

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TANZİMAT DÖNEMİ EDEBÎ NESRİNDE
ÜSLÛP DEĞİŞMELERİ**

DOKTORA TEZİ

Okan KOÇ

**Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU

ARALIK-2012

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

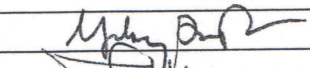
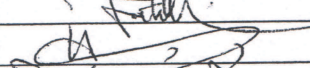
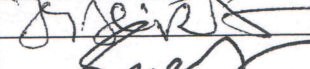
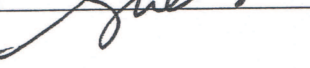

TANZİMAT DÖNEMİ EDEBİ NESRİNDE
ÜSLÛP DEĞİŞMELERİ

DOKTORA TEZİ

Okan KOÇ

Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı

Bu tez 07/12/2012 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi	Kanaati	İmza
Doç. Dr. Yılmaz DAŞCIÖĞÜ	Kabul	
Prof. Dr. Fatih ANDI	Kabul	
Prof. Dr. Hasan AKAY	Kabul	
Doç. Dr. İsmail HİRA	Kabul	
Doç. Dr. İsmail GÜLEÇ	Kabul	

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Okan KOÇ

07.12.2012

ÖNSÖZ

Doktora çalışmam süresince ve bu tezin yazılması aşamasında yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen, kendisinden çok şey öğrendiğim tez danışmanım çok değerli hocam Doç. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu'na en içten duygularla teşekkür ederim. Onun beni cesaretlendirmesi olmasaydı böyle bir tez ortaya çıkmazdı. Bu yüzden kendisine tekrar kalbi şükranlarımı sunmak istiyorum. Doktora çalışmam boyunca yardımlarını gördüğüm ve kendisine danıştığım tez izleme jürimde de yer alan kıymetli hocam Prof. Dr. Hasan Akay'a ve Doç. Dr. İsmail Hira'ya yardımları ve vermiş oldukları destek için çok teşekkür ederim. Yeterlilik jürimde bulunan ve yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Fatih Andı hocama da ayrıca şükranlarımı sunuyorum. Yine yardımlarını gördüğüm Yrd. Doç. Dr. Gülsemin Hazer'e de katkılarından dolayı müteşekkirim. Tez çalışmam süresince İngilizce metinlerin çevirisini yapan ve benden desteğini hiç esirgemeyen sevgili kardeşim Mehmet Murat Şahin'e ayrıca teşekkür ederim.

Okan KOÇ

07.12.2012

İÇİNDEKİLER

KISALTMALARvi
TABLO LİSTESİ	vii
ÖZET	viii
SUMMARYix
GİRİŞ	1
BÖLÜM I ÜSLÛP ANLAYIŞLARINDA FARKLILAŞMALAR VE ÜSLÛP ÜZERİNE TARTIŞMALAR	10
1.1. Dilbilim Üslûp İlişkisi.....	10
1.2. Üslûp ve İçerik İlişkisi.....	13
1.2.1. Düşüncenin Örtüsü Olarak Üslûp: İkicilik.....	15
1.2.2. Üslûp ve İçeriğin Ayrılmazlığı: Bütüncülük.....	16
1.2.3. Çok Katmanlı Yaklaşım: Çoğulculuk.....	19
1.3. Bir Çelişkiler Yumağı: Üslûp Tanımları	22
1.4. Kökenlerine Göre Üslûp Çeşitleri	31
1.4.1. Kişisel Üslûp.....	31
1.4.2. Türe Bağlı Üslûp.....	33
1.4.3. Dönem Üslûbu.....	35
1.4.4. İşleve Bağlı Üslûp.....	36
1.4.5. Edebî Akım Üslûbu.....	38
1.5. Üslûp İncelemesinde Yöntem Meselesi.....	38
1.5.1. Psikolojik ve Sosyo Kültürel İnceleme.....	41
1.5.2. Metne Bağlı Üslûp İncelemesi	44
1.5.2.1. Dilbilimsel Üslûp İncelemesi.....	46
1.5.2.2. Dönüştürücü-Üretici Deyişbilim	46
1.5.2.3. İstatiksel Verilerle Üslûp İncelemesi.....	48

1.5.2.4. Biçimsel Arayışlar.....	49
BÖLÜM 2: TANZİMAT DÖNEMİ NESRİNDE ÜSLÛP ARAYIŞLARI.....	56
2.1. Tanzimat Öncesi Nesir ve Bu Nesre Yaklaşım.....	56
2.2. Resmi Yazı Üslûbu.....	62
2.2.1. Tanzimat Fermanının Üslûp Açısından İncelenmesi.....	70
2.2.1.1. Biz Merkezli Kullanımlar ve Otoritenin Zayıflaması.....	73
2.2.1.2. Dil Özellikleri.....	76
2.2.2. Islahat Fermanının Üslûp Açısından İncelenmesi.....	78
2.2.2.1. Emir ve Buyruklar Arasında.....	78
2.2.2.2. Dil Özellikleri.....	79
2.3. Bilim Dili- Felsefe Dili.....	81
2.4. Tarihçi Üslûbu.....	86
2.5. Gazeteci Üslûbu.....	93
2.5.1. Resmî Dilden Gazete Diline.....	97
2.5.2. Gazeteci Üslûbunun Doğuşuna Doğru.....	99
2.5.3. Cümle Yapılarının Değişmesi.....	101
2.5.4. Günlük ilanlar ve Gazete Dili.....	103
2.5.5. Noktalama İşaretlerinin Kullanılışı.....	104
2.6. Çeviri Üslûbu.....	107
BÖLÜM 3: EDEBÎ ÜSLÛP ve DEĞİŞME.....	114
3.1. Edebî Türler ve Üslûp İlişkisi.....	114
3.2. Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyesinde Üslûp Değişmesi.....	116
3.2.1. Taaşuk-ı Tâl'at ve Fitnat	116
3.2.1.1. Kelime.....	117
3.2.1.2. Tasvir.....	121
3.2.1.3. Cümle.....	125
3.2.1.4. Üslûbun Görünümleri.....	126

3.2.2 İntibah	135
3.2.2.1. Kelime.....	137
3.2.2.2. Tasvir.....	143
3.2.2.3. Cümle.....	151
3.2.2.4. Üslûbun Görünümleri.....	155
3.2.3. Cezmi.....	162
3.3.3.1. Tarihten Romana.....	163
3.3.3.2. İntibah ile Vatan Yahut Silistre Arasında.....	164
3.3.3.3. Tiyatrodan Gelen Etki.....	167
3.3.3.4 Cümle.....	168
3.2.4. Felâton Bey ile Râkım Efendi.....	170
3.2.4. Kelime.....	171
3.2.4.2. Tasvir.....	174
3.2.4.3. Cümle.....	178
3.4.4.4. Üslûbu Şekillendiren Anlatıcı.....	180
3.2.5. Araba Sevdâsı.....	187
3.2.5.1. Kelime.....	189
3.2.5.2. Tasvir.....	192
3.2.5.3. Cümle.....	200
3.2.5.4. Üslûbun Görünümleri	203
3.2.6. Karabibik.....	213
3.2.6.1. Kelime.....	214
3.2.6.2. Tasvir.....	216
3.2.6.3. Cümle.....	221
3.2.6.4. Üslûbun Görünümleri.....	223
3.2.7. Sergüzeşt.....	225
3.2.7.1. Kelime.....	226
3.2.7.2. Tasvir.....	229
3.2.7.3. Cümle.....	238
3.2.7.4. Üslûbun Görünümleri.....	241
3.3. Tiyatro Eserlerinde Üslûp.....	250

3.3.1. Şair Evlenmesi.....	250
3.3.1.1. Kelime	251
3.3.1.2. Cümle.....	252
3.3.1.3. Üslûbun Görünümleri.....	254
3.3.2. Vatan Yahut Silistre.....	254
3.3.2.1. Kelime.....	256
3.3.2.2. Cümle.....	260
3.3.2.3. Üslûbun Görünümleri.....	262
3.3.3. Gülnihal	263
3.3.3.1. Kelime.....	263
3.3.3.2. Cümle.....	266
3.3.4. Vuslat Yahut Süreksiz Sevinç.....	268
3.3.4.1. Kelime.....	268
3.3.4.2. Cümle.....	270
3.3.4.3. Üslûbun Görünümleri.....	272
3.3.5. Sabr u Sebat.....	274
3.3.5.1. Kelime.....	275
3.3.5.2. Cümle.....	278
3.3.6. Duhter-i Hindû.....	279
3.3.6.1. Kelime.....	280
3.3.6.2. Cümle.....	285
3.3.6.3. Üslûbun Görünümleri.....	287
3.3.7. Eyvah.....	290
3.3.7.1. Kelime.....	290
3.3.7.2. Cümle.....	292
3.3.7.3. Üslûbun Görünümleri.....	292
3.4. Makale ve Denemede Üslûp.....	296
3.4.1. Düşüncenin Doğrudan Aktarımı: Süsten Soyunma.....	296
3.4.2. Üslûpta Görkem.....	299
3.4.3. Duygunun Arasından Geçen Görüntü.....	304
3.4.4. İkircikli Söyleyiş.....	305
3.4.5. Dolaylı Söyleyiş.....	307
3.4.6. Üslûpta Geriye Gidiş.....	309

3.4.7. Yazıyla Konuşma	310
3.4.8. Didaktik Söyleyiş	311
3.4.9. Gazeteyle Bilim Dili Arasında	313
3.4.10. Sanatkârane Söyleyiş	314
3.4.11. Nesirde Romantik Şiiriyet.....	315
3.4.12. Yalın Söyleyiş	316
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	317
KAYNAKÇA.....	331
ÖZGEÇMİŞ.....	341

KISALTMALAR

Abç.	: Altını Ben Çizdim
Age.	: Adı Geçen Eser
Agm.	: Adı Geçen Makale
Agy.	: Adı Geçen Yayın
Ayr. Bk.	: Ayrıca Bakınız
C.	: Cilt
Haz.	: Hazırlayan
Nu.	: Numero, Numro
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
vd.	: Ve Diğerleri

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: İfade ve İçerik Ayırımının Gösterilişi.....	15
Tablo 2: Monizm ve Dualizm Ayırımının Gösterilişi.....	17
Tablo 3: I. ve II. Sınıf Eserlerin Ayırımının Gösterilişi.....	19
Tablo 4: Ohmann ve Halliday'ın Anlayışlarındaki Farklılıkların Gösterilişi.....	21
Tablo 5: Mana ile Üslûpsal Değerlerin Ayrılmazlığının Gösterilişi.....	48
Tablo 6: Eski Nesirdeki Sözcüklerin İstatiksel Dağılım Oranları.....	61

Tezin Başlığı: Tanzimat Dönemi Edebî Nesrinde Üslûp Değişmeleri

Tezin Yazarı: Okan KOÇ

Danışman: Doç. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu

Kabul Tarihi: 07 Aralık 2012

Sayfa Sayısı: ix (ön kısım) + 341 (tez)

Anabilimdalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Bilim dalı: Yeni Türk Edebiyatı

Tanzimat dönemi edebî nesrindeki üslûp değişmelerini ele aldığımız bu çalışmada dönemin edebî metinlerinde görülen üslûp değişmeleri üzerinde durulmuştur. Bu dönemle birlikte, Türk edebiyatının Batı'dan gelen yeni edebî türlerle karşılaştığı bilinmektedir. Yeni bir dil ve üslûp ihtiyacını da zorunlu kılan bu karşılaşma geleneksel alışkanlıklarla yeninin birlikte görüldüğü bir süreci doğurmuştur. Bu süreç aynı zamanda üslûbun çeşitlenmesini sağlamıştır.

Çalışmanın birinci aşamasında üslûp konusunda teorik bir tarama, araştırma çalışması yapıldı. Elde edilen bilgiler bir araya getirildi. Çalışmanın yöntemi de bu bilgilerden hareketle oluşturuldu.

İkinci aşamada ise dönemin edebî nesir dışında kalan nesir örnekleri değerlendirildi. Nesir dilindeki değişimi tarihî metinler, çeviri metinler, bilim-felsefe metinleri gazete yazıları üzerinden değerlendirdik.

Tezimizin esas çalışma alanı olan edebî metinlerin üslûbu üç farklı kategori oluşturularak ele alındı: Roman-hikâye, tiyatro ve makale-deneme başlıkları altında edebî metinlerin üslubu incelendi. Eklektik bir yöntemin uygulandığı bu incelemede dönem yazarlarından örnekleme yoluyla türü ve yazarın üslûbunu temsil edeceği düşünülen eserler seçilmiştir. Yapılan değerlendirmelerde üsluptaki değişmeler, değişimin sebepleri ve sonuçları üzerinde durulmuştur.

Bu üslûp incelemelerinin sonucunda dönemin edebî nesrinde, hem geleneksel anlatılardan gelen üslup özelliklerinin hem de Batı kaynaklı üslup özelliklerinin bir arada bulunduğu görülmüştür. Edebî dilin de zaman içerisinde bir değişim ve dönüşüm yaşadığı Tanzimat döneminde üslûpta çeşitli değişmelerin görüldüğünü ve ikilik olarak ifade edebileceğimiz bir üslup niteliğinin kendisini gösterdiğini tespit ettik.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat Dönemi, Edebî Nesir, Üslup, Değişme

Author of the Thesis: Stylistic Changes in the Literary Prose of Tanzimat Period	
Author: Okan KOÇ	Supervisor: Assoc. Prof. Yılmaz DAŞCIOĞLU
Date: 07 December 2012	Nu.of pages: ix (pre text) + 341 (main body)
Department: Turkish Language and Literature	Subfield: New Turkish Literature
<p>In the thesis, I discuss the stylistic changes in the literary prose of Tanzimat Period, especially the stylistic variations in the literary texts of the period. In this period, Ottoman-Turkish literature was confronted with challenge of the new literary genres of the Western Europe. This challenge required a new literary language and style, and brought about a hybrid literary formation in which the ancient and the local was necessarily assembled together with the new and the European.</p> <p>In the first part of the thesis, I review the literature and analyse the theoretical framework of the studies on stylistics in general. In this way, I reconstruct a workable framework for my method in the thesis.</p> <p>In the second part of the thesis, I discuss the works other than literary prose in the period. I analyse the changes in the language of prose through the historical texts, translated works, scientific-philosophical texts, and newspaper articles.</p> <p>In the essential part of the thesis, I discuss the style of literary texts through three different categories: Under the headings of the novel-story, theatre, and article-essay do I analyse the stylistic characteristics of literary texts. Using an eclectic method, the thesis selects works which could be thought as representative of the genre and authorial style. In my discussion, I especially point out the reasons and consequences of stylistic changes in the Tanzimat period. Following an eclectic method of stylistics, I analyze the texts in terms of its vocabulary, description and sentence structures.</p> <p>In conclusion, I argue that the Tanzimat literature demonstrates both the traditional and the modern (that is to say, Western European, specifically romantic and realist) traits in the stylistic preferences of the period together. I conclude that these new literary genres brought about a dualistic formation in the literary language which should be studied especially with reference to the stylistic changes in the prose.</p>	
Keywords: Tanzimat Period, Literary Prose, Style, Stylistic Change	

GİRİŞ

Üslûp, alanın çetin çalışma konularından biridir. Tanımından başlayarak üslûp incelemesinin nasıl yapılması gerektiğine kadar henüz tam olarak netliğe kavuşmamış birçok konu bulunmaktadır. Bununla birlikte kesin ve değişmeyen bir tanım ve yöntem de bulmak güçtür. Bugün, ilgili çalışmaların sınırlı oluşu, eldeki birkısım kaynakların teorik bilgilerin ötesine geçemeyişi üslûp çalışmak isteyen araştırmacıların önünde ciddi bir problem olarak durmaktadır. Üslûpla ilgili tartışmalar, ortaya konan birbirinden oldukça farklı görüşler kimi zaman bir belirsizlik oluşturmakta, nelerin üslûp incelemesine dâhil edilip nelerin bu incelemenin dışında bırakılması gerektiği gibi konular tartışılmaktadır. Bu tartışmaların, üslûp incelemesinin metnin biçimine dair bir inceleme mi olacağı, metindeki anlamın, insan psikolojisinin işin içine katılıp katılmayacağına kadar giden boyutları vardır.

Öte yandan üslûp çalışmalarını içeren bağımsız bir disiplin olup olmadığı da tartışma konusudur. Üslûbun başlangıcının, Batıda retorik bizde ise belagât olduğu kabul edilmekle birlikte alanın bu süreçte henüz tartışmalardan kurtulamadığı görülüyor. Bir kısım dilbilimci, üslûbun dilbilime ait bir alt dal olduğu görüşünü dile getirirken bir kısım üslûp araştırmacısı ise, üslûp tasarruflarını tayin eden ve mümkün kılan gramer kuralları olduğu görüşünü kabul etmekle birlikte dilin edebiyat açısından ele alınmasının önemi üzerinde durmaktadırlar. Tartışmanın bu boyutu, inceleme yöntemleriyle de bire bir ilişkilidir. Üslûbun dilbilime ait olduğuna vurgu yapanlar, alana daha çok dilsel verilerin dökümünü yapmak şeklinde yaklaşmışlar; bunun yanında üslûbun dilbilimden ayrı yalnızca edebiyatın malzemesi olduğu kanaatinde olanlar ise dile ait verileri geri plana atarak çoğu zaman bu verileri görmezden gelmişlerdir.

Bununla birlikte, henüz sınırları, diğer alanlarla ilişkisi tam olarak ortaya konulamamış olduğu için üslûbun kaynağı, üslûp anlam ilişkisi, edebî tür üslûp ilişkisi, üslûbun bir süsleme malzemesi olup olmadığı gibi tartışmalar yapılmaya devam edilmektedir. Görülen odur ki belirli konularda tam bir mutabakat söz konusu değildir. Bu tartışmalar elbette alana bir zenginlik de katmaktadır. Tanımından itibaren sınırlarının net çizilemeyişi her ne kadar bir belirsizlik oluştursa da yapılan tartışmaların bu alanda çalışmak isteyen araştırmacılara yeni ufuklar çizdiği görülmektedir.

Edebiyatın malzemesi dildir. Edebî eseri değerlendirmek, onun estetik taraflarını ele almak istediğimizde, orada üslûbun varlığından bahsetmeye başlıyoruz. Bu sebeple üslûp biliminin estetikle ilişkili bir tarafı olduğu bilinen bir gerçektir. Üslûp, dilin farklı kullanımlarını görmemizi sağlıyor. Üslûptan söz açıldığında daha çok işin estetik boyutunun akla geliyor oluşu bir taraftan da edebiyatın güzel sanatların bir kolu oluşuyla bağlantılıdır. Üslûp çalışmaları daha çok edebiyat malzemesini ele aldığı ve onu bir anlamda kıymetlendirme ölçütü olduğu için üslûp da estetikle ilişkili hale gelmektedir. Dahası dile ait bir eseri inceleyen araştırmacı bir anlamda edebî eserin estetik açısından değerini tespit etmeye çalışmaktadır. Yazınsal metinlerin gündelik dile benzeyen tarafları olmakla birlikte ondan ayrılan, farklılaşan taraflarının da olduğu bilinen bir gerçektir. Edebî metinde ögelerin her biri alışlageldik ilişkiler ağının ötesine geçerek karşımıza çıkarlar. Özellikle kurmaca diye adlandırılan metinlerde unsurlar görünen anlamının ötesinde görün(e)meyen ve söylen(e)meyen bir anlam üretebilirler. Yine bu metinlerde yapının bütünü göz önüne alınmadan yapılacak değerlendirmeler bizi yanıltıcı sonuçlara ulaştırabilir. Üslûp incelemesinde yalnızca metindeki üslûp elemanlarının dökümünü yapmaktan çok metindeki bu kullanımların metne nasıl bir katkı yaptığını tespit edebilmek esastır. Söz konusu edebî metinler olunca bu zorluk daha da çoğalmaktadır. Üslûbun özellikle edebiyat metinlerde tespit edilmesi hususu bu anlamda oldukça geniş bir perspektifi gerekli kılmaktadır. Bugün üslûp çalışmalarının bilinen üslûp incelemelerini gerilerde bırakan Naratoloji'ye (anlatıbilim), söylem analizine, kültürel çalışmalara uzanan bir tarafının olduğu da görülüyor. Öyle ki yazarı bile dışarıda bırakan metin analizleri de bu süreç içerisinde yapılmaya başlanmıştır. Bütün bunları dikkate aldığımızda üslûp çalışmasının araştırmacıları caydırıcı bir niteliğinin olması şaşırtıcı olmasa gerektir.

Çalışmanın Önemi

Türkçede henüz bu alanda yeterli çalışmanın yapılmamış olduğunu görüyoruz. Üslûp çalışması edebî eser incelemesinin küçük bir parçası olarak görülmüş ve birkaç değiniyle geçiştirilmiştir. Türkçede, üslûpla ilgili çalışmaların daha çok teorik bilgiler seviyesinde bulunduğu görülmektedir. Bu çalışmaların alan için yeterli olduğunu söylemek ise yanıltıcı olur. Elbette her biri önemli bilgiler ihtiva eden bu eserlerin başka çalışmalarla genişletilmesi, teorik bilginin uygulama ile zenginleştirilmesi gerekiyor.

Özellikle nesir alanındaki üslûp araştırmalarının daha da yetersiz olduğunu görüyoruz. Bunun bizde henüz tam anlamıyla nesir fikrinin yerleşmemesinden kaynaklandığını söylemek iddialı olmasa gerektir. Tanzimat'la birlikte nesre ait türlerin yükselen türler olduğu gerçeğine rağmen bu böyledir.

Dönem üslûbu çalışmak, bütün bunların ötesinde belirli bir zaman dilimindeki üslûp özelliklerini tespit edebilmek: üslûbun kişisel olandan geçerek dönemin ortak özelliklerini gösteren verilere ulaşılmasını gerektiriyor. Dönem üslûbu çalışmanın birçok zorluğu da beraberinde getirdiğini kabul etmeliyiz. Yazar üslûbunu çalışmanın, bir yazarın başlıbaşına bir üslûbu olduğunu iddia etmenin riskli olduğu bir ortamda dönem üslûbu çalışmak ayrı bir zorluk demektir. Bunun yanında türlerin çoğalması, edebî ürünlerin sayıca artması verileri toplamayı zorlaştırmaktadır. Batıda dönem üslûbu çalışmaları yapılmakla birlikte bu çalışmalarda çalışmanın zaman aralığının kısa tutulduğu görülmüyor. Geniş bir zaman aralığını konu edinen çalışmalar ise oldukça erken dönem diyebileceğimiz bir dönemi ele almaktadır. Bugün başta da ifade ettiğimiz sebeplerden ötürü geniş bir zaman dilimini içerisine alan dönem üslûbu çalışmak hem zor hem de daima eksik bir çalışma olarak anılmaya mahkûm gözükmektedir.

Bizde bu alanda irili ufaklı birtakım çalışmalara rağmen derli toplu bir dönem üslûbu çalışmasının olmadığı da görülmüştür. Dönem üslûbu çalışması olmamakla birlikte belirli isimler üzerinden yapılan kimi üslûp tespitlerinin dönemi değerlendirmekte yol gösterici bir tarafının olduğunu da söylemeliyiz. Bununla birlikte Tanzimat dönemi ve sonrasında değil Tanzimat öncesi klasik nesirle ilgili bir dönem üslûbu çalışmasının yapılmamış olmasının bir eksiklik olduğu kanaatindeyiz.

Nesir özellikle de klasik nesir bizde yok hükmünde görülmüştür. Klasik edebiyatın şiir üzerinden yürüyen bir edebiyat olduğu gerçeği, bir yerde bizde nesrin olmadığı savına kadar dayanmıştır. Tanzimat öncesi Türk edebiyatı, şiirin hâkim olduğu bir edebiyattı. Bu yüzden nesir de kendini şiire yakın kılmak çabası içerisindeydi. Şiirin geri planında, ona yaklaşma arzusunda olan bir nesir birçok açıdan şiire ait unsurları da ister istemez bünyesine katacaktır. Seciler, aliterasyonlar başta olmak üzere dış yapıyı oluşturan birçok özelliğin nazım türünden nesre taşındığını biliyoruz. Edebiyat araştırmacıları biraz da genel bir tasnifle bu nesrin farklı kategorilerini tespit etmiş, çeşitli sınıflandırmalar yapmışlardır.

Çalışmanın Amacı

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında, nesrin yeni türlerin de edebiyata girişiyle birlikte farklı kollardan gelişmeye başladığı görülüyor. Batı tarzı hikâye, roman, tiyatro gibi kurmacaya dayalı türlerin yanında türün diğer örnekleri de nesrin yaygın bir şekilde kullanım alanına dâhil olmasını sağlıyor. Bütün bunların öncesinde gazetenin varlığı nesre yeni bir ivme kazandırıyor. Burada Batı kaynaklı türlerin Türk edebiyatına girişiyle birlikte bir ikilemin de doğduğu bilinmektedir. Klasik nesrin kendisine ait yapısının devam ettiği bu süreçte Batı kaynaklı formların girişi bir ikilem de doğuruyor. Eski anlatıların oluşturduğu birikim yeni Batılı formlarla birlikte farklı bir yapıyı da zorunlu kılıyor. Tanzimat sonrası nesrin, hem türlerden kaynaklanan gereklilikler hem de eski inşa geleneğinden gelen birikiminin şekillendirdiği bir yazın ortamında geliştiğini görüyoruz. Eski nesrin birbirine fiilimsilerle ve bağlaçlarla örülü uzun cümle yapısı, yeni edebî türlerde de alışkanlığın da etkisiyle varlığını bir süre devam ettirmek durumundaydı. Bu yapı bir taraftan korunurken bir diğer taraftan da değişmeye, dönüşmeye doğru yol almaya başlamıştı. Klasik nesrin yapısının varlığını uzun süre devam ettirememesinde gazetenin büyük bir etkisi söz konusudur. Nitekim gazetelerin, daha çok insana ulaşma arzusu gazete yazılarında anlamı örten, ayrıntılara boğan unsurların ayıklanmasını zorunlu kılmıştır. Bu üslûp edebî dili de zaman içerisinde değişmeye zorlamıştır.

Edebiyat alanında, roman hikâye ve tiyatro gibi türler söz konusu olduğunda yukarıda anlatılanlara ilave olarak, divan şiirinden gelen birtakım yerleşik unsurlar ile eski anlatıların getirdiği birtakım anlatımsal araçlar söz konusuydu. Dönemin yazarları bu durum karşısında iki farklı tutum içerisinde görülüyor: Birinci grupta yeni türlerin örneklerini verirken eskinin birikimini dönüştürerek ve değiştirerek bir süre taşımayı seçenler ile bir diğer tarafta bu anlatım yollarını yeni türlerde de aynen devam ettirmek arzusunda olanlar. Yine de bu durumun dönem yazarlarına bir ikilem yaşattığını da söylemek yanıltıcı olmayacaktır. Nitekim Tanzimat dönemi yazarları uzun süre bu ikilemi yazılarında devam ettirmişlerdir. Türlerin birbirinden net olarak ayrılamadığı, yer yer birbirine karıştığı ama bunun yanında Batıdan gelen türlerin yükselişe geçtiği, dilde de dönüşümün yaşandığı bir süreçle karşı karşıyaydık. Bu süreçte eski anlatıların anlatım araçlarını yeni edebî türlerde devam ettirenlerin bu tercihi kimi zaman

yadırgatıcı bulunmuş ve küçümsenmiş; Batılı örneklere yaklaşma arzusunda olanlar değer kazanırken, bununla birlikte gelenekten gelen alışkanlıklarını terkedemeyişleri sebebiyle de eserleri zaman zaman “problemlı” olarak görülmüştür.

Tezimizin asıl bölümlerini edebiyat metinlerinin üsûbundaki değişmeler oluşturmaktadır. Burada daha önce ifade edildiği gibi döneme ait eserlerden bazıları seçilerek dönem üslûbunun ortak tarafları yanında birbirinden ayrılan üslûp özellikleri gösterilmeye çalışılmıştır. Biz dönem adlandırması konusundaki tartışmalardan uzak durarak- çünkü böyle bir tartışma tezin konusuyla birinci derecede ilgili değildir- 1860’lı yıllardan Servet-i Fünûn dönemine kadar olan 1860-1896 yılları arasını tezimizin inceleme alanı içerisine dâhil ettik.

Dönem üslubu incelemesi zorunlu bir seçmeyi de beraberinde getirmektedir. Seçilen metinlerin dönemin karakteristik özelliklerini yansıtabilecek eserler olmasına azami dikkat edilmiştir. Bununla birlikte dışarıda bırakılan, çalışmamız içerisinde yer almayan fakat üslûp açısından dönemin üslûbundaki değişmeleri gösterebilecek başka eserlerin de söz konusu olabileceği, bu konuda yer yer itirazların da gelebileceği bir gerçektir. Döneme ait bütün edebî eserleri inceleme imkânı söz konusu olamayacağı için çalışmamızı belirli eserlerle sınırlamak zorunda kaldık. Tanzimat Dönemi, başta da ifade edildiği gibi Batıdan gelen yeni türlerin edebiyat alanına dâhil olduğu, bunun yanında türlerin birbirinden belirgin bir şekilde ayrışmadığı bir dönemdir. Edebî türlerin birbirinden net çizgilerle ayrışmamış olması özellikle türlerin adlandırılması bağlamında bir problem olarak gözükmektedir. Biz incelememiz esnasında bazı eserleri sınıflandırırken bu ikilemi yaşadık. Özellikle kimi eserlerin hikâye mi yoksa roman mı olduğu noktasında böyle bir ikilem gözükmektedir. Bu tartışma da ayrı bir çalışma konusu olduğu için tezimizde de bunun sebepleri üzerinde durmamayı tercih ettik.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmamız üç bölüm üzerinden gerçekleşmiştir. Birinci bölümde üslûbun tanımından başlayarak üslûp üzerine yapılan çeşitli tartışmaları ele aldık. Yine yönteme dair açıklamaları bu bölümde değerlendirdik. Yalnız biz yeni bir teori ortaya koymak gibi bir çalışmanın içerisine girmedik. Batıda ve bizde üslûpla ilgili mevcut teorileri bir araya getirip değerlendirdik. Bu bölümlerde mümkün mertebe mevcut çalışmalardan

yaralandık. Özellikle Batıdaki üslûp çalışmaları ile tartışma konusu yapılan meseleleri de bir araya getirdik. Bu tartışmaları tarafsız bir bakışla aktarmaya çalıştık. Bu bölüm aynı zamanda tezimizin teorik alt yapısını da oluşturdu. İkinci bölümde dönem içerisinde yer alan diğer nesir örneklerini dil ve üslûp özellikleri açısından ele aldık. Buradaki incelememiz daha çok edebî nesir dışında kalan ama onunla da bir şekilde ilişkili olan nesir örneklerini incelemektir. Çerçeveyi çok genişletmeden, daha çok birincil kaynaklar üzerinden giderek tarihi metinler, gazete yazıları, bilimsel içerikli metinler ile edebiyatın malzemesi olmakla birlikte başka toplumlarda doğduğu için çeviri metinleri de bu bölüme dâhil ettik.

Tezimizin esas çalışma konusunu edebiyat metinlerinin üslûbuna dair yapılan incelemeler oluşturmaktadır. Başta da ifade edildiği gibi dönem üslûbu çalışmanın getirdiği zorluklardan en önemlisi neyi, nasıl, neye dayanarak seçtiğiniz sorusu oluşturuyor. Çalışmamızda eseri merkeze alarak, eser- yazar merkezli bir bakışla tespitler yaptık. Bu tespitleri yaparken kişiye, döneme ait üslûp unsurlarını birbirinden ayırmaya gayret ettik. Metindeki olay örgüsüne, temaya mümkün mertebe girmemeyi tercih ettik. Metin dışındaki bilgi kaynaklarına istisnalar dışında başvurulmadı. Örneğin kimi yazışmalar, dönem içerisindeki edebî tartışmalar çalışmamızın içerisine mümkün olduğunca dâhil edilmedi. Bugün üslûp incelemesiyle ilgili olarak birçok farklı teori ileri sürülmüştür. İstatiksel, Dönüşümcü üretimsel, yapısalcı vb. üslûp teorilerinin varlığını biliyoruz. Biz, eklektik bir yöntem uygulamakla birlikte tezimizin birinci bölümünde de belirttiğimiz gibi Leech ve Short'un "kontrol listesi" olarak adlandırdıkları yöntemi çalışma konumuza uygun bir yaklaşımla dönüştürerek uygulamaya çalıştık. Leech ve Short'un "kontrol listesi"nin biçimsel bir çalışma oluşu, edebî türü ve dönemi dışarıda bırakıyor olması aynı zamanda çalışmanın eklektik bir yöntemle ele alınmasını zorunlu kılmaktadır.

Edebî nesre ait metinleri üç alt başlık içerisinde ele almayı uygun gördük. Birinci kısımda roman ve hikâyelerde görülen üslûp değişimlerini ele aldık. İkinci kısımda tiyatro metinlerini, üçüncü kısımda ise döneme ait makale/deneme örneklerini üslûp açısından inceledik. Bu üç alt başlık içerisinde bu "kontrol listesi"ni işlevsel hale getirmek istedik. Daha çok biçim ağırlıklı bir bakış diyebileceğimiz bir bakışla metne yaklaşmayı tercih etmekle birlikte türden gelen özellikleri de dikkate alarak hareket ettik. Psikolojik ağırlıklı ya da anlambilim merkezli bir bakışı ise çok gerekmedikçe

dışarıda bıraktık. Çalışmamızda fonetik unsurları dikkate almadık. İncelememizin bir nesir çalışması olması bize zaten fonetik bir inceleme için fazla bir imkân sunmamaktaydı. Yalnız fonetik unsurların bir üslûp değeri olarak görüldüğü yerlerde bunlara değinmeden de geçemedik. Kimi metinlerde ritim oluşturan yapıları (tezatlar, çeşitli tekrarlar) da ele alarak bunların yazarın üslûbu içerisindeki yerine değinmiş olduk. Bu çalışmaları yaparken bazı yazarlardan ikinci bir eseri de incelememize dâhil ettiğimiz oldu. Burada, farklı üslûp özelliklerinin görülebileceğini düşündüğümüz, dönemi daha iyi görmemizi sağlayabilecek ikinci bir eseri de incelememize dâhil ettik.

Roman ve hikâye metinlerini ele alırken birinci kısımda kelime alt başlığında metinde geçen kelimeleri değerlendirdik. Burada zorunlu dil vasıtaları ile yazarın tercihinden kaynaklanan dil vasıtalarını ayırmanın kolay olmadığını belirtmek durumundayız. Bu başlık altında isimleri, zamirleri, sıfatları, zarfları, edat ve bağlaçlar ile birâkım yerleşik kullanımları ele aldık. Metinde sık görünen ve metin içerisinde varlığını gösteren dil unsurları üzerinde durduğumuz kadar kullanım sıklığı çok olmayan ama diğer kullanımlardan farklı bir yerde duran dil malzemesini de değerlendirmeye aldık. Örneğin yeni türetilmiş sözcükler, yaygın kullanılmayan kelimeler gibi. Bu çalışmayı yürütürken birinci bölümde de açıklandığı gibi istatistiksel veriler bizi her zaman doğru sonuçlara götürmeyebilir. Yine de kullanım sıklığı bakımından göze çarpan dil unsurlarına da yer verdik. Değerlendirmemizi tespitten tasnife, son olarak da teşhis noktasına taşımak istedik. Bu sebeple, metnin taşıyıcısı olduğu düşünülen, üslûbu şekillendiren bir özelliği tespit edip bırakmadık bunun üzerinden hem dönem okuması, hem zihniyet okuması yaptık.

İkinci alt başlığımız tasvir bahsine ayrıldı. Özellikle roman ve hikâye söz konusu olduğundan tasvir bahsine girdik. Tasvirin bir eserde üslûbun kendini göstereceği önemli işaretlerden biri olduğu düşüncesiyle çeşitli tasvir unsurlarını değerlendirdik. Bu başlık altında mekân, tabiat ve kişi tasvirlerini değerlendirdik. Mekân başlığı altında daha çok yapay mekân olarak adlandıracağımız donmuş mekânlar ele alındı. Ev, konak vb. Bu mekânlara ait diğer unsurlar da aynı başlık altında değerlendirildi. Tabiat bir mekân olmakla birlikte canlı oluşu ve dönemin edebî ürünlerinde tabiat tasvirlerinin ayrıcalıklı bir yerinin olduğu düşüncesiyle tabiat tasvirlerini ayrı bir başlık altında değerlendirmeyi uygun gördük. Bu tasvirler kendi içerisinde çeşitlendirildi. Yalnızca

başlık altına giren tasvir unsurlarını söz konusu etmedik. Örneğin bir eşya tasviri söz konusu olduğunda onu da uygun bir başlık içerisinde değerlendirdik. Bu tasvirlerin birbirleriyle olan ilişkisi de yeri geldikçe söz konusu edildi. Tasvirde üslûp özelliklerini yakalamak için yazarın tasvir yaparken neyi, nasıl gördüğünü, hangi niteliklerini öne çıkardığını, edebî sanatlara başvurup başvurmadığını tespit etmeye çalıştık. Bu tespitlerde içerikten ziyade yazarın yaklaşımı esas alındı. Bu bölümde, incelememizin üçüncü aşamasını cümle konusuna ayırdık. Burada cümlenin klasik bir çözümlemesini yapmaktan çok cümlelerde göze çarpan üslûp özelliklerini dikkate alarak üslûp değeri bakımından nasıl bir cümle olduğunu tespit etmeye çalıştık. Örneğin kimi yerde bir cümle çeşidi olarak adlandırılmasa da heyecan cümlesinden, kimi yerde ünlem veya soru cümlelerinden bahsettik. Cümlelerin tasnif edilmesi, sayısal istatistiğinin verilmesi vb. çalışmalar bu tezin sınırlarını fazlasıyla aşacağı için böyle bir çalışmaya istesek de giremezdik.

Son olarak, bütün bu tespitlerin ışığında metinde olduğunu düşündüğümüz üslûp görünümlerinden bahsettik. Buradaki değerlendirmelerimiz zaman zaman edebiyat tarihçilerinin de bahsettikleri bilinen, genel kabul haline gelmiş tespitlerle örtüşürken kimi zaman ise bilinen üslûp özelliklerinin yanında varlığı söz konusu olan ama bahsedilmeyen üslûp değişkenliklerini de söz konusu etmeye gayret gösterdik.

Edebî nesrin ikinci bölümünü tiyatro metinlerindeki üslûp incelemesine ayırdık. Bu bölümde daha çok iki ana başlığa bağlı kalmaya çalıştık: Kelime ve cümle. Tasvir başlığına çok gerekmedikçe yer vermedik. Tiyatronun daha çok karşılıklı konuşma üzerine oluşan bir tür olması ve bu sebeple tasvirin neredeyse yer almadığı bir edebî tür oluşu bizi böyle bir uygulamaya yöneltti. Burada da yine üslûbun görünümleri başlığı altında elde edilen bilgileri değerlendirdik.

Edebî nesirle son bölümde ise döneme ait birtakım makale ve denemelerin ışığında dönemin makale ve deneme üslûbuna dair bazı tespitler yaptık. Yalnız bu bölümde daha izlenimci bir tavır içerisinde bulunduk. Ele aldığımız metinlerin kısa oluşu ve bu metinler üzerinden genelleyici tespitler yapmanın ayrı bir risk taşıdığını kabul etmeliyiz. Makale ve deneme türlerine ait incelememizi kendi içerisinde ayrı alt başlıklara taşımamakla birlikte kelime ve cümle eksenli bir çalışma yürüttük. Buradaki çalışmanın ışığında bazı tespitlerde bulunduk.

Bir dönemin üslûbunu ele aldığımız bu çalışmada mektup ve hatıra türlerini inceleme konusu etmedik. Buradaki üslûbun daha özel ve topluma hitap etmeyen bir üslûp olduğu kanaati bizi böyle bir değerlendirmeye sevketti. Elde edilen sonuçları tezimizin sonuç başlığı altında ayrıntılı bir şekilde değerlendirdik.

BÖLÜM 1: ÜSLÛP ANLAYIŞLARINDA FARKLILAŞMALAR VE ÜSLÛP ÜZERİNE TARTIŞMALAR:

1.1. Dilbilim Üslûp İlişkisi

Üslûp bilgisinin kapsam ve sınırları, diğer alanlarla olan ilişkisi tartışmalıdır. Bu tartışma alanlarından birini de üslûp incelemelerinin dilbilimin inceleme alanına girip girmediği, yalnızca dilbilime bağlı bir çalışmanın üslûbu tespitinde yeterli olup olmayacağı ya da dilin gramatik tarafını dikkate almadan üslûbun tespit edilip edilmeyeceği meselesi oluşturmaktadır. Üslûp araştırmacısı, dilbilimden yararlanacaksa hangi noktada dilbilime başvuracağı da dilbilim üslûp ilişkisinde ayrıca ele alınan konulardandır.

Wellek – Warren sanat eseri ile dilbilimin ilişkisini üslûp çalışmalarında dilbilime olan ihtiyaç çerçevesinde ele alır. “*sanat eseri ilkin bir sesler sistemi, dolayısıyla da belli bir dilin ses sisteminden yapılmış bir seçmedir.*” (Wellek- Warren, 2005: 150). Wellek-Warren’e göre üslûpbilimciler, eserin seslerden oluştuğunu yazarın da bu verili sesler arasından bir tercihte bulunduğunu unutmamalıdır. Üslûp bilimcinin günlük konuşma diline, o devir toplumunda kullanılan çeşitli dillere dair bilgisi olmadıkça çalışma eksik kalacaktır. Bundan dolayı Wellek- Warren’e göre üslûp çalışmaları dilbilime dayandırılmazsa bilimsel bir sonuç elde edilmesi zordur (2005: 150).

Şerif Aktaş, üslûbu dilden ayrı düşünmenin mümkün olmadığını, fakat üslûp incelemesi ile dilbilim incelemesi arasında önemli farklılıklar bulunduğunu ifade etmektedir. Aktaş’a göre, bu farklılıkların başında her ikisinin de çalışma sahalarının farklı olması gelmektedir.

Aktaş, dil bilim ile üslûp incelemesi arasındaki temel farkları şu başlıklar altında sınıflandırıyor:

- 1- Dilbilimin çalışma sahası cümle ile sınırlı iken üslûp incelemesi ise bir metin üzerinde gerçekleşir.
- 2- Dil göstergelerden ve bunların kullanılışlarını belirleyen birtakım kuralların birlikteliğinden oluşmaktadır. Üslûp incelemesi ise metin ve ibâre seviyelerinde gerçekleştirilmektedir.

- 3- Dilbilim kişiden kişiye değişmeyen daha çok ortak olan kullanımlar üzerinde durur genel kuralları tespit eder. Dilbilimde sınırlayıcı unsurlardan biri de geleneksel kullanımlardır. Dilbilimci bu kullanımları da dikkate almak durumundadır.
- 4- Dile ait bir unsurunun veya bir kuralın metin içerisindeki değerini anlayabilmek için dilbilimin dışına çıkmak gerekmektedir. Aynı şekilde metnin anlam dünyasını kavrayabilmek için de dilbilimin sınırları dışına çıkmak gerekmektedir.
- 5- Bütün bunlarla birlikte metnin malzemesinin dil olduğu gerçeği de unutulmamalı ve inceleme ve değerlendirme işine dilden başlamalıdır (Aktaş,1993: 11-13.)

Leo Spitzer, hocası Meyer Lübke'nin bir yazısında ifade ettiği "*Stilistik, dilin sanat olarak tetkiki demektir.*" sözünden hareketle şöyle diyor:

"Beklerdik ki, Meyer Lübke de zamanın tasnifçileri tarzında, üslûbu, bir dilin onu kullananlara arz ettiği seçme imkânlarını ele alan bir ilim telakki etsin. Bu fikir Bally'nin stilistiğinde hala devam eder. Hâlbuki Meyer- Lübke bir başka imkân göz önüne alıyor gibidir. Büyük yazar ve şairler gibi bazı seçkin dil kullananların, dillerinin kendilerine verdiği malzeme arasından yaptıkları hissi seçmeleri inceleyen bir ilmin mümkün olduğunu görüyor." (Spitzer, 1965: 151).

Roman dili araştırmacısı olan Meyer Lübke, estetik bir mahiyeti zorunlu olan ve tenkitçiden de sanat kabiliyeti isteyen bir stilistik arzusundadır. Leo Spitzer, bu konuda öncelikli olarak gramer kurallarının önemine dikkat çekmektedir. Bir dilde yerleşen her hangi bir gramer kaidesi, bir yazarın dilde yaptığı yeniliklerden daha değerlidir. Spitzer'e göre, üslûp tasarruflarını tayin eden ve mümkün kılan gramer kurallarıdır (Spitzer,1965: 153).

"Dil İlmi ve Kelime San'atı" isimli yazısında konuyu geniş bir şekilde tartışan Spitzer, üslûbu "*dil ilmini edebiyat ilmine bağlayan köprü*" olarak görür. Sanat bakımından, dil, üslûp ismini almaktadır (Spitzer, 1945: 32). Ona göre dil ilmi yakın zamana kadar sanata karşı tamamen ilgisiz kalmıştır. "Dil inceleyicileri, dilin san'at bakımından tetkikinde, her zaman mevcut bulunan subjektif görüşten hala bariz bir surette kaçınılmaktadırlar" (Spitzer, 1945: 30). Spitzer, bu ilgisizliğin temelinde ise üniversitelerde edebiyatla dilin birbirinden ayrılmasını gösterir. Bu durum iki sınıfın birbirine yabancı kalmalarına sebebiyet vermiştir. Spitzer'e göre dil ve edebiyat

incelemeleri birbirinden ayrı olmamalı, hiç olmazsa aynı şahsiyette birleşmelidir (Spitzer, 1945: 32).

Tzvetan Todorov da Spitzer gibi üslûp incelemesinde dilin edebiyat açısından ele alınmasının önemi üzerinde durmaktadır. Buna göre, üslûp çalışmasında sözün bağlamı dikkate alınmalı, dil malzemesinin metne girmeden önceki durumu bilinmelidir. Todorov, sözün bağlamlarında dil ve edebiyat ilişkisini şöyle açıklar:

“Günümüzde dilin edebiyat içindeki önemini araştıran bir eleştirmen, ‘edebiyat yapıtı sözcüklerden yapılmıştır’ diyebilirdi rahatlıkla. Ama edebiyat yapıtı, başka herhangi bir dilbilimsel sözce gibi, sözcüklerden değil tümcelerden yapılmıştır ve bu tümcenin her biri sözün farklı “bağlam”larına aittir (‘üslûp’) sözcüğünün bazı kullanımları da “bağlamdır). Bizim öncelikli görevimiz bu bağlamları betimlemek olacak, çünkü işe başlarken yazarın yararlandığı dilbilimsel olanakların neler olduğunu görmek, sözün henüz bir yapıta katılmadan önce ne gibi özelliklere sahip olduğunu bilmek gerekir.”(Todorov, 2001: 53-54).

Richard M. Ohmann, üslûp ve dilbilim arasındaki ilişkiye dildeki belirli kalıpların üslûp üzerinde şekillendirici bir etkisi olduğu noktasından hareketle yaklaşır. Ohmann’a göre dilde yerleşmiş kurallar yazarın üslûp üzerindeki tasarrufunda önemli bir etkiye sahiptir. Buna göre, bir dili kullanan kişi, o dilin kâinatı içerisinde hareket etmek zorundadır. Sanatçı, dilin kendisine tanıdığı imkânlar dâhilinde eserine vücut verebilir. Ohmann, bu durumu İngilizce üzerinden örnekliyor. Ohmann, İngilizcede katı bir sözdizimi ve az sayıda çekim ekinin bulunmasının yazarı sınırladığına dikkat çekiyor. Ohmann’a göre İngilizcede sınırlı sayıda(iki) hal ekinin yer alması, bu dili yazı dili olarak kullanan kişinin ifadesini daraltmaktadır. İfadeyi sınırlandıran yerleşik kurallara rağmen usta yazarlar dili yeniden şekillendirir. Bir yazar dilinin kısıtlamalarından kaçamazsa da yeni kelimeler oluşturarak, söz dizimini tamamen değiştirerek, mecaz sanatlarını kullanarak farklılık gösterebilir. Dilbilimsel farklılaşmanın yetersiz olması durumunda soyut kavramlara ağırlık vermek, geniş zamanın özel bir şekilde kullanmak gibi üslûbunu şekillendirecek yeni anlayışlar geliştirebilir. (Ohmann, 2004: 197–199).

Üslûp çalışmalarında üzerinde durulması gereken noktalardan biri de dilbilim ile edebiyat arasındaki sınırdır. Bu konu oldukça tartışmalıdır. Saussure dilbilim ile üslûpbilim arasındaki farkı ilkinin sınırlarının genişliğiyle açıklar. Charles Bally, üslûp

çalışmalarını dilbilimin bir alt bölümü olarak değerlendirir. Bununla birlikte tamamen dilbilime odaklanmış bir inceleme edebî eserin üslûbunu ne derece açıklamaya yeterli olur? sorusunu da sormak durumundayız. Wellek- Waren ile Bally arasında da önemli farklılıklar söz konusudur. Wellek ve Waren sonuçta, üslûp incelemesini bir yazın incelemesi olarak Bally ise dilbilim çevresinde ele almayı yeterli görmektedir. Todorov'un yaklaşımı da uzlaştırıcı olmasıyla dikkat çekmektedir. Todorov, birisi ötekisinin yalnızca bir uygulamasıdır" şeklinde bir yaklaşımla bütün bu ayrımları anlamsız bulmakta, bölünmelere karşı çıkmaktadır (Çoban, 2004: 101).

Kısacası, üslûp bilgisinin dilbilimle bir ilişkisinin olduğu muhakkaktır. Üslûp çalışmalarını yürütenler dilbilime başvurmak zorundadır. Üslûp incelemeleri, sesbilgisi, kelime bilgisi, şekilbilgisi ve sözdizimini içine alan sıkı bir ilişkiyi zorunlu kılmaktadır. Yalnız bu inceleme bir dilbilim incelemesinden farklı olarak, metnin estetik değerini ortaya koymak maksatlardır.

1.2 Üslûp ve İçerik İlişkisi

Üslûbun içerikten bağımsız olup olamayacağı tartışma konularından biridir. Susan Sontag'a göre üslûp ve içerik ayrımının temelinde Batıda yaşanan tarihsel bir kargaşa yer almaktadır.

"Biçeme karşı takınılan iki yanlı tutumun kökeninde yatan, basit bir hata değildir- öyle olsa söküp atıvermek çok kolay olurdu- tersine bir tutkudur, bütün bir ekinin tutkusudur. Bu tutku geleneksel olarak sanatın 'dışında' buldukları düşünülen ama sanat tarafından sürekli bozulma tehlikesi içinde olan değerleri, açık söyleyecek olursak, gerçeği ve ahlaki koruma ve savunma tutkusudur. Biçeme karşı takınılan iki bu yanlı tutumun arkasında, son çözümlemede, sanatla ahlak, estetik olanla aktörsel olan arasındaki ilişki konusunda Batı'da yaşanan tarihsel kargaşa vardır." (Sontag, 1998: 28-29).

Georg Michel, üslûp tanımını belirleyen üç temel bileşen olduğunu ifade eder. Bunlardan biri de anlambilim ağırlıklı bir bakıştır. Üslûpla anlambilim arasındaki bağlantı eşanlamlı ifadeler içinden yapılan seçmelerin bir üslûp belirtisi olarak ele alınabileceğini noktasındadır. Michel, Elise Riesel'den hareketle konuyu daha da açıklamaktadır. Buna göre üslûpta eşanlamlılıktan anlaşılması gereken kelimelerin üslûp nüanslarına göre ayrılmasıdır. Üslûp nüansı ifadesiyle kastedilen ise kelimenin

aktüel, kontekse bağlı içeriğinin duygusallık yönüdür(Yıldız, 1991: 5). Üslûpla anlambilim arasındaki bir başka bağ, kelimelerin cümledeki kullanımlarıyla ortaya çıkar. Riesel'e göre kelime cümlede kullanıldığı yere göre değişik ifade değerlerine sahip olabilir. Riesel'in vurguladığı, bu noktada özellikle yapılması istenen, üslûplu kelime sırası ile alışılmış, kurallı kelime sırası arasındaki ayırmadır (Yıldız, 1991:6). Bu ayırım iyi tespit edildiğinde metnin üslûp özelliği de açığa çıkarılacaktır.

Türk edebiyatında üslûp konusunu müstakil mesele olarak ele alan Recâizâde Mahmut Ekrem, üslûp ile muhteva arasında bir ilişki kurmaktadır. Buna göre muhtevanın mahiyetine göre üslûp da değişiklik gösterecektir.

“[A]nlatılmak istenen şeyin muhtevasının mahiyetine göre üslûp; ‘zînet’, ‘azâmet’, ‘ihtişam’, ‘şetâret’, ‘ciddiyet’, ‘şiddet’ gibi hallerde hangisi en uygun geliyorsa, bu şekilde tanzim olunduğu zaman ‘muvafakat’ denilen vasıf ve şart gerçekleştirilmiş olur.” (Yetiş, 1996: 223).

Mehmet Kaplan da bizde üslûp ile muhtevanın parçalayıcı bir görüşle iki ayrı âlem olarak görüldüğünü, bu anlayışın sanatın mahiyetine ve estetiğe aykırı olduğunu dile getirmektedir. Kaplan, “*üslûp ile muhteva, iç ile dış birbirinden ayırlamaz.*” diye ifade etmektedir (Kaplan 1995: 194).

Mehmet Önal, daha çok biçimle ilişkilendirilen üslûbun muhtevadan bağımsız olamayacağı düşüncesindedir. Önal'a göre, biçimsel üslûp ögesinin muhteva ile de bir ilgisi vardır.

“Üslûbu aksettiren şey, biçime dayalı bir ifadedir. O ifadede yer alan kelimelerin hem tek tek hem de bir arada taşıdığı mana ve çağrışım ilişkileri, söyleniş ve sıralanış çeşitleri, onun muhteva ile ilgisini de gösterir. Akıl dışı (Necip Fazıl), bakış kuşu (Hilmi Yavuz), üvercinka (Cemal Süreya), intelijansiya (Cemil Meriç) gibi kelimeler, gerek şekil ve gerekse muhteva açısından üslûbun bir parçası olabilmektedir.”(Önal, 2008: 33)

Hasan Akay'a göre edebî eser incelemelerinde muhteva ve şekil gibi ayrımlara gitmek sanat eserini ikiye bölmekten başka bir işe yaramayacaktır. Bu tarz ayrımlar parçalayıcıdır. Edebî eserin muhtevası ile şeklinin uygunluğu fikri, eseri bütünlük içerisinde görme sorumluluğundan bizi uzaklaştırmaktadır. Akay'a göre “Bir edebî eserde muhtevâdan ayrı olarak şekli veya şekle gereken ehemmiyeti

vermeksizin muhtevâyı anlayabilmek düşüncesi, bir hayalden ibarettir.” (Akay,1998: 24-25)

Üslûp içerik ilişkisi noktasındaki görüş farklılıkları üslûba dair farklı anlayışları doğurmuştur. Bu tartışmaları Leech ve Short’un bu konudaki tespitlerinden hareketle yürütmek istiyoruz¹.

1.2.1 Düşüncenin Örtüsü Olarak Üslûp: İkicilik

Leech ve Short ifade ve içerik ayrımını söz konusu edenleri “düalistler” olarak sınıflandırmaktadır. Üslûp ile içeriğin farklı olduğu düşüncesine dayanan bu anlayışa göre ifade ile içerik birbirinden bağımsızdır. Düalist anlayışa göre anlatım düzeyi ile içerik düzeyi birbirinden ayırt edilebilir. Bundan dolayı düalist anlayışa göre üslûp içeriğe eklenen bir süs gibi görülür. Bu anlayışı şöyle gösterebiliriz:

Tablo1

Manner: Tarz, ifade	Matter: Malzeme, içerik
---------------------	-------------------------

Aynı içeriğin farklı ifade şekilleri ile anlatılabileceği ve içeriğin değişmeyeceği kabulü varsa burada düalist anlayış söz konusudur (Leech ve Short, 2007: 16).

Susan Sontag, ifade ve içerik ayrımına eleştirilenlerin tavrı üzerinden yaklaşır: “Biçemin içeriğe eklenen bir süs olduğu fikrini söz arasında reddediveren eleştirilenlerin çoğu, tek tek yazın yapıtlarını ele aldıklarında bu ikiliği kabul ederler.” (Sontag, 1998: 21). Sontag’a göre belli bir roman ya da şiirin üslûbundan, istesek de istemesek de, üslûbun alt bir süsleme, bir ek süs olduğunu hatırlamadan söz edebilmek zordur (Sontag, 1998: 21). Sontag’a göre üslûp ile içerik arasında var sayılan karşıtlık üslûp kavramının tüm çağdaş kullanımların peşini bırakmayan bir düşüncedir. Biçim işlevi üstlenen üslûbun, içeriği bozduğu duygusundan, içerik kavramı yerine oturtulmadıkça kurtulmak zor gözükmektedir (Sontag, 1998: 26).

Üslûbun bir süs olduğu düşüncesi Leech ve Short’a göre sıklıkla Rönesans’ta karşımıza çıkıyor. Bu dönemde daha ziyade rasyonalist düşünce var. Bir de düşüncenin libası var. Bu yaklaşım, belli bir dönem için meşru görülebilir (Leech ve Short, 2007: 13-14). Yine

¹ Buradaki bölüm başlıklarını Leech ve Short’tan hareketle oluşturduk.

Sontag, Whitman'ın üslûbu perdeye benzetmesini hatalı bulur. Böyle bir kabul, perdenin aralanabileceğini ve maddenin açığa çıkacağını akla getirir. Sontag'a göre sanatçının üslûba sahip olup olmamakta seçme hakkının olduğu düşüncesi yanlıştır. Üslûp üste eklenen bir şey olmadığı gibi niceliksel bir şey de değildir (Sontag,1998: 23).

Leech ve Short üslûp içerik ayrımını ileri sürenlere: Dualizmin biçim içerik ayrımı varsa, "bizim de öyleyse üslûptan ayrı, düz ve nötr bir yazının varlığını kabul etmemiz gerekir!" (Leech-Short:15) şeklinde cevap veriyor. Onlara göre böyle bir şeyin olması zordur. Sontag da aynı görüşü destekler, üslûpsuz sanat eseri diye bir şeyin söz konusu olamayacağını belirtir.

Bally, dilin ifade ve duygu ögesi mesajı var, bir de üslûbun bu mesajla bildirimini var, dolayısıyla her yazı üslûplu olmak zorunda değildir, der. Bartes, *Yazının Sıfır Derecesi* 'nde klasik yazının şeffaflığı üzerinden meseleleri tartışır. (Leech-Short, 2007: 15).

Bu tarz anlayışlar üslûbu bir tercih meselesi olarak görüyor. Üslûbu bir tercih meselesi olarak gördüğümüzde, üslûbun olmadığı yazıları nasıl göstereceğiz? sorusu haklı olarak sorulacaktır.

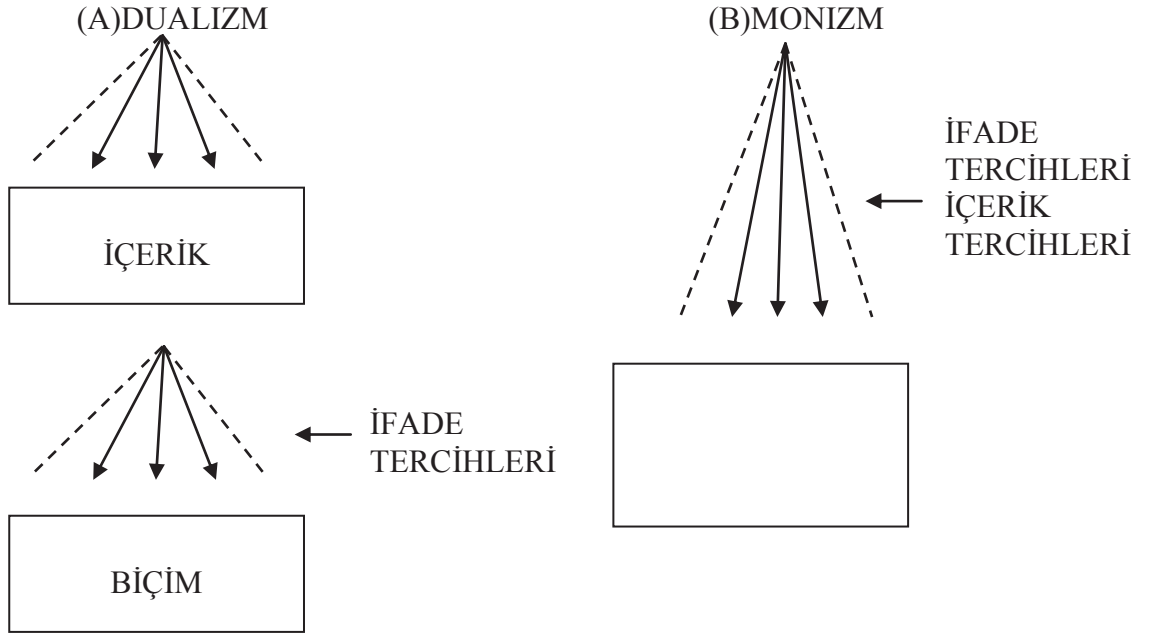
1.2.2 Üslûp ve İçeriğin Ayrılmazlığı: Bütüncülük

Üslûp ile anlambilim arasındaki bir tür ilişki olarak görülecek bu yaklaşıma göre üslûp içerikten bağımsız değildir. Üslûbun anlamdan bağımsız bir özellik olarak ortaya çıkıp çıkmayacağı oldukça tartışmalı gözükmektedir. Üslûp ister istemez semantikle bir ilişkiye geçmek durumundadır. Özellikle kelime düzleminde bağlam içerisinde sözcüklerin farklı anlamlar kazandıkları biliniyor. Riesel'e göre üslûp bilgisi, 'eş anlamlı ifade imkânları bilgisi'dir. Bir metindeki bireysel ve toplumsal şartların gereği olarak yazar bu eş anlamlılar içerisinden seçimler yapmaktadır (aktaran Yıldız, 1991: 5).

Leech ve Short Riesel'le benzeşen bir yaklaşım sergiler. Onlara göre, her yazar zorunlu olarak belli ifade tercihleri yapar. Bu tercihlerin kendisinde yani eşya ile kurulan ilişkinin kendisinde üslûp saklıdır (2007: 16).

Şimdi her iki anlayışı Leech ve Short'un ifadeleriyle tablolastırarak göstermek gerekirse:

Tablo 2



(Leech-Short, 2007: 16)

Tabloda da görüldüğü gibi düalist anlayış şekil (form) ile içerik arasında bir ayrımın söz konusu olduğunu kabul ederken, monist ise böyle bir ayrımı kabul etmez. Asıl tartışma konusu da buradadır. Her iki anlayış da üslûbun içerikle ilişkisini kabul ederken monist bunun doğrudan yapılan bir tercih olduğu görüşündedir.

Monistin anlayışı tekçi anlayıştır. Bu anlayışa göre, içerik seçimleri ile ifade seçimleri eşit bir şekilde, direkt olarak seçilir. Monistin anlayışına göre: “içerik değişince ifade de değişir.” Leech - Short böyle bir kabulün bizi üslûbun olmadığı sonucuna götüreceğini belirtmektedir (Leech-Short, 2007: 17).

Richard Ohmann, üslûp incelemesinde grametik tarafa, dönüştürücü gramere dayanır, dönüştürücü kuralların üslûbu belirleyen kurallar olduğunu göstermek ister. Bunun için de Henry James, Hewingway, Faulkner gibi yazarların cümle yapıları üzerinde durur. Richard Ohmann, bu tarz üslûp incelemesini çeşitli yazarlara uygulayarak onlara özgü üslûp çeşitlerini tespit etmeye çalışmıştır. Ohmann’a göre ne çeşit tümce yapılırsa yapılsın anlam değişmesi söz konusu olmamaktadır (Özünü 2001, 61– 62).

Leech ve Short'a göre, Ohman'ın bu anlayışından hareketle, bir pasaj daha basit ifadelere bölünebiliyorsa üslûpsuz bir şeyin varlığını kabul etmemiz gerekir. Üslûpsuzluk ifadesi üslûbun sadece gramerle ilgili tarafıyla ilişkilidir. Basit cümlelerle anlatmak bile bir üslûp değeri verir. Monizm daha çok şiir için, şiirle uğraşanlar için kabul edilebilir. Örneğin şiirdeki metaforlar: Burada ayrılmaz bir yapı, bütün bir yapı vardır karşımızda (Leech-Short, 2007: 20).

Leech ve Short, üslûbu içerikten bağımsız gören anlayış ile içerikle birlikte üslûbun direkt seçildiğini kabul eden anlayışı farklı açılardan karşılaştırır. Bu karşılaştırmada her iki anlayışın da bir kısım şeyleri göz ardı ettikleri, bazı temel soruları cevapsız bıraktıkları görülüyor. Örneğin tekçi anlayış sahipleri, bir metin çevrilip anlaşılabilmesini ve çevirinin nasıl mümkün olduğunu izah etmekte zorlanacaklardır.

Tekçi anlayışı savunanların “çevirsen bile orijinalinden farklı olur” itirazına Leech ve Short “Öyleyse sen de nasıl çevrilebildiğini açıkla”, diyerek karşı çıkmaktadır.

Leech-Short bu iki anlayış arasındaki tartışmalardan hareketle çeşitli sorular yöneltir. Tekçi anlayışın metni farklılaşmamış bir bütün olarak gördüğü için dile ait tercihlerin incelenmesine imkân tanımadığına işaretle şu soruyu sormaktadır: Dualizm nesirde geçerlidir, monizm ise şiirde geçerlidir, mi diyeceğiz? Leech ve Short'a göre bunu da diyemeyiz, çünkü bazı eserlerde kendine has bir anlatım söz konusudur. Bu eserlerin yapısını değiştirememekte, başka bir ortama aktaramamaktayız. Bu noktada Burgess'in ayrımı önemlidir. Anthonny Burgess'e göre birinci sınıf romancının romanında dil sıfır nitelik belirtir, transparan, akli çelici değil, çağrışımlar dar(düz)dir. Burgess'in ikinci sınıf tasnifinde dâhil ettiği romancılarda ise belirsizlikler ve çağrışımlar önemli görülür. Ve bunların eseri görsel bir ortama aktarıldığında değeri kaybolur. Örneğin James Joyce II. sınıfa aittir (Leech-Short, 2007: 22).

Tablo 3

I. Grup	II. Grup
Dilsel koda (Saussure'un langue'ne) ve okuyucunun normal iletişim beklentilerine uyar	Yeni iletişim sınırları arayışında olduğu için dilsel koddan sapar, İletişim beklentilerine uymaz.

Lecch-Short (2007: 22)

Borges'in ayrımı bizi kapalı (sınıf 2- dilsel ortama dikkatimizi çekiyor.) ve şeffaf (sınıf 1-düz) ayrımına götürür.

Leech ve Short'a göre bizim iki tarafın yaklaşımının dışında çoğulcu bir yaklaşıma ihtiyacımız vardır.

1.2.3 Çok Katmanlı Anlayış: Çoğulculuk

Bugün üslûp incelemelerinde tekçi anlayışların yerini daha çoğulcu anlayışlara bıraktığını görüyoruz. Çünkü belirli bir anlayışın dışına çıkamadığınızda farkında olmadan görmeniz gereken şeyleri göremiyorsunuz. Leech ve Short'un “üslûpsal çoğulculuk” ya da başka bir ifadeyle “çokdüzeyli yapı” diye adlandırdıkları bu çoğulcu anlayışa göre dil farklı işlevler üstlenmektedir. Hâlbuki ilk iki görüş dilin işlevsel yapısını dışarıda bırakmaktadır.

Çoğulcu (pluralist) anlayışa göre dil, farklı işlevler yerine getirmektedir. Herhangi bir dil ögesi farklı işlevsel düzeylerde yapılmış seçimlerin sonucudur. Türkçede “çoğulculuk” olarak ifade edebileceğimiz bu anlayış yalnızca ifade ve içerik arasındaki ayrımla yetinmemektedir. Bilindiği gibi sözcüklerin farklı anlam daireleri söz konusudur. Bir de metnin bağlamı işin içerisine girince anlam dairesi daha da çoğalmaktadır. Her bir anlam dairesinin üslûba farklı işlevler kazandırdığı da görülmektedir. Leec ve Short, bu üç anlayışını birbirinden ayrılan ve birleşen taraflarını: Pluralist de tekçi anlayış gibi “içerikle üslûbu ayırt edemezsin” diyor, bu noktada monistle birleşiyor. Farkı ise pluralist daha işlevsel incelemeye imkân veriyor, şeklinde izah etmektedir. Kısacası üslûp incelemesinde üslûbun anlamdan bağımsız olamayacağı görülürken bu anlamın ne monist gibi tek cephesiyle ele almak ne de

düalist gibi ikisini birbirinden ayrı görmek doğru değildir. Sözcüklerin anlam yönüyle zenginliği ona farklı cephelerden bakmayı zorunlu kılmaktadır. Yalnızca kavramsal içerikle yetinmekten ziyade sözcüklerin bu zengin yapısını çeşitliliğini görmek gerekir.

Leech ve Short, dilin işlevsel yapısına dair sınıflandırmanın bizi plüralist anlayışa götüreceği kanısındadır. Bu noktada, birbirinden farklı olmakla birlikte üç ismin dilin işlevselliğine dair yaptığı ayrımı başvurur.

1. A. E. Richards'ın yaptığı ayrım: Richards dört işlev ayrımı yapar: Anlam, duygu, ton, niyet.

2. R.Jacobson altı işlev belirliyor: Duyusal, çağrısalsal, göndergesel, şiirsel, ilişkisel ve üstdilsel işlevlerdir. Bu altı işlevin her biri söylem durumunun bir esas boyutuna karşılık gelir.

3. Halliday, üç temel işlev belirler: Düşünsel, kişisel, metinsel.

Yukarıda dile ait olarak belirtilen işlevler dilin çok yönlü bir sistem olduğu düşüncesini ortaya koymakta, bu da bizleri plüralist anlayışa (çok düzeyli) götürmektedir.

Haliday, dilsel kullanımlardan hareketle edebî etkiyi izah ediyor. Haliday'ın analizinin önemi, üslûpla ilgili anlamı dilin düşünce ile ilgili fonksiyonunda görmesidir. Leech-Short'a göre düalist bunu göremez, düalist anlayışa göre içerik değişmez, üslûp değişir. Dualiste göre içerik daha ön planda üslûp ise bunun kreması. Haliday bu ikisinin nasıl birbiriyle örüldüğünü anlatıyor.

Leech ve Short, üslûp konusundaki yaklaşımından dolayı Ohmann'ı eleştirir. Ohmann'ın söylediğinin aksine görülmektedir ki üslûp değişince içerik de değişiyor.

Tablo 4

OHMANN (1964)	HALİDAY (1973)
A. Content (cümle yapıları)	A. Düşüncesel fonksiyon
B. Expression (ifade) tercihler dönüşmeler	B. Metinsel fonksiyon kişiler
(cümlelerin değiştirilmesi- cümle yapılarında-Faulkner yaptığı değiş.)	
C.	C. Kişiler arası fonksiyon
	D. (Yazarla okuyucu arası)

(Ohman ile Haliday'ın anlayışlarındaki farklılıkların Leech-Short tarafından gösterilişi,2007:27)

Haliday'ın görüşüne göre bütün dilbilimsel tercihler anlamlı ve üslûpla ilgili bir tercihtir. Çoğulcu anlayışı savunanlar daha rahattır. Dilsel tercihlerin işlevsel tercihler ağı içerisinde nasıl birbiriyle ilişkilendiğini gösterebilir. Kısacası, çoğulcu bir yaklaşımı benimseyenin bir dil kavramı vardır, tekçi bir anlayışı benimseyenin ise yoktur.

Leech - Short'a göre düalist anlayış zihin üslûbunu izah edemez. Dualizm, modern roman yazımında en önemli şeyi dışarıda bırakır. Monizm kapalı anlatımlı metinlere daha uygundur. Bu durum pluralizm için de geçerlidir.

Dualist iki farklı dil parçasını aynı şeyin alternatif olarak farklı şekilde söyleme olarak görüyor. Dualizmin bize getirdiği şey, farklı üslûpsal değerlerle geçerli olan farklı üslûpsal değişkenler var. Yazarın üslûp tercihlerini aynı anlamdaki farklı tercihlerle karşılaştırarak sormamızı mümkün kılar.

Haliday için konunun yazara dayattığı tercihler üslûbun parçasıdır. Bir yemek kitabındaki kelimelerin içermesi bile yemek kitabının parçasıdır. Yağ, un vb. şeyler dahi üslûba dâhildir.

Özetle, Leech ve Short'un yaklaşımları bu üçünün uzlaştırılmasına dayanıyor. Leech ve Short'un önerdiği, üçünü de içine alan multilevel(çokdüzeyli) yaklaşım ise Haliday'a yani pluralizme yakın durmaktadır.

1.3 Bir Çelişkiler Yumağı: Üslûp Tanımları

Edebîlik konusu, bir yazının edebî olup olmama meselesi tartışmaya açıktır. Birçok edebiyat kuramcısı, eleştirmen edebîlik konusunda farklı referanslar göstermektedir. Ancak edebiyat kuramcılarının çoğu özellikle dilbilimciler, edebî olmayı dilin kullanımı ile ilişkili görmektedir. Dilin kullanımındaki farklılıklar ise bizi üslûp konusuna götürür. Bir metni benzerlerinden ayıran faktörlerin başında üslûbu gelir.

Üslûp çalışmaları bu anlamda “edebîlik” kavramıyla birlikte ele alınmaya başlanmıştır. Bu kabule göre, esere kıymet veren özelliklerin başında onun üslûbu gelir. Eserin değerini öncelikli olarak üslûbundan hareketle tespit etmeye çalışırız. Bir metni benzerlerinden ayıran üslûp yönüyle farklılaşmasıdır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ayrı bir bilim dalı olarak ele alınan üslûpbilimin sözbilim kaynaklı olduğu ve zaman içerisinde dilin farklı alanlarıyla ilişkili olarak geliştiği görülmektedir. Bununla birlikte, çokça yazılıp konuşulmasına rağmen üslûp konusunda da tam bir mutabakat yoktur. Üslûbun ne olduğu, sınırlarının nerde başlayıp nerde bittiği sorusu farklı cevaplara yol açmaktadır. Todorov'un ifade ettiği gibi üslûp bilgisi yazın incelemelerinin en kesin bölümünü oluşturmaktadır. Fakat en kesin ifadesi işin aldatıcı kısmıdır.

“Biçembilgisi kuşkusuz yazın incelemelerinin en kesin bölümüdür; ancak kesinlik düzeyinin genel durumu göz önüne alınırsa 'en' nitelemesinin çokça bir anlamı yoktur. Biçembilgisi kaynakçalarında binlerce ad bulunur; gözlenmeyen olgu yok gibidir; ama kavramların çok anlamlılığı, yöntemlerin eksikliği ve araştırmanın asıl amacı konusundaki belirsizlik hiç de sağlıklı bir bilim dalı çıkarmaz ortaya.”(Todorov, 1983: 97)

Arapçadan dilimize geçen üslûp sözcüğü, Almancada “stil”, Fransızca ve İngilizcede ise “style” sözcükleriyle karşılanmaktadır (Vardar, 2002: 40). Alman edebiyatında 19. yy’ın ortalarından itibaren stilistiğin dilbilimin yan kolu olarak kullanıldığı görülüyor. “Stilistik” sözcüğünün “stilkunst”, “werkstil”, “stilwandel” gibi sözcüklerle de karşılanış, bu anlamda tam bir mutabakat sağlanmamıştır (Yıldız,1991: 17). Fars edebiyatında “sebk” sözcüğü uzun zamandır tarz, üslûp gibi kelimelerin eşanlamlısı olarak kullanılmaktadır (Çiçekler, 2009: 13). Batı literatüründe, sözcüğün iki farklı anlamda kullanımı söz konusudur. ‘Stilistik’ terimi önce yazılı ve sözlü dil ürünlerinin üslûp özelliklerini ortaya çıkarmak, ikinci olarak iyi ve doğru bir üslûpla yazmayı, konuşmayı göstermek gayesini taşıyan uzmanlık dalına verilen isimdir (Aytaç, 2003: 77). Ayrıca üslûp, biçem anlamındaki “stil” sözcüğünün Romalı yazarlar tarafından belli bir yazarın yazılı söyleminin özelliklerini belirtmek üzere düzdeğişmeceli(mecazlı) olarak kullanıldığı bilinmektedir (Pospelov, 2005: 450).

Bugün Türkçede, stil ve üslûp kelimelerinin yanında sınırlı da olsa biçem, yöntem, deyişbilim ifadeleri kullanılmaktadır.² *Kelime*, “Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, biçem, tarz, stil” (Türkçe Sözlük, 2005) olarak tanımlanmaktadır.

Buffon “Üslûp Üstüne Söylem” adlı yazısında üslûbu retorik bir amaca yönelik bir araç olarak görür ve dolayısıyla üslûbu yazıyı düzenleme süreci olarak gördüğü izlenimini verir. Ona göre: üslûp düşünceye verilen nizamdır. Fikirler birbirine iyi bağlandığı zaman üslûp da sağlam ve düzgün olacaktır. Bunun tersi yani fikirleri gevşek bırakıp yalnızca kelimeleri birbirine bağlamaya kalkarsak, kelimelerin özenle seçilmiş zarif sözcükler olması yetmeyecektir. Böyle olursa üslûp dağınık, cansız ve savruk olacaktır (Buffon,1828: 7).

Buffon tarafından ‘Le style, c’est l’homme mème’ şeklinde ifade edilen ve oldukça meşhur olan bu tanım, Recaizade Mahmut Ekrem tarafından “*Üslûb-ı beyân aynıyle insandır*” şeklinde ifade edilmiştir. Aynı tanımdan hareketle Cenab Şehâbettin: “*Edâ-yı lisan timsâl-i insandır*” ifadesini kullanmıştır (Akay,1998: 27). Buffon’un bu tanımı “ bir sanatkârın üslûbu ile şahsiyeti ve ruhu arasında çok kuvvetli münasebetler

² Biz bu çalışmamızda, üslûp sözcüğünü öncelikli olarak tercih etmekle birlikte, yeri geldikçe bu sözcüklerden herhangi birini de tercih edeceğiz.

bulduğunu meydana koymuş ve üslûbun şairin kendi el yazısından fizyonomisine kadar yaygın bir ‘birlik’ prensibi mâhiyetini hâiz olduğunu göstermiştir.” (Akay, 1998: 27)

Mehmet Kaplan, Buffon’u hatırlatır bir biçimde, üslûbu “kelimelerin bir bütün halindeki organizasyonu” olarak görür. Kaplan’a göre üslûp, “muhteva ile dil arasındaki münasebettir.” Kaplan, üslûbun bazılarının zannettikleri gibi yazarların kullandıkları kelime, teşbih, istiare ve mecazlardan ibaret görülmemesi gerektiğini, bir yazar veya devrin üslûbundan bahsederken sadece onların kullandıkları dil ve edebî sanatlardan bahsetmenin bir mana ifade etmeyeceğini söylemektedir. Kaplan’a göre önemli olan ifade ile muhteva yani üslûp ile duyuş tarzı arasındaki münasebeti bulmaktır (Kaplan, 2006: 384).

Şerif Aktaş, üslûbun belirli ve kesin bir tarifinin yapılamayacağı kanaatindedir. Böyle bir tarif yapıldığı an, üslûbun aslını teşkil eden zamanla farklılaşma ve aynı zaman dilimi içerisinde kişiden kişiye değişme özelliği kaybolacaktır. Aktaş’a göre üslûp: “sözlerin, zamanın icabı göz önüne alınarak şahsi bir düzen içinde işlenen konunun cinsine göre tanzimidir.” (Aktaş,1973: 192). Aktaş, üslûp probleminin dilbilim çevresinde gruplaşan ilimlerle edebî tenkit arasında kalan sahada yer aldığını, üslûbun ferdî olduğunu, kaynağında ise yazarın mizacının ve tecrübesinin yer aldığını belirtmektedir.

Gürsel Aytaç, üslûbu “tarz “olarak nitelendirmektedir. Edebiyatta üslûp, yazma, anlatma tarzıdır. Kelime edebiyat dışında da tarz anlamıyla kullanılmaktadır (Aytaç, 2003: 78).

Yılmaz Daşcıoğlu’na göre ise üslûp incelemesi daha çok biçimle ilgilidir. Bu anlamda Daşcıoğlu’nun üslûbu içerikle bağlantılı ama daha çok biçimsel bir öge olarak değerlendirdiği anlaşılıyor.

“Biçim incelemesi, aslında bir üslûp araştırmasıdır. Bir metnin biçimini incelemek, yazarın üslûbunu incelemek demektir. Üslûp yazılış tarzıdır, içeriğin biçime dönüşmesidir. Bu ise metnin temel anlamına, hakikî anlamına biçimden doğan çağrışımsal anlamlar ilave etmek demektir. Verilen mesajın ayrıca bir estetik değer kazanmasıdır. Aynı düşünce veya duygu farklı biçimlerde ifade edilebilir.” (Daşcıoğlu, 2009: 155).

Linguistler (dilbilimciler) ise dilin belli bir kişi tarafından kullanılış şekline idiolekt demişlerdir. Buradan hareketle, “üslûp incelemelerinin çoğu tek bir yazarın estetik amaçlarını gerçekleştirmek için bireysel dilini nasıl kullandığını açıklamak amacıyla yapılan teşebbüs” olarak değerlendirilmiştir (Stevick, 2004: 189).

Saussure ekolünün takip edicilerinden olan Charles Bally, üslûp çalışmalarını dildeki duygusal öğelerin çalışılması olarak görür. Bally’e göre bu duygusal öğeler belirli bir anlama eklentidir, bu anlamda araçsaldır. Duygusal öğeler olmasa da aynı anlamın var olacağı kanısındadır. Üslûp, bu noktada daha etkili anlatma aracından öte bir şey değildir (Hough, 1969: 6).

Üslûp kavramının üç farklı şekilde anlaşılabileceğini belirten Graham Goulden Hough, bu başlıkları şöyle sıralar:

1. Eleştirmen sıradan ya da gündelik dile bağlı kalır, genel kanaati izler. Okuyucuların sağduyusuna güvenir. Üslûp diye bir şeyin varlığını kanıtlamaya gerek yoktur. Gündelik dilde nasıl tanımlanıyorsa, saf, sıradan okuyucunun anladığıdır üslûp.
2. Eleştirmen A. Richards’ın yaptığı gibi farklı deyişlerin her zaman anlamda da farklılaşabileceği doktrinini kabul etmelidir. Kısacası üslûbun anlamı değiştiren, belirleyen bir faktör olduğu belirtilir.
3. Bu doktrini kabul eder, formdaki farklılığın anlamda da farklılık olduğunu düşünür ancak üslûp kavramının ortadan kaybolduğunu kabul etmeyebilir. (üslûbu anlamın bir parçası olarak görür.) Hough, üslûp konusunda bu maddelerden üçüncüsünü kabul etmektedir.

David Dodge ise üslûbu yazarın etkin bir iletişim kurmak için başvurduğu bir araç olarak değerlendirir. Üslûbu incelemenin bir yolu da yazarın dil kullanımlarından onun düşünsel dünyasına, amaçlarına ulaşmaya çalışmaktır, bunu gerçekleştirmek için okuyucunun tepkilerini de incelemek gerekir, şeklinde ifade etmektedir (aktaran Erden, 2002: 17).

Andreas Tietze’ye göre üslûp diye bir kavramın var olduğu farz edilebilirse biçim “bilinçli bir çabayla sıradan olandan veya beklenenden ayrılan bir ifade biçimidir.” (Tietze, 2010: 189).

Julia Kristeva, edebî dilin edebiyatın birçok türünde kullanıldığından hareketle, üslûbu, “çeşitli yazınsal metinlerin farklı özelliklerini inceleyip betimleyerek yazınsal türler kuramının oluşmasına katkıda bulunan bir alan” şeklinde tarif etmektedir.” (aktaran Erden, 2002: 25).

Susan Sontag, “belli bir sanat yapıtının biçimini algılayışımız, her zaman yapıtın tarihselliğinin, zaman dizimi içindeki yerinin farkında olmayı da birlikte getirir.” demektedir (Sontag, 1998: 24). *Bu* kabul, üslûba tarihsel açıdan yaklaşmanın bir sonucudur. Sontag’a göre üslûp, sanat yapıtındaki karar ilkesi, sanatçının isteminin imzasıdır. Şayet sanat, istemin kendi kendine oynadığı bir oyunsa üslûp bu oyun oynanırken kullanılan kurallar dizisidir. Kurallar da her zaman yapay ve keyfî bir sınır demektir (Sontag, 1998: 39). Sontag’a göre herkesin bildiğini iddia ettiği yansız, bütünüyle saydam bir üslûptan söz etmek mümkün değildir. Ayrıca insanın kişiliğinden kurtulması ne denli imkânsızsa, sanattan zanaatı çıkarmak da o derece zordur (Sontag, 1998: 22).

Üslûbu, “yazarın dil içindeki yapabileceği bir çeşit seçim” olarak değerlendiren Richard M. Ohmann, “eğer üslûp, teniste topa vuruş şekillerinde olduğu gibi, her şeyi farklı şekillerde söylemek değilse üslûp demeğe değer bir şey var mıdır?” diye sormaktadır (Ohmann, 2004: 193). “Şayet yoksa” diyor Ohmann, üslûp tahlilleri yapan eleştiricilerin çoğu, yazarların ifade şekilleri hakkında hükümler yaparak bizi aldatmaktadırlar.

Ernst Elster üslûbu “bir eserin uyumlu bir şekilde düzenlenmiş ifade vasıtalarının toplamı” olarak değerlendirmektedir. Elster, bu düzenlemenin arka planında, yazarın estetik algısının ve eserini şekillendirme gücünün yattığını ifade etmektedir (aktaran Yıldız, 1991: 14).

Mr. Richards, üslûbu, soyut düşünce kalıplarının kelimelerden oluşan dil kalıplarına dökülüşü olarak tanımlamıştır. Ohmann, Richards’ın bu tanımına itiraz etmektedir. Ohmann’a göre bu fikir, üslûp üzerine fikir yürütmek isteyen bir eleştirici için cazip görülebilir fakat buradan hareketle üslûp anlaşılabilir. Ohmann, soyut düşünce şekillerini ve kalıplarını birbirinden ayırt etmenin zor olduğunu, birbiriyle çakışan kelime gruplarının onları gizlediğini, titiz bir eleştiri ile onları ortaya çıkarmanın insan gücünü açacağını düşünmektedir (Ohmann, 2004: 195).

“Stilistik” başlıklı incelemesinde H. Graubner üslûbu altı çeşit özelliğiyle ayrı ayrı çıkış noktası olarak ele almaktadır.

- 1.“Ekleme” niteliğiyle üslûp,
- 2.Uyum niteliğiyle üslûp,
- 3.Bir normdan uzaklaşma niteliğiyle üslûp,
4. Seçmecilik niteliğiyle üslûp,
5. Bireysel dil karakteristiği niteliğiyle üslûp,
6. Geleneksel dil karakteristiğiyle üslûp (aktaran, Aytaç, 2003: 79).

Graubner’in “ekleme” niteliğiyle dile getirdiği ilke, bazı dil olgularının üslûbu oluşturduğu, bazılarının ise üslûba dâhil edilemeyeceği kabulüne dayanmaktadır. Bu kabule göre, üslûptan bahsedebilmek üslûp oluşturucu öğeler sayesinde mümkün olmaktadır. Üslûbu oluşturucu unsurlar diğerleriyle bütünleştiğinde metnin üslûbu ortaya çıkmaktadır. Bally’nin bu konudaki değerlendirmesi akla uygun unsurlarla heyecan bildiren öğelerin ayrımına dayanmaktadır. Kısacası duygu-heyecan bildiren öğeler metnin üslûbunu oluşturmaktadır. “uyum niteliğiyle üslûp”ta ise her dil ürününün kendi birlikteliğini sağladığı, metnin bütün dil öğelerinin bir bütün olarak kurgulandığı kabulü söz konusudur (aktaran Aytaç, 2003: 79).

Geoffrey Leech ve Mick Short üslûp sözcüğünün çok genel bir tanımla dilin bir metinde nasıl kullanıldığıyla ilgili olduğuna vurgu yapmaktalar. Üslûp, genel yorumuyla gayet tartışmalıdır. Buna göre üslûp; öncelikle dilin belli bir bağlamda, belli bir kişi tarafından belli bir amaç için kullanılmasıdır (2007: 31).

Leech - Short, üslûbun hem edebî hem de gündelik dile uygulanabileceğini, ama daha çok Saussure’ün ifade ettiği dilin “parole”e ait yanılla ilgili olduğunu belirtmektedir. Buna göre üslûp bilimi; hem genel üslûpbilim hem de edebî üslûpbilim olarak ikiye ayrılabilir. Genel üslûpbilim her tür metni, yazınsal üslûpbilim ise sadece edebî metinlerin üslûbunu incelemektedir.

G. Lecch ve M. Short üslûbu altı başlık altında ele almaktadır.

1. Üslûp dilin nasıl kullanıldığı ile ilgilidir. Dizge olarak dilden (langue) ziyade söze (parole)a aittir.

2.Üslûp, dil repertuarı içerisinde yapılmış belli “tercihler”i içerir.

3. Üslûp belli bir dil kullanımını bir alan üzerinden tanımlar. (Belli bir türde, belli bir metinde hangi tercihler yapılmaktadır? sorusuna cevap arar.)

4.Üslûp çalışmaları daha ziyade edebiyat diliyle ilgilenir.

5.Edebiyat üslûbu, edebiyat ve estetik işlev arasındaki ilişkiyi açıklamakla ilgilenir.

6.Üslûp göreceli olarak şeffaf veya buğulu (kapalı)dır. Şeffaflık, üslûbun yeniden ifade edilebilirliğini, yorumlanabilirliğini ima eder. Müphem (buğulu) olduğunda ise tam olarak parafeze edilemez. Müphemlik, metnin yorumunun büyük ölçüde okuyucunun hayal gücüne (imgelemine) bağlı olmasını ifade eder. Metnin yorumlanması okuyucuya bırakılır. Buna göre, üslûp tercihi dilsel tercihler yönünden sınırlıdır. Bu, aynı konunun alternatif ifade biçimleriyle ilgili dilsel seçimlerdir.

G. Lecch ve M. Short’a göre bütün bu tanımlar, bir noktada üslûp kavramını daraltmakta, sınırlandırmaktadır (2007: 31-32).

Görüldüğü gibi üslûp tanımları yazardan yazara farklılaşmaktadır. Bütün bu farklılıklara rağmen yukarıdaki tanımlardan hareketle şu referans noktaları öne çıkmaktadır.

Üslûp, belirli tercihler sonucu ortaya çıkmaktadır. Üslûbun eserden ayrı bir şey olmadığı, eserin estetik değerini açığa çıkarmak gayesiyle üslûp incelemesine başvurulduğu açıktır. Sanatçının üslûp konusundaki tercihlerinde ileride de bahsedileceği gibi kişilik özellikleri, kendisinden önceki birikim, eser verdiği tür, içinde yer aldığı edebî muhit, ele alınan konu vb. başta olmak üzere birçok unsurun etkili olduğu kabul edilmektedir. Üslûp tanımları içerisinde dikkat çeken hususlardan biri de üslûbun edebiyatla olan ilişkisidir. Öyle ki üslûp çalışmaları metnin edebîliğini anlamak için izlenebilecek önemli yolların başında gelmektedir.

Batıdan dilimize geçen üslûp kavramı Türkçede bugünkü anlamda yeni sayılır. Türkçede geçmişten günümüze üslûp sahasına dâhil edilebilecek çalışmalara

baktığımızda mevcut kaynakların sınırlı olduğu, bunlar içerisinde müstakil olarak üslûp meselesini ele alan teorik eserlerin ise oldukça az olduğunu görmekteyiz. Eski edebiyatımızda üslûp meselesi bugünkünden farklı olarak ele alınmıştır. Bugünkü şekliyle sanat eserinin güzelliğini, üslûbunu ele alan teorik bir eser yoktur. Eski edebiyatımızda üslûp konusunu ele alan kitaplardan ilki belagat kitaplarıdır. Yine bunların yanında tezkireler, divanların önsözleri (dibâceler, mukaddimeler) bize az da olsa yazarın üslûbu hakkında bazı bilgiler vermektedir. Tezkireler, şiirin güzelliği, zarafeti üzerinde durmakla birlikte bunun kıymet ölçülerine dair bir bilgi içermemektedir. Tanzimat öncesi teorik kitapların Arapça ve Farsçadan tercüme yoluyla Türkçeye kazandırıldığı görülüyor. Divan edebiyatında, eserin üslûbundan izler taşıyan “Türkî söz”, “tarz-ı Acem”, “üslûb-ı şuarâ-yı Rûm”, “Fârisî-veş ebyât”, “elfâz”, “edâ”, “mevzun”, “selis”, “selâset”, “rekâket” ... gibi terimler de vardır (Önal, 2008: 38).

Türk edebiyatında üslûp sözcüğü ilk olarak Namık Kemal, Süleyman Paşa ve Münif Paşa tarafından “kelâm” sözcüğü ile karşılanmış, Rezaizade Mahmut Ekrem tarafından *Talîm-i Edebiyat*’ta “üslûp” olarak değiştirilip “her şahsın fikir, duygu, düşünce ve hayallerini anlatmadaki husûsî tarzı” (Yetiş,1996: 200) olarak tarif edilmiştir. Tanzimat sonrası teoriyle ilgili kaynakların tercümeyle dayandığı bu yüzden Türkçenin meselelerine zaman zaman yabancı kaldığı da bir gerçektir. Eserinin ağırlık merkezine üslûp konusunu yerleştiren Recâizâde Mahmut Ekrem, bu konu üzerinde ayrıca durarak eski belagat kitaplarından ayrılmıştır (Yetiş:1996: 195). *Talîm-i Edebiyat*’ta ikinci bölümü üslûp bahsine ayıran Ekrem, eserinin üçüncü bölümünde “Tezyînât-ı üslûb” da ise eski belagat kitaplarında yer almayan yeni birtakım edebî sanatlara yer verir (Yetiş, 2006: 321).

Ekrem, eserinin hareket noktasını Emile Leffranc’dan almıştır. Bu Fransız müellifinden faydalanan bir diğer isim de Süleyman Paşa’dır. *Mebâni’l-İnşâ*’da (1871) “style” sözcüğünü “kelâm” sözü ile karşılayan Süleyman Paşa, üslûbun genel ve özel vasıflarını kelâmın vasıfları olarak değerlendirmiş, bu anlamda garp retorikinin Türk edebiyat nazariyatındaki ilk uygulayıcısı olmuştur(age., s.197).

Tanzimat’tan II. Meşrutiyete kadar neşredilen eserlerde Fransız retorik ve literatür kitaplarının önemli bir etkisinin olduğu gözlemlenmiştir. Süleyman Paşa ve Rezaizade

Ekrem’le başlayan bu etkilenme sürecinin devrin diğer müelliflerini de kuşattığı görülüyor (Yetiş, 2006:324). Bundan sonraki süreçte çoğunluğu Talîm-i Edebiyat’ın etkisi altında yazılan kitapları görmekteyiz. Reşit tarafından yazılan *Nazariyyât-ı Edebiyye’nin* (1328) ikinci cildinde üslûp bahsine yer verir, Şahabettin Süleyman, *San’at-ı Tahrîr ve Edebiyat’ta -Talîm-i Edebiyat’tan* gelen bazı noktaların bulunduğu görülmekle birlikte- “eda”, “üslûp ne demektir?” “üslûpta şahsiyet”, “ırk ve zaman, üslûp” gibi ara başlıklarla konuyu ele almıştır (Yetiş, 2006: 92-95). Ali Ekrem’in *Nazariyyât-ı Edebiyye Dersleri* nesir kısmı Türk edebiyatında nesre ayrılan (hasredilen) ilk kitap niteliği göstermektedir. Eser ilk mühim üslûp araştırması hüviyetini de taşımaktadır (Yetiş, 2006:104). Cumhuriyet sonrası üslûp konusunu ele alan kitaplar arasında Şerif Aktaş’ın *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Hasan Akay’ın *Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik bir Araştırma*, isimli çalışması, Ahmet Çoban’ın *Üslûp Üzerine* isimli çalışması müstakil çalışmalar olarak yer almaktadır. Bunun yanında Kâzım Yetiş’in başta *Talîm-i Edebiyat* üzerine yaptığı kapsamlı incelemesi *Talîm-İ Edebiyat’ın Retorik ve Belâgat Sahasına Getirdiği Yenilikler ve Belâgattan Retoriğe* isimli eserlerinde de üslûp konusunu ele aldığı, bu konuda yapılan çalışmaları değerlendirdiği görülmektedir. Üslûpla ilgili olarak *Üslûp ve Üslûp İnceleme Metodları* isimli bir yüksek lisans çalışması Cemal Yıldız tarafından Marmara Üniversitesi Alman dili ve edebiyatı anabilim dalında yapılmıştır (1991). Yıldız’ın bu çalışması, özellikle Alman edebiyatında üslûbun algılanışı üzerine teorik bilgiler sunmaktadır. Yine Prof. Dr. Cemal Yıldız’ın danışmanlığında Marmara Üniversitesi’nde Meryem Demir tarafından *Türkçe Derslerinde Metin Çözümlemesine Üslûpbilim Açısından Yaklaşım* (Üslûp çözümlemesinin Okuma-Anlamaya Katkısı) başlıklı bir yüksek lisans tezi (2007) yapılmıştır. Gürsel Aytaç da *Genel Edebiyat Bilimi*’nde daha çok Alman üslûp bilimcilerden hareketle meseleyi ele almaktadır. Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*’de dilbilimden hareketle üslûp incelemesine yer vermiştir. Eski Türk edebiyatı çalışmaları kapsamında bir heyet tarafından hazırlanan *Nesrin İnşası* isimli bir çalışmada üslûp bahsine de yer açılmış, mesele bazı makalelerde teorik açıdan ele alınmıştır. Eski Türk edebiyatında üslûpla ilgili yapılan çalışmalardan biri de Mustafa Durmuş tarafından yapılan *Osmanlı Sahası Türkçe Şair Tezkirelerinin Tür Özellikleri* (2007) başlıklı doktora çalışmasıdır. Bütün bunların yanında müstakil olmayan başka çalışmalardan da söz etmek mümkündür.

1.4. Kökenlerine Göre Üslûp Çeşitleri:

Kaynağı konusunda farklı görüşler ortaya konulsa da üslûbun bir tercih olduğu, bir anlatım özelliği olduğu genel bir kabuldür. Edebî bir metin, üslûp açısından incelenirken farklı referans noktalarının göz önüne alındığı görülmektedir. Sanatkârın eserini meydana getirirken yapmış olduğu tercihleri ve bu tercihlerin oluşmasında etkili olan unsurlar, üslûbun kaynağı konusunda yapılan değerlendirmeler için bir çıkış noktası olmuştur. Üslûbun; ferdiyetten metnin olduğu edebî muhite, edebî ekollere, nesillere kadar giden bir takım kaynakları tespit edilmeye çalışılmıştır. Edebî eserleri üslûp açısından incelemek bir anlamda eserin estetik niteliklerini ele alma çabasıdır. Bununla birlikte Eliot'un ifade ettiği gibi "bir eserin edebî olup olmadığı edebî ölçülerle tayin edildiği halde bu ölçütler o eserin büyüklüğünü ispatlamaya yetmez." (Eliot, 1983:108) düsturu da ayrıca bir tarafta durmaktadır. Üslûpbilimciler eserin değerini tespit etme çabası olarak görülebilecek bu aşamada bir takım üslûp tasniflerine gitmektedirler.

1.4.1. Kişisel Üslûp

Eserin ortaya çıkışında yazarın merkezde yer aldığı, bu yüzden üslûbun yazarın bilgi birikimine ve tercihlerine dayalı olarak ortaya çıktığı kabulü, üslûbun şahsi olduğu düşüncesini doğurmuştur. Eserin oluşumunda kişisel tercihlerin öncelikli rol oynadığı noktasındaki bu anlayışa göre üslûbun kaynağında birey yer almaktadır. Bu tarz üslûp incelemesi, edebî eser üzerindeki sanatçının kişisel izlerini arama çabasıdır.

"Üslûbu, bireysel dil karakteristiği olarak görmenin temelinde, bireyin biricikliğine idealistçe bir inanç yatar. Bireysel üslûp, bireyin dil malzemesini kendine özgü tarzda biçimlemesi, özgürce yaratıcılığını sergilemesidir. Bireysel üslûp kişinin üslûbunda kendini yansıtması, edebiyat biliminden çok edebiyat psikolojisinin, toplum dilbilimin ve psikodilbilimin yandaşlarınınca değerlendirilmiştir." (Aytaç, 2003: 81).

Roland Barthes, konuyu Saussure'den bu yana gelişen "kişisel kullanım" kavramı çerçevesinde ele alır. Barthes, Jakobson'un dilin bireysel düzeyde bile toplumsallaştığı yargısına katılmakla birlikte yine de "kişisel kullanım" ifadesinin bir yazarın üslûbu

hakkında kullanılabileceğini, yazarın üslûbunun gelenekten, toplu olarak yaşamaktan kaynaklanan bazı dilsel öğeler içerse de bu durumun değişmeyeceğini belirtir (Barthes, 2009: 35).

Üslûbun şahsi olduğu düşüncesi sanatkârın sözcük seçiminden cümle yapma tarzına kadar her şeyin şahsiyet ve mizaçla alakalı olduğu düşüncesini doğrulamıştır. Bu anlayışa göre sanatkâr fiilleri, isimleri, tamlamaları vb. cümle unsurlarını dilde var olan şekillerinden hareket ederek çeşitli tasarruflarla kendine has bir şekle sokmaktadır. Bundan dolayı sanatkârın oluşturduğu cümlelerde hususi bir hüviyet bulunduğundan, bunların hususi metotlarla ele alınması gerekmektedir (Akay, 1998: 482). Mehmet Önal'a göre edebî dilde tek bir sanatçının kişisel dünyasının etkileri hissedilir. "Edebî dil, geleneksel özellikler taşısa veya bir edebî gruba ait tercihleri bünyesinde barındırsa bile onun ferdî bir yönü kalır; ve bu ferdî yön, üslûba açılır." (Önal, 2008: 29).

Wellek- Waren'e göre üslûbu yalnızca yazarın ferdi özelliklerinin yansıma alanı olarak görmek, beraberinde bazı riskleri de barındırmaktadır. Üslûbun çevresindeki diğer dil sistemlerinden ayrılan özelliklerini esas almak, birbiriyle ilişkisiz gözlemleri, çok belirgin özelliklere dair örnekleri toplayıp yığmak ve sanat eserinin bir bütün olduğunu unutmak ihtimali vardır. Ayrıca, yazarın orijinal ferdi özelliklerine, ya da tamamen şahsî garip ifadelerine büyük önem atfetmek gibi bir risk vardır (Wellek- Waren, 2005: 155).

Kişisel üslûptan bahsedenler, üslûbun kişisel olmakla birlikte, sanatçının bir birikimden faydalandığı gerçeği üzerinde durmaktadırlar. Sanatçının kendisinden önceki birikimi kullandığı, bu birikimi yeniden inşa ettiği bir gerçektir. Bu yüzden, üslûba ait özelliklerin bir kısmının ferdin psikolojisinden kaynaklandığı, devre ve edebî türe ait ifade biçimleriyle ferdi olanların iç içe geçtiği kabul edilmektedir (Aktaş, 1993: 58). Victor Vladimirovich Vinogradov'a göre kişisel üslûp niteliği her şeyden önce gelir.

"Yazarın bireysel deyişini her türlü gelenek, her türlü çağdaş yapıt dışında, bütünüyle, dilsel bir dizge olarak tanımaya, 'estetik' düzenlenişini öğrenmeye çalışmak, her türlü tarihsel araştırmadan önce gelmesi gereken bir iştir."(Vinogradov, 1971: 702).

Kişisel üslûp incelemesinde önemli olan, “üslûp” diye nitelendirilen “şahsi damga”nın hangi nitelikleri haiz olduğudur. Vinogradov bir yazarın üslûbunun zaman içerisinde değişebilir, buna rağmen yine de bu üslûbu yakalamak mümkündür. Bu görüşe göre, bir yazarın değişik zamanlarda ürettiği eserin, aynı düzlemde olmasalar bile - diğerlerinden bütünüyle ayrılacağı düşünülemez. Kuruluşlarının iç birliktelikleri dolayısıyla göreceli bağımsız olsalar da aynı bilincin ürünü olduklarından benzerlikleri söz konusu edilebilir. (Vinogradov, 1971:702)

Richard Ohman’a göre, tabiatın tecrübeye, tecrübenin dile sağladığı ham madde mutlak bir şekilsizlik içindedir. İnsan kendisi için en faydalı olan tecrübeyi- ekseriya bilinçsiz de olsa- seçer, bir tercih yapar. Buna göre üslûp, tecrübeyi dilin kalıplarına dökmeden önce ve sonra yaşanan süreç içinde doğmaktadır. (Ohmann, 2004: 197)

Üslûbun kişisel olduğu düşüncesinden hareket eden Leo Spitzer, Freud’un da etkisiyle üslûbun şuurlaltı psikolojisiyle ilişkisi üzerinde durmuştur. Spitzer’e göre bir yazarın eserinde belli aralıklarla tekrarlanan üslûp çizgileri o yazarın ruhunun hissi merkezlerine bağlıdır.

Türk edebiyatında, Recaizade Mahmut Ekrem’in “*Üslûb-ı beyân aynıyle insandır.*” şeklinde ifadesi üslûbun şahsî olduğu düşüncesini pekiştirmiştir. İnsan ile üslûp arasında ilgi kuran Ekrem, üslûbu “her şahsın fikir, duygu ve hayallerini anlatmadaki hususi tarzı olarak tarif ve izah eder.” (Yetiş, 2006: 200).

1.4.2. Türe Bağlı Üslûp

Edebî türün sırf isimden ibaret bir şey olmadığı, eserin içinde yer aldığı estetik geleneğin onun karakterini şekillendirdiği kabul edilir (Wellek-Waren, 2005: 201). Edebiyatta tür, öncelikle biçimle ilgili bir ayrıma dayanır, nazım, nesir gibi. Bu temel biçimlerin de şekle ve içeriğe bağlı olarak kendi içlerinde alt birimlere ayrıldıkları görülür. Örneğin nesirde roman, hikâye, kısa öykü; nazımda gazel, kaside, mesnevi gibi adlarla metinlerin farklı türlere ayrıldıkları görülür. Edebiyatta türlerin, sanatçıyı belirli kurallar çerçevesinde yazmaya yönelttiği bilinmektedir. Ayrıca farklı türlerde eser veren bir yazarın üslûp özellikleri tür değiştikçe farklılaşıp değişebilir.

Baltabayev, tamamlanmış olan her edebî eserin üslûbu ne kadar kendine ait görünürse görünsün bu eserlerin hepsinin bağlı bulunduğu sanata ait pek çok kural ve kanuna uyması gerektiğini, türün kurallarının göz ardı edilmesinin mümkün olmayacağını çünkü yazarın eserini yazarken belirli şeyleri hesaba kattığını ifade ediyor (Baltabayev, 2006: 97).

Tür konusuna özellikle de roman ekseninde dikkat çeken isimlerden biri Mihail Bahtin'dir. Bahtin, romanın üslûp bakımından çok- biçimli olduğunu, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergilediğini belirtmektedir. Bahtin'e göre üslûp ve dilin türden koparılması büyük ölçüde üslûbu yalnızca dönem ve kişiyle sınırlı hale getirmiş, bunun sonucunda ise türlerin büyük tarihsel yazgıları gölgede kalmıştır. Bahtin'e göre üslûp öncelikle türde şekillenir. Bu sebeple roman ve şiirin üslûpları birbiriyle örtüşmez. Şiirin dil sistemi ile romanın dil sistemleri birbirinden farklılaşır. Şiirsel türlerin büyük bir kısmında dil sistemi bir bütün içerisinde gerçekleşir. Roman bu koşulları sağlamakla yetinmez, iç tabakalanmanın yanında toplumsal yapı, onun içindeki bireysel seslerin çeşitliliğini de yansıtmak durumundadır (Bakhtin, 2001: 34-36).

Mikhaıl Bakhtin, romanın- genelde sanatsal düzyazının- retorik biçimlerle çok yakın ailevi bir ilişki içerisinde olduğunu belirtmektedir.

“Sonuçta romanın baştanbaşa tüm gelişimi boyunca, yaşayan retorik türlerle [gazeteciliğe özgü, ahlâki, felsefî ve diğer türlerle] olan (hem barışçıl hem düşmancıl) yoğun etkileşimi hiçbir zaman sona ermemiştir; bu etkileşim belki de sanatsal türlerle [epik, dramatik, lirik] olan etkileşiminden daha az yoğun değildi.” (Bakhtin, 2001: 45)

Bütün bu ilişkiler ağına rağmen romansı söylem kendi nitel benzersizliğini korumuştur (Bakhtin, 2001: 45). Bakhtin, dillerin ve üslûpların birleşerek oluşturdukları bu yeni durumu ifade etmek için “orkestralama” terimini kullanır (Bakhtin: 2001: 38).

Şerif Aktaş, tür probleminin Aristo'nun *Poetika*'sından itibaren her nevi edebî faaliyetin vazgeçilmez konularından biri olduğunu belirtiyor. Metni oluşturan yapı ve ifade unsurlarının ferde ait olanlar ile edebiyat geleneğinden kaynaklananlar olmak üzere iki kısma ayrıldığına dikkat çeken Aktaş, edebiyat geleneğinden kaynaklanan unsurları tespit etmenin zor olduğunu belirtiyor. Bu sınırları belirlemek oldukça güçtür. Çünkü bunun birden çok cephesi vardır. Devirler arası geçişler, ülkeler ve farklı kültürler

arasındaki ilişkiler dikkate alınmak durumundadır. Metindeki ferdi unsur ve kullanımları sezme ve anlamak ise diğerine göre daha kolay gözükmektedir (Aktaş,1993: 100–102).

1.4.3 Dönem Üslûbu

Belirli bir dönemde yazılmış metinlerden hareketle dönemin karakteristik üslûp özellikleri ortaya konulabilir. Aynı devrin yazarlarının ferdi özelliklerinin yanında ortak sayılabilecek bazı özellikleri eserlerinde topladıkları görülür. Dönem üslûbunda bireysel örneklerden daha çok dönemin geneli veya tamamı için verilecek yargılar önemlidir. Aynı dönemin eserlerinde görülen benzer üslûp özelliklerinden hareketle yapılan bu tarz üslûp incelemesine “dönem üslûbu”, “devir üslûbu” veya “kollektif üslûp” gibi adlar verilmektedir.

Bahtin’e göre dönemin üslûp üzerinde önemli bir etkisi söz konusudur. Buna göre

“Her dönemde hem toplumsal eğilimin kendi özel söylem anlayışı ve kendi söylem olanakları kümesi vardır. Bütün tarihsel durumlar yaratıcının nihai anlamsal otoritesinin dolaysız, süzgeçten geçirilmemiş, koşulsuz yazar söyleminde dolaylımsızca ifade edilmesine kesinlikle izin vermez.” (Bahtin, 2004: 277)

Avner Ziss, üslûbun dönemle birebir ilişkili olduğuna vurgu yapıyor. İdeolojik ve tematik bir bütünlüğe katılan sanatsal araçların ve yöntemlerin belli bir ortaklık çerçevesinde bir araya gelerek bir dönem üslûbu oluşturacaklarını belirtir (Ziss, 2009: 211).

Andreas Tietze, kişisel üslûpla döneme ait özelliklerin belirli noktalarda birlikteliğinin söz konusu olduğunu belirtir. Yine de kolektif üslûpla kişisel üslûbun birbiriyle ilişkili fakat ayrı kategorilerde ele alınması gerektiğini ifade etmektedir.

“Sanatçı veya yazar, kendini alışılmıştan ayrı tutma ve yapıtına yaratıcı bir boyut katma çabası içinde, kendisinden önce gelen yazarların oluşturduğu örnekleri takip eder. Bu bağlamda, kendini ayırıştırma çabası aynı zamanda mevcut kalıplara uymayı da gerektirir. Böylece bir dönemin veya bir yazın tarzının ortak biçemi ortaya çıkmış olur. Yaratıcı birey, yine bilinçli bir ayrışma çabası içinde bu modele eklemeler veya çıkarmalar yapabilir.” (Tietze, 2010: 189)

Gürsel Aytaç'a göre aynı döneme ait ürünlerde birtakım ortak özelliklerin görülmesi doğal olarak değerlendirilmelidir.

“Tarihsel kategorilerin en önemlisi zaman-veya dönem üslûbudur. Aynı döneme ait dil ürünlerinin bütün sosyal gruplarda, işlev ve konumlarda ortak bazı özellikler gösterdiği gerçeği gözlenmiştir. Belli konulara, belli edebî türlere ve belli dil kalıplarına eğilimin sonucudur bu” (Aytaç, 2003: 82).

Batıda da dönem üslûbu üzerine birtakım çalışmaların varlığı bilinmektedir. Belirli dönemlerin üslûbu tespit edilirken dönemin üslûp üzerinde etkili olduğu kabulünden hareket edilmiştir. Ortak bir duyuş tarzının ortak bir üslûbu hazırladığı düşünülmektedir. Örneğin, G. H. Plehanov dönem üslûbu terimini 18. Asır Fransız edebiyatı için kullanırken, D.S. Lihaçev 18. Asır Rus edebiyatı için kullanmaktadır. Morris W. Croll, “The Baroque Style in English Prose (İngiliz Düzyazısında Barok Üslûbu) (1929) adlı çalışmasında İngiliz edebiyatında bir dönem üslûbu belirlemeyi amaçlamıştır (Wellek, 1979: 338–339).

Mustafa Çiçekler, Fars şiirinde üslûbun değişik açılardan sınıflandırıldığını, bunlar içerisinde en yaygın olarak kullanılan ve kabul gören tasnifin devrelere göre yapılan üslûp sınıflandırması olduğunu belirtmektedir. Buna göre fars şiiri sekiz ana başlık altında toplanmıştır (Çiçekler, 2009: 13).

Sonuç olarak, dönem üslûbu ifadesi oldukça genel bir kullanıma sahiptir. İçinde yaşanan dönemi oluşturan şartlar ve bu şartların doğurduğu birtakım ortak anlayışlar edebî eserde kendine yer bulmaktadır. Üslûbun, yaşanan zamanın birtakım niteliklerini göstermesi özellikle klasik dönem eserleri için belirgin bir durumdur. Klasik dönemde üslûp daha genel ve toplumsal bir niteliktedir. Klasik dönem sonrası için de elbette birtakım ortak üslûp özelliklerinden bahsedilebilir. Yalnız bunların şahsi üslûp özelliklerinin belirginleştiği bir zamanda oldukça geride durduğunu belirtmek gerekir.

1.4.4 İşleve Bağlı Üslûp:

Metinlerin birtakım işlevleri yerine getirdiğinden hareketle göreve bağlı üslûp incelemesi yapılmaktadır. Bu konuda H. Glinz 1971’de işlevsel metin çeşitleri saptamıştır. Glinz’in bu tespitlerine göre metinler “bağlayıcı” ve “yön verici” olmak üzere iki esas üzerine ayrılmaktadır (Aytaç,2003: 83). Bu tarz üslûp incelemesinin

uygulamadaki temsilcisi ise Elise Riesel'dir. Riesel işlevsel üslûp çeşitlerini beşe ayırmaktadır.

1. Resmî üslûp
2. Bilim üslûbu
3. Basın yayın üslûbu
4. Günlük iletişim üslûbu
5. Edebî üslûp

Riesel, bu üslûp çeşitlerini kendi içerisinde yeniden sınıflandırmaktadır (Aytaç 2003: 83). Bunlar arasında, “günlük iletişim üslûbu” konumuz açısından ilgi çekici görünmektedir. Günlük iletişim üslûbu sınırları net olarak çizilemeyen bir üslûp alanıdır. Günlük ihtiyaçlara göre şekillenen bu üslûp alanı edebî dile göre daha net ve anlaşılır bir iletişim alanıdır. Günlük dilin içerisinde konuşma dili, resmî dil, öğrenci argosu gibi diller de yer alır. Bunun yanında günlük dilde edebî dildekine benzer kullanımlar da göze çarpar. Günlük dilde sonuca varmak öncelikli olduğu için sözcüklere, sözcüklerin manalarına pek dikkat edilmez. Yalnızca özel maksatlar söz konusu olduğunda kelimelerin manalarına dikkat kesiliriz. Yazı dili kaynağını günlük dilden alır. Edebî dil de günlük dilden ve yazı dilinden beslenmekle birlikte bu ikisinden farklılaşır. Günlük dil doğal dildir. Doğal dil hem söz dizimsel hem de anlamsal bakımdan kolayca takip edilebilirken edebî metinde sözdizimsel yapı değişime uğrar, anlam alanları birbirinin sınırlarına taşar. Yalnız günlük dilde değil bilim dillerinde göstergelerin anlamları ile nesnelere genelde bellidir, edebî dilde ise göstergenin sınırları daha doğrusu gösterge kavramının kendisi değişikliğe uğramaktadır (Göktürk, 2001: 20). Wellek-Waren'in vurguladığı gibi üslûp bilgisinin önemli inceleme konularından birini sanat eserinin dil sistemiyle zamanın dil kullanımı arasındaki farkın tespit edilmesi oluşturur. Günlük konuşma dili, dönemin edebiyat dışında kullanılan dilin diğer kullanımları bilinmedikçe üslûp çalışmaları eksik kalacaktır (Wellek- Waren, 2005:150). Günlük iletişime dayanan bu üslûp alanı daha çok sesli konuşmadan hareketle değerlendirilmektedir. Bu yüzden konuşma dili denildiği gibi sesli dil denildiği de olmaktadır. Bu dilin tarihi seyrini tespit etmek ise oldukça zor görünmektedir.

“Bir dilin gelişme tarihi içinde sesli dilin belirli bir zaman dilimindeki durumunu belirlemek kolay olmadığı gibi gelişme basamaklarını izlemek de mümkün değildir. Bu yüzden dilin tarihî dönemleri bakımından bu terime yükleyebileceğimiz anlam, günlük konuşma dili’ değil de yazılı metinlerde niteliği belirlenen dil, demek ki bir bakıma ‘yazıya geçirilmiş konuşma dili’dir.”(Tulum, 2010: 27).

Bilindiği gibi, günlük konuşma dili daha sınırlı bir malzemeyle daha geniş bir anlatım imkânına sahiptir. Dilin diğer alanlarına göre daha sınırlı bir çerçevede şekillenir. Doğal olarak konuşulan sözcüklerin sayısı da sınırlıdır. Bununla birlikte konuşma dili herkesin kolaylıkla anlayabileceği, kendini ifade edebileceği bir özellik gösterir. Günlük konuşma dilinin eğitim, kültür vb. alanlardaki gelişmelere paralel olarak sürekli bir değişme ve gelişme gösterdiği de gözlerden uzak tutulmamalıdır. (Tulum, 2010: 27)

1.4.5 Edebî Akım Üslûbu:

Edebî akımlar edebiyatla ilgili belirli düşünce ve kuralları sistematize eder. Edebî bir akım diğer akımlardan hem düşünce yönünden hem de prensipler yönünden ayrılır. Bu üslûba elbette yansiyacaktır. Her yazarın kişisel üslûbu “tür”le ilişkilendirilebileceği gibi yazarın bağlı bulunduğu akımın da üslûbu şekillendirdiği görülür. Edebî akım, eğilim veya yönelişlerin hem bireyi hem de dönemi etkilediği genel bir kabuldür. Buna göre, edebî akımların kendine has bir takım üslûp özellikleri doğurduğunu söylemek yanlış olmaz. Romantik kabul edilen bir yazarın üslûbuyla realist kabul edilen bir yazarın üslûbu arasında sözcük seçimlerinden itibaren birtakım farklılıkların görülmesi doğaldır. Çünkü yazıyı hazırlayan şartlar içerisinde yazarın hayata bakışı, olayları ve durumları yorumlayışı, ifade edişi biraz da bağlı bulunduğu edebî akımla ilişkilidir. Yukarıda saydığımız üslûp çeşitlerinin yanında millî üslûp, çağdaş üslûp ya da millet ismiyle bütünleşen Türk üslûbu, Rus üslûbu gibi sınırları tam olarak belirtilmeyen üslûplardan da bahsedilmektedir.

1.5 Üslûp İncelemesinde Yöntem Meselesi

Daha çok “stilistik” terimiyle adlandırılan üslûp bilgisinin ilgi alanlarından birini de üslûp incelemesi oluşturmaktadır. Üslûp incelemesi için ölçütleri yaygın olarak kabul edilmiş bir metot söz konusu değildir. Çok defa çalışma konusu, metinlerin niteliği, incelemecinin niyeti, hangi yöntemin uygulanacağını belirlemektedir. Zaman zaman birbirinden farklı yöntemlerin kimi yönleri birleştirilerek eklektik uygulamalar yapıldığı

da görülmektedir. Ancak bu türden eklektik tercihlerin, yöntemlerin bakış açısı farklılığı ve kendi iç tutarlılığı açısından sakıncalar taşıdığını da belirtmek yerinde olacaktır. O halde yöntem konusunun üslûp incelemelerinde temel bir problem olduğu görülüyor. Bunun nedeni ise yukarıda ele aldığımız üslûbun konusunu oluşturan sanatın mahiyetinin araştırmacılarca farklı farklı ele alınmasında yatmaktadır.

“Üslûp çalışmalarının kesin bir disipline bağlanamamasının nedenlerinden biri de sanatın mahiyetine ait yorumların çokluğunda aranmalıdır. Bu çokluk ve karmaşıklık, edebî değerlerin ilkelerine ulaşmayı zorlaştırıyor. Bu bilgi, sanatın ve hattâ var oluşun sırları ile doğru orantılı olmalıdır. ‘Bu nedir?’ sorusunda genellikle birleşen felsefî kuramlar, ‘Niçin böyledir?’ ve ‘Nasıl olabilir?’ sorularına genellikle farklı cevaplar verirler. Sanatın değişen ve gelişen yapısı düşünüldüğünde, bunu bir dereceye kadar normal kabul etmek gerekir; ancak, bir metin, üslûp yönüyle şu şekilde incelenebilir, denilebilecek bir örneğe ulaşmak da istenilen bir durumdur.” (Önal, 2008: 36).

Richard Ohman, üslûp incelemesinin soylu, muhteşem, akıcı, güçlü, basit, süslü, ölçülü ve zor gibi üslûbu açıklamaksızın etiketleyen izlenimci bir anlayışla yapılmasının doğru olmadığını ifade ediyor (Ohmann, 2004: 200). Bu konuda yeni tasnifler teklif eden Wellek- Waren de Batıda yapılan yüksek ve sıradan üslûp gibi sınıflandırmaların yeterli olmadığını, ayrıntılı bir tasnife ihtiyaç olduğunu vurguluyor. Wellek –Waren’in önerdiği bu yeni tasnifte dört hareket noktası göze çarpmaktadır: Kelimelerin nesnelere ilişkisi, kelimelerin kendi aralarındaki ilişkisi, kelimelerin bütün dil sistemiyle olan ilişkisi ve kelimelerin yazarla olan ilişkisi. Buna göre üslûp, kelimelerin nesnelere ilişkilerine göre *“kavramsal ve duyumsal, veciz ve dolambaçlı veya küçültücü ve abartıcı”* vb.; kelimelerin kendi aralarındaki ilişkilere göre *“sıkı ve gevşek, plastik ve müzikal”* vb.; kelimelerin bütün dil sistemiyle olan ilişkilerine göre de *“konuşma dili ve yazı dili kaynaklı, klişe ve ferdî”*; kelimelerin yazarla ilişkilerine göre *“objektif ve subjektif”* olarak gruplandırılabilir (Wellek- Waren, 2005: 153).

Bahtin de üslûpbilim çalışmalarının yalnızca dilbilime dayandırılmasının doğru olmayacağını, daha geniş bir perspektiften üslûp çalışmalarının yürütülmesi gerektiğini belirtmektedir. Bahtin, üslûpbilim çalışmalarında *“üstdilbilim”* kavramını teklif etmektedir. Bahtin’e göre söz maddi bir şey değildir. Ezelden beri hareketli, değişken bir diyalojik etkileşim aracıdır. Söz tek bir bilince veya tek bir sese verilerek

değerlendirilmemelidir. Bu yüzden üslûp incelemeleri yalnızca diyalojik etkileşimden koparılmış bir metin içinde dilbilime dayanarak değil, “diyalojik etkileşim alanının içinde, yani söylemin sahici bir hayat sürdüğü alanda inceleyen üstdilbilime dayanmalıdır.” (Bahtin, 2004: 277).

Bahtin’in önerdiği “üstdilbilimsel araştırma, dilbilimi gözardı etmemekte, ayrıca dilbilimin verilerinden de faydalanmaktadır. Her ikisi de sözcüğü esas almakta fakat incelemelerini farklı yönlerden, farklı bakış açılarından hareketle yapmaktadırlar. Bahtin’e göre saf dilbilimin bakış açısından edebî metindeki söylemin monolojik ve çoksesli kullanımlarını farketmek zordur. Örneğin, Dostoyevski romanlarında birçok monologcu yazara göre daha az bir dil ayrışması, bölgesel ve toplumsal lehçe, mesleki jargon vardır. Dilbilimin penceresinden bakılınca hepsi tek dille, aynı konuşuyor gibi görünebilir. İşte bu bakış açısını esas hareket noktası aldığımızda üslûp açısından birçok şeyi gözardı etmiş oluruz (Bahtin, 2004: 252-253).

Bernd Spillner, üslûbu iki bölüme ayırmaktadır: Kuralcı ya da normatif üslûp bilgisi, tasvirî (deskriptiv) üslûp bilgisi. Buna göre kuralcı üslûp bilgisi daha çok öğretime odaklı olarak nasıl iyi ve uygun üslûbun bulunacağını belirlemeye çalışır. Tasvirî üslûp bilgisi ise dilbilime dayalı olarak dilsel birimlerin kullanım şekillerinin üslûp değerlerini tespit etmeye çalışır (Yıldız, 1991: 20).

Şerif Aktaş, metnin üslûbunun yapı, fonksiyon ve oluşum (tekevvün) bakımından incelenebileceğini belirtmektedir. Yapıya, fonksiyona ve oluşuma ait değerler aynı metin parçasında iç içe geçmiş bir şekilde bulunmaktadır (Aktaş, 1993: 57).

Aktaş’a göre üslûp incelemesiyle ilgili çalışmalar temelde iki ayrı grupta toplanabilir:

Bu çalışmalardan ilki ifadeyi esas almaktadır. Burada, kavramla şekle ait unsurların kullanılışı arasındaki ilişkiler incelenmektedir. Metinde düzenlenmiş bulunan dilbilim malzemesinin incelenmesi esasına dayanır. Buna metin incelemesi, Aktaş’ın ifadesiyle “tasvirî üslûp incelemesi” denilmektedir. İkincisi ferdiyetle ifade arasındaki ilişkileri inceler. Metinde karşımıza çıkan ifade şekil ve kalıplarının ferdî planda sebepleri üzerinde durulmaktadır. Üslûba ait özelliklerin yazan insanın psikolojisinden kaynaklandığı düşüncesinden hareket edilmektedir. Kısacası metin dışı unsurlar burada

devreye girmektedir. Aktaş, bu tarz üslûp incelemesine tekevvünî (oluşumcu) üslûp incelemesi adını vermektedir (Aktaş, 1993: 61-62).

Üslûp incelemesinin belirli teorilerden hareketle yapıldığı bir gerçektir. Bir teoriye dayanmayan üslûp incelemesi yetersiz olacak ve elde edilen veriler tartışmalı hale gelecektir.

Spillner, “üslûp teorisi” terimini dilbilim açısından çözüme kavuşturmak istemiştir. Spillner üslûp teorisini “langue” sistemine ait bir teori olarak görürken üslûp ise bunun “parole” kısmıyla ilgilidir. Spillner, üçlü bir şema ile “üslûp teorisi”, “üslûp araştırması”, “üslûp tahlili” arasında sürekli bir gidiş geliş olduğunu, teoriden araştırmaya, araştırmadan ise tahlile gidilmesi gerektiğini vurgular. Aynı şekilde tersine de bir gidiş söz konusu olmaktadır (aktaran Yıldız, 1991: 22).

Üslûp teorileri, üslûbu değerlendiriş biçimlerine göre farklılık göstermektedir. Örneğin U. Püschel beş farklı teoriden bahsetmektedir: fonksiyonel üslûp teorisi, yapısalcı üslûp teorisi, üretimsel üslûp teorisi, istatistik üslûp teorisi, yorumlayıcı üslûp teorisi (Yıldız 1991: 22).

Şimdi bu görüşlerin ışığı altında, daha çok üzerinde durulan üslûp inceleme yöntemlerine dair teoriler üzerinde durmak istiyoruz.

1.5.1 Psikolojik ve Sosyo- Kültürel İnceleme

Bu tarz üslûp incelemesi için “tekevvünî”, “genesis” terimleri de kullanılmaktadır. Edebî eserin kaynakları, yazarı, nasıl oluştuğu ve eser bitene kadar ne gibi değişimler geçirdiği öncelikli olarak araştırılır. ‘Sanat eserinin temelinde ferdiyetle şahsiyet vardır’, tezinden hareket eden bu inceleme tarzında edebî eserin yazılmaya karar verildiği andan itibaren eserin tamamlandığı, değerlendirildiği süreyi içine alır. Burada yazarı, çevresi ve zamanıyla birlikte değerlendiren bir anlayış söz konusudur. Lanson’un ifade ettiği ‘yazarın dörtte üçü kendinden önceki birikimdir’ ifadesi bu üslûp incelemesinde daima göz önünde bulundurulur (Çoban 2004: 103-104). Tekevvünî üslûp incelemesinin yöntemi bir bakıma Leo Spitzer tarafından çizilmiştir. Spitzer, bizi edebî formda hiçbir şeyin tesadüfî olmadığını düşünmeye davet eder. Spitzer’in teklif ettiği üslûp incelemesine göre üslûp incelemesi somut sanat eserini hareket noktası almalı, eser dışında önceden kabul edilmiş hükümleri bir tarafa bırakmalıdır. Spitzer’e göre her

eser bir bütündür, bütünün merkezinde ise yaratıcısının “esprit” si bulunur. Eserin psikolojik ve sosyo- kültürel anahtarlarını arayan bu inceleme yöntemi; eserden yazara, çevreye, döneme ait özelliklere gider (Aktaş, 1993: 146).

Üslûpla ilgili çalışmalarıyla ilgi uyandıran Leo Spitzer, kendine has değişken bir yöntemle çalışmaktadır. Kesin sınırlamalar yapmaz. Metne ve zamana göre yöntemlerini değiştirir. Zamanla uyguladığı yöntemlerde bazı değişiklikler yaptığı bilinmektedir. İncelemelerinde metni gittiği kadar metin dışını da konu edinmiştir. O her metne uyacak bir yöntem de önermemiştir (Bayrav,1990: 51-52) Leo Spitzer, meslek hayatının başlangıcında Freud’un etkisinde kalır. Onun “şuuraltı psikolojisi” üzerindeki araştırmalarının kendisi için edebi esere giriş kapısı olduğunu belirtiyor. Bu tarz incelemelerin gayesini “ modern bir yazarın eserinde oldukça muntazam fasılalarla tekrarlanan bazı karakteristik üslûp çizgilerinin, gene o yazarın ruhunun hissi (Freud’da olduğu gibi marazî değil) merkezlerine, hâkim düşünce ve hislerine bağlı olduklarını ispata çalışmaktı.” şeklinde açıklıyor (Spitzer,1965: 154). Zaman içerisinde bu tarz bir incelemenin klasik yazarlardan ziyade modern yazarlara uygulanmasının daha uygun olacağını düşünür.

“ Şimdi yirmi sene sonra görüyorum ki, bir yazarın üslûp yeniliklerinde duygu merkezlerini aramayı hedef tutan metod, eskilerden ziyade modern yazarlara daha iyi tatbik olunabiliyor. Çünkü XVIII. yüzyıldan önce yaşamış yazarlar umumiyetle üstün ve değişik bir ifade gücüne sahip olmakla beraber o kadar şahsi yazmıyorlardı.” (Spitzer, 1964: 155).

Spitzer ilerleyen zaman içerisinde psikanalize dayalı üslûp incelemelerinde ümitsizliğe kapılır. Üslûp son merhalede yaşantı tetkikinin bir başka şeklidir. Spitzer, bu yaşantı esere ne kadar yansır sorusunu sorar.

“[...]Hatta tenkitçinin, bir yazarın eserindeki herhangi bir cepheyi, yaşanmış bir tecrübeye bağlayabildiği hallerde bile, hayat ve eser arasındaki münasebetin, her zaman eserin sanat güzelliğine yardım ettiği söylenemez. Hatta bunu iddia etmek aldatma olur. Kısaca yaşantı, edebî eserin, mesela edebî kaynakları ile aynı plandaki ham malzemesinden başka bir şey değildir.” (Spitzer, 1965: 155).

Bunun üzerine Spitzer, “duygu merkezleri” vasıtasıyla yazarların üslûplarını izahtan vazgeçer ve üslûp tahlilini yazarın psikolojisine eğilmeden yapmaya çalışır.

Spitzer'in üslûp anlayışını Bayrav'ın belirttiği üzere kısaca şöyle özetleyebiliriz: "Spitzer, çoğunlukla seçtiği kısa bir metinden işe başlar. Orada bulduklarının metnin alındığı bütünüün öteki kesitlerine uyup uymadığını araştırır. Kimi zaman da aksini yapar." (Bayrav,1999: 52). Spitzer'in her metne uyacak anahtar bir yöntem önermediği, mekânîk uygulamalardan kaçtığı, yöntemin konuya göre geliştirilmesi gerektiği fikrinde olduğu bilinmektedir. Metni birkaç düzeyde ele almayı öneren Spitzer'in ön çalışma olarak görülebilecek tavsiyeleri şöyle sıralanabilir:

1. Önce filolojik güçlükler ortadan kaldırılmalıdır.
2. Metindeki zamanın ortak malı olan dilsel, düşünsel yanlar belirtilmelidir.
3. Metnin ait olduğu toplumun kültür özellikleri gerektiğinde hatırlatılmalıdır (Bayrav, 1999: 53).

Görüldüğü gibi Spitzer de her ne kadar kendine ait birtakım tespitlerden hareket etmiş olsa da metnin dilbilimsel özelliklerini tamamen dışarıda bırakmaz.

Spitzer kabul edilmiş normdan sapmanın ferdin yaratma faaliyetini şekillendiren güçten kaynaklandığını öne sürer. Sapma tesadüfî değildir, bunun psikolojik ve ruhî sebepleri vardır.

"Spitzer dil ve üslûptan yazarın zihniyetine gitmeyi teklif eder. Bir yazarda tespit edilen bu sapmaların, yani normdan ayrılmaların psikolojik yorumu, sanatkârın yaşadığı dönemin espirisini de kavrama imkânı da sağlayacağını belirtir." (Aktaş,1993: 143)

Spitzer, eserde görülen farklı unsur ve oluşların temeline inmek gerektiği düşüncesindedir. Bu da eserdeki her türlü ayrıntıya şeklini veren ve onları etrafında toplayarak metne bir sistem hüviyeti kazandıran bir köktür. Spitzer bu köke, odak noktasına "etymon" adını verir. O bir metin parçasının iyi değerlendirilmesi sonucu köke inilebileceği kanısındadır. Son merhalede yapıtın kendine özgü bir bütün olduğuna inan Spitzer, bu düşüncesiyle edebî eserin dış görünüşü ve dilinin bir iç formun dışta kristalize edilmiş halinden başka bir eşya olmadığı düşüncesindedir (Aktaş, 1993: 144-145).

İncelemeleri daha çok bütünden alınan bir kesite dayanır. Bütünde dikkat çeken bir ayrıntı yazarın bir tutumunu aydınlatmaya yeter. Yinelenen bir söz, bir terim, yol

gösterici ayrıntı, bir cümle yapısı, ahenk ögesi vb. Metnin bir bölümünden seçtiklerinin metnin diğer kesitlerine uyup uymadığını araştırır (Bayrav, 1999: 52).

Toparlayacak olursak Spitzer'in üslûp inceleme yöntemi her ne kadar kendine has görünse de eseri incelerken belirli hareket noktalarını esas almaktadır. “Yani önce teferruattan hareket edilecek, sonra bütün dikkate alınarak bu teferruatı açıklamak üzere varılan sonuç değerlendirilecek, ayrıntı sayılan başka bir unsurdan yola çıkılarak ‘etymon’ adı verilen temele ulaşılabilecek” (Aktaş, 1993:145).

Esere ait her türlü teferruat okuyucunun eserin merkezine ulaşmasına hizmet eder. Bir defa merkeze ulaştıktan sonra, teferruat sayılan unsurların tamamına hâkim bir bakışa ulaşılabilir.

Sonuç olarak Bayrav'ın da belirttiği üzere Spitzer her metne uyacak bir yöntem önermez, önermek istemez. Bir formüle bağlanmayı hoş karşılamaz. O, mekânîk uygulamalardan kaçınır. Eleştirmenin yolunu metinden bulacağına inanır. Yöntem esere, konuya göre esneklik gösterir.

1.5.2. Metne Bağlı Üslûp İncelemesi:

Üslûp incelemelerinde çalışma konusu tarih boyunca değişiklikler göstermiştir. Yukarıda değindiğimiz, metin dışına yapılan göndermeler örneğinin insan psikolojine, döneme, edebî akıma bağlı açıklamalar yerini metnin merkeze oturduğu, metindeki yapıların işlevleri üzerinden açıklamaya çalışan üslûp incelemelerine bırakmaya başlamıştır. Bu inceleme tarzı daha çok biçimsel bir inceleme yöntemidir.

Artık üslûp çalışmalarının esas hareket noktasını metin oluşturmaktadır. Bu tarz incelemelerde esas olan eseri hazırlayan metin dışı şartlar değil, eserin yapısını oluşturan ilişkiler ağından hareket edilir. Üzerinde durulması gereken eserdir, eser dışında kalan unsurlar çalışma alanına dâhil edilmez.

Yukarıda da değindiğimiz gibi metni esas alan üslûp incelemesini “Tasviri Üslûp İncelemesi” olarak adlandıran Şerif Aktaş bu tarz bir üslûp incelemesinin bizdeki kaynağının belâgatte, batıdaki kaynağının ise retorikte aranması gerektiğini belirtiyor. Metnin esas olduğu bu üslûp incelemesi klasik dönemdeki metin inceleme tarzı üzerine

inşa edilmiş olsa da zamanın getirmiş olduğu yenilikler bu inceleme tarzında kendine yer bulmuştur (Aktaş 1993: 63).

Aktaş'ın bizdeki üslûp incelemesinin kaynağında gösterdiği “belâgat” sözcüğünü Kaya Bilgegil, şöyle açıklıyor: “Belâgat; terim olarak, her şeyden önce maânî (kelâmın muktezây-ı hâle uygunluğunu sağlama), beyân (en açık bir şekilde ifade), bedî (kelâmı süsleme) ve ‘tevâbi’ini içine alan bir ilmin adıdır.” (Bilgegil, 1989: 21). Bilgegil, Türkçede yaygın kullanılan tarifi, kelâmın fasih olmak şartıyla halin muktezasına uyması olduğunu ifade ediyor (1989: 21). Batıda belâgat sözcüğüne karşılık olarak kullanılan “retorik” yine temelini temelini hitabette bulmaktadır. İlk defa Eflatun'da rastlanan bu sözcüğün sofistler tarafından bir ikna tarzına ad olarak ortaya çıkmıştır (Bilgegil, 1989: 23).

Aktaş; bugünkü metinler için üslûp incelemesinin belâgatın kurallarına göre yapılamıyacağı fikrindedir. Bunu sözlü ve yazılı ifadeyi esas alan üslûp incelemesinde belâgat ve retorikte olduğu gibi konuşanın ve yazanın uymak zorunda olduğu kuralların olmayışıyla açıklar. Ne ideal güzele ne de mutlak doğruya giden yolları gösteren sınırlayıcı kurallar vardır.

“Öyleyse ifadede dile ait unsurlarla söylenmek istenen hususun ferdî zevk, anlayış ve gayeye göre birleştirilmesi söz konusudur. Yani ifadede hem dilbilime hem de psikoloji, sosyoloji, tarih gibi ilimlerin sahasına giren unsurlar bir aradadır. Bu bakımdan ifadenin incelenmesinin iki yönü vardır denilebilir.” (Aktaş,1993: 71).

Aktaş'ın, bugün belâgat'in kurallarına göre üslûp incelemesi yapılamaz fikrinin belâgat'in sözlü ifadeyi esas alması yanında metnin kendisinin geçirdiği değişimin de bunda etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Metin merkezli üslûp incelemesinde kelime ve cümle analizleri, imgesel yoğunluklar, edebî sanatlar, istatistikî veriler, değişen dil unsurları, günlük dille olan uyum ve uyumsuzluk niteliği vb. açılardan üslûp incelemesi yapılmaktadır. Metne dayalı üslûp incelemelerinden birisi dilbilimsel verilere bağlı olarak yapılan çalışmadır.

1.5.2.1 Dilbilimsel Üslûp İncelemeleri:

Metin merkezli üslûp incelemelerinin başında dilbilimsel üslûp çalışmaları gelir. Üslûp incelemelerinin dilbilim ve edebiyat arasında bir yerde durduğu öteden beri ileri sürülmektedir. Bu düşünceden hareketle, dilbilim yöntemleri aslında dil ile edebiyat arasında iki yönü bulunan inceleme yoludur, demek yanlış olmaz. Hatta bu çalışmaların sonuçları itibariyle daha çok edebiyatın içerisinde olduğu söylenebilir.

“Biçembilim dilbilimin sözlükbilim ve dilbilgisi (biçimbirim ve sözdizimi) alanlarının dil inceleme yöntemlerinden yararlanarak yazınsal bir metni betimler ve onu aynı türden başka metinlerle karşılaştırır, aralarındaki benzerlik ve farklılıkları saptar.” (Erden, 2002: 16).

Saussüre’ün dil- söz ayırımından hareketle Charles Bally dilbilimsel incelemesini edebiyat alanına kaydırmış, böylece dilbilimin bir kolu olan deyişbilimin doğmasına yol açmıştır. Bally bu bakımdan deyişbilimin kurucusu sayılmaktadır (Özünü, 2001: 21).

Üslûpbilimin inceleme ve araştırma yöntemleri de farklılık göstermektedir. Freeman, Todorov’un terimlerini kullanarak üslûbu ikiye ayırmaktadır. Deyiş “eğer seçenekli bir anlatım yoluysa, bu tür anlatımları inceleyen deyişbilim türüne İçevarımlı Deyişbilim; deyiş normal biçimden sapma olarak görülüyorsa, bu tür anlatımları inceleyen deyişbilim türüne de “dışaçılımlı deyişbilim” adı verilmektedir (Özünü, 2001: 35).

1.5.2.2 Dönüşümlü Üretici Üslûp İncelemesi

Yapısalcılığa karşıt bir akım olarak görülen fakat belirgin yönleriyle yeni bir tür yapısalcılık olarak değerlendirilebilecek üretici dönüşümsel dilbilim çalışmaları Noam Chomsky ile duyulmaya başlanmıştır (Vardar, 2001: 37). Chomsky’nin yapmak istediği bir dildeki sonlu sayıdaki kural aracılığıyla dilbilgisine uygun sonsuz sayıda cümle üretilmesini incelemektir. Burada amaç çeşitli dönüşümlerle derin yapıdan yüzey yapıya gidişin mekânizmasını çözmektir (Vardar, 2001: 36). Richard Ohmann, Chomsky’nin derin yapı-yüzey yapı yaklaşımından hareketle ilk defa stilistiği bir teoriye dayandırır. Dönüşümlü üretici üslûp incelemesi konusunda dikkat çeken isimlerin başında gelen Ohmann “Generative in Grammers and the Concept of Literary Style” isimli makalesinde bu konudaki düşüncelerini dile getirir. Ohmann, üslûp incelemesinde grametik tarafa, dönüştürücü gramere dayanır, böylece dönüştürücü kuralların üslûbu

belirleyen kurallar olduğunu göstermek ister. Ohmann bu kuralın işlerliğini göstermek için Henry James, Hewingway, Faulkner gibi yazarların cümle yapıları üzerinde durmaktadır. Ohmann'a göre cümleler üç ayrı kurala göre üretilmektedir. Birincisi öbek yapısı kuralı, ikincisi dilbilgisel dönüşümler, üçüncüsü ise deyişbilimsel (üslûba ait) dönüşümlerdir. "Deyişbilgisel dönüşüm kuralları ise, tümceyi söyleyen ya da yazan kişinin isteğine bağlı kurallar olup, tümcenin yalnızca yüzey yapılarını ilgilendirir ve ne çeşit tümce yapılırsa yapılısın anlam değişmelerine neden olmazlar." (Özünü 2001: 61-62 - Leech-Short, 2007: 17). Richard Ohmann, bu tarz üslûp incelemesini çeşitli yazarlara uygulayarak onlara özgü üslûp çeşitlerini tespit etmeye çalışmıştır.

Ohmann'ın üslûp grameri yazarın yazdığını yazabilecekleri ile karşılaştırabilmeye dayanır. Buna göre bir yazıdaki sözdizimsel seçeneklerin yazarın düşüncesindeki anlam yapılarıyla yakından ilgili olduğu kabul edilmektedir. Leech - Short, Ohmann'ın ileri sürdüğü bu düşünceye karşı çıkmaktalar. Onlara göre, aynı metin yeniden yazılabilir fakat yapı bozulduğunda Faulkner ortadan kalkacaktır (Leech-Short, 2007: 18- 19).

Ohmann'ın kabulüne göre dönüştürücü kurallar üslûbu belirleyen kurallardır. Faulkner'in iki sayfa süren cümleleri Ohmann tarafından "ben bunu daha farklı anlatırım" düşüncesiyle yeniden yazılarak dönüştürülmüştür. Ohmann, Tek cümleyi on-on beş cümleye bölmüş ve bağlacını noktalayarak ayrı bir cümle yapmıştır. Leech - Short bu duruma "Sen aynı metni yeniden yazabilirsin, fakat bu yapıyı bozduğumuzda Faulkner ortadan kalkıyor." diye itiraz etmekte (Leech-Short, 2007: 17).

Sonuç olarak Leech ve Short, bu kuralların bir yere kadar geçerli olduğu fikrini taşımaktalar. Bu durumun Ohmann'ın yaptığından daha karmaşık bir durum olduğunu, bu yapının birbiriyle daha farklı bir ilişkisinin olduğunu belirtmektedir. Ohmann'a göre bazı temel mantıksal içerik daha basit ifadelerle anlatılabilir. Leech-Short'a göre Ohmann'ın bu metodunun faydası yapı dönüştürüldüğünde bazı temel ifadeleri yakalamak mümkündür, böylece yazarın çekirdek cümleleri de görülebilir (Leech-Short, 2007: 20).

Tablo 5

Mana	Bütün Değer (Dünyaya aktarılan her şey)
Üslûpsal Değer	

Leech ve Short, “ paraferenze ettiğinde sense’i aktarabilir, significance’ı aktaramazsın. (Anlam verilir fakat değer verilemez.)” diye ifade etmekte.

Dönüşümlü -üretici dilbilgisinin yeterince anlam alanlarına eğilmediğini savunan bazı dilbilimciler ise işlevsel dilbilgisini deyişbilim çalışmalarında kullanmaya başlamışlardır. Bu düşünceden hareketle, Michael Alexander Kirkwood Halliday (M.A.K. Halliday) cümlelerdeki anlam değerlerinin toplumsal, kültürel, fizyolojik, ruhsal, ekonomik. vb. etkilerle de değişime uğrayabileceğini ifade etmişlerdir. (Özünü, 2001: 63)

1.5.2.3 İstatiksel Verilerle Üslûp İncelemesi

Üslûbun nesnel olarak değerlendirilmesi gayesiyle istatistikî verilere de başvurulmaktadır. Metinde geçen sözcüklerin kullanım sıklığı, kelime uzunluğu, cümle uzunluğu vb. değerlendirilmekte, birtakım karşılaştırmalar yapılmakta, elde edilen sonuçlardan hareketle yazarın üslûbu tespit edilmek istenmektedir.

Batıda 19. Yüzyılın sonlarında başlayan bu uygulama ile üslûp çalışmaları bir sorunu çözmeye veya iddiayı ispatlamaya yönelik hale gelmiştir. Bu tarz üslûp incelemelerinde mukayeseye de başvurulmakta, yazarların üslûpları çeşitli şema ve istatistiksel verilerle karşılaştırılmaktadır.

Leech - Short ve Spitzer, istatik verilerin üslûp çalışmalarında belirli sonuçlar elde etmek için kullanılabileceğini, yalnız istatistiksel verileri kullanmanın bizi her zaman doğru sonuçlara götürmeyeceğini belirtmektedirler. Leech ve Short bu tarz bir incelemenin bizi nesnel sonuçlara ulaştırmayacağını çünkü incelenen malzemeye dair

bir takım sonuçlar elde edilirken bazı hususların dikkatlerden kaçabileceğini ayrıca dile ait özelliklerin tamamının listelendirilmesinin zor olduğunu ifade etmektedirler. Yine böyle bir metoda başvurulabilir fakat istatistik değerler her zaman bizi üslûp bakımından önemli olana götürmeyebilir, hatta bu sebeple önemli olanı da kaçırmış olabiliriz (Leech-Short,2007: 37-38- Spitzer 1948: 163-164)

Şimdi Tanzimat sonrası Türk Edebî Nesrinde Üslûp Değişmeleri'ni konu edinen çalışmamızda zaman zaman başvuracağımız istediğimiz Leech ve Short'a ait inceleme yöntemini tanıtmak istiyoruz.

1.5.2.4 Biçimsel Arayışlar

Bu bölümde Geoffrey N. Leech ve Michael H. Short'un Önerdiği Üslûp İnceleme Yöntemini ele almak istiyoruz. Üslûp incelemelerini daha objektif bir hale getirmek isteyen Geoffrey Leech ve Michael H. Short *Style in Fiction* (2007) isimli çalışmalarında üslûp inceleme yöntemleri üzerine “kontrol listesi” olarak kabul ettikleri ayrıntılı bir yöntem sunmaktadırlar. Biçimsel bir inceleme yöntemi sunan Leech ve Short türden ve dönemden kaynaklanan üslup özelliklerini dışarıda tutarak bir üslup inceleme yöntemi oluşturmuşlardır. Bu yöntemin, hemem hemen her metin için uygulanabilecek tarafları olduğu gibi metne göre değiştirilmesi gereken taraflarının da olduğu görülüyor.

Dilin bilişsel bir kod olduğu düşüncesini kabul eden Leech ve Short'a göre yapılması gereken ilk gözlem bir kod olarak dilin çok düzeyli olduğunun görülmesidir. Düalist yaklaşımda dilin sadece anlatım düzeyi ile içerik düzeyi esas alınmaktaydı. Oysa onlara göre metne hangi niyetle yaklaşmış olursak olalım dildeki üç katmanın ayırt edilmesi gerektiği unutulmamalıdır. Leech ve Short metinde anlam katmanına ek olarak, sözdizimi ses katmanlarının da bulunduğunu ifade etmekte. Bu üçünün birlikteliğinden metnin anlatım düzeyi oluşmaktadır. Leech ve Short bu üç katmana ilave olarak metindeki birtakım görsel unsurların dikkate alınması gerektiğini düşünmekte. Bu katmanda yazının sayfa üzerinde almış olduğu görünümle ilişkilidir. Metinde yazı sisteminde görülen harflerin dizilişi, büyük küçük harf kullanımı gibi konuları dikkate almaktadır Bu dördüncü düzey olarak ileri sürülen ve görselliği dikkate alan düzeyin klasik metinlerden ziyade modern metinler için geçerli olduğunu düşünebiliriz. Örneğin somut/görsel şiir metinleri için bu düzeyin önemli olduğu

düşünülebilir. Bununla birlikte biRâkım klasik metinlerde ritmik bir yapı oluşturmak için görsel düzenlemelere gidildiği de görülmektedir.

Geoffrey N. Leech ve Michael H. Short üslûbu öncelikle gruplandırmaktadır.

Üslûp incelemesi son merhalede edebî ifadenin niteliklerini ele alır. Harften cümleye cümleden metnin bütününe, sestem söze sözden manaya geniş bir alanı ilgilendirmektedir. Tasviri üslûp inceleme yöntemi olarak da ifade edilen bu yöntemde dilin en küçük birimi olan sestem en büyük yapıya kadar bir değerlendirme söz konusudur.

Leech ve Short, bu kategoriler içerisinde anlamla ilgili bir değerlendirmeye girmeyi gereksiz görmektedirler. Sözcükler üzerinde yapılacak değerlendirmelerin zaten anlam yönüyle de bir değer ortaya koyacağı kanısındadırlar. Leech ve Short teklif ettikleri yöntemi başlıklar altında tasnif etmişlerdir³.

I. Genel

Kullanılan sözcükler basit mi türemiş mi; resmi veya gündelik dile mi ait; betimleme ya da değerlendirmeye mi yönelik kullanılmış; cins ya da özel adlar mı; göndergesel ya da ilk anlamlarının yanı sıra yazar sözcüklerin duygusal anlamlarından ve diğer yan anlamlarından hangi yoğunlukta faydalanmış; metin deyimsel kullanımlar içeriyor mu, eğer içeriyorsa bunlar herhangi bir özel dil kullanımı ya da ağız özelliği ile birlikte mi kullanılmış; yazar çok ender kullanılan ya da kendi türettiği özel sözcüklerden faydalanmış mı; metin içinde dikkat çekici biçimbilimsel kategoriler var mı? Belli biçimbirimler tekrar edilmiş mi?

II. Adlar

Metinde kullanılan kavramlar soyut ya da somut mu; soyutsa, bunlar belli olaylara, algılama süreçlerine, ahlaki özelliklere yoksa toplumsal özelliklere karşılık gelecek

³ Biz bu bölümü orijinal metinden çevirmekle birlikte yer yer Tuba Sarıtaş'ın çevirisinden de faydalandık http://heaven.eee.metu.edu.tr/~metafor/yazi/sabahattin_ali.htm

şekilde mi kullanılmış; özel adlar ya da tekil, çoğul ve topluluk adları var mı; varsa hangi amaçlar için kullanılmış? Adlar yalın, bileşik ya da türemiş mi?

III. Sıfatlar

Sıfatlar metin içinde hangi sıklıkta kullanılmış? Hangi niteliklere gönderme yapmaktadır; fiziksel, duygusal, görsel, işitsel, göndergesel, renk, başvuru, heyecan belirten, değer belirten vb? Sıfatlar anlamı daraltmış mı yoksa genişletmiş mi? Niteleme ya da belirtme sıfatları mı, karşılaştırma sıfatları mı yoğun olarak kullanılmış?

IV. Fiiller

Metin içindeki fiiller genel anlamı üzerinde yansıtıyor mu? Filler durum, bir hareket veya olay mı bildiriyor? Eylemler fiziksel hareketlere, söz eylemlere, psikolojik durumlara, hareketlere ya da algıya mı yönelik kullanılmış? Geçişli mi geçişsiz mi? Kullanılan eylemler edilgen, dönüşlü, işteş ya da ettirgen mi?

V. Zarflar

Zarfların metinde kullanım sıklığı nedir? Bunlar hangi anlamsal işlevi yerine getirmektedirler: zaman, yer, yön, ölçü, niteleme ve durum? Cümle belirteçleri dikkat çekici bir şekilde kullanılmış mı?

B. Dilbilgisel Kategoriler

I. Cümle Çeşitleri

Yazar, sadece bildirme cümleleri mi kullanmış, yoksa soru, emir ve ünlem cümlelerinden de faydalanmış mı? Eksilteli cümleler kullanılmış mı, diğer bir deyişle cümlelerde özne ya da yüklem düşmesi var mı; şayet başka cümle çeşitleri kullanılmışsa da bunların işlevi nedir?

II. Cümle Yapıları

Metinde yoğun olarak yalın, bileşik ya da sıralı cümlelerden hangisi tercih edilmiş? Ortalama cümle uzunluğu ve sözcük sayısı nedir? Yan cümlelerin temel cümlelere oranı nedir? Cümle yapısı dikkat çekici bir şekilde bir cümleden diğerine değişiyor mu yoksa tutarlı bir şekilde aynı yapıyı koruyor mu? Değişiyorsa bu i) Basit, ii) Sıralı, iii) Bileşik, iv) Bağlı ya da vb) cümlelerden hangisinden kaynaklanıyor?

III. Cümle Çeşitleri

Metinde hangi tür cümle daha çok kullanılmış ve tercih edilmiş: eylemliler (mastarlar), ortaçlar, ya da ulaçlar?

V. Sözcük Türleri

Temel yapılarla ve sözlüksel ulamlara değindikten sonra, metindeki adıl, belirteç, ilgeç, bağlaç, ünlem kullanımlarına bakabiliriz. Bunlardan herhangi biri ya da birkaçı belli bir etki yaratmak için kullanılmış mı?

C. Değişmeceli Dil

Bu bölümde dilin genel normlarından sapılarak öncelenmiş yapılar üzerinde durulacaktır. Bu yapıları en iyi örnekleyen değişmeceli dil yapılarıdır.

I. Dilbilgisel ve Sözlüksel Yapı Taslakları: Metin içinde biçimsel veya yapısal tekrarlar var mı, yinelem ya da paralel yapılar gibi?

II.Sesbilgisel Yapı Taslakları: Metin içinde ses yinelemesi ya da ünlü yinelemesi gibi dikkat çekici sesbilgisel kullanımlar var mı? Ünlü ya da ünsüzler belli bir şekilde bir araya gelmiş ya da düzenlenmiş mi? Bu sesbilgisel özellikler belli bir anlam yaratıyor mu?

III. Söz Sanatları: Dilsel düzenekten sapma ya da bunun bilinçli olarak ihlali söz konusu mu? Örneğin, öykücünün kendine özgün yeni sözcük türetimi ya da sapma olabilecek sözcük birliktelikleri, anlamsal, sözdizimsel, sesbilgisel, ya da grafolojik sapmalar var mı?

Birçok sanatın söz konusu edilebileceği bu bölümle ilgili olarak ayrıca Jakobson'un söz sanatlarını istiare(metaphore) ve mecaz-ı mürsel (metonomi) çevresinde izah ettiği bilinmektedir. Bu sapmalarda esas unsurun anlam değişmesi olduğu da unutulmamalıdır.

D. Bağlıklık ve Bağlam:

Bu kısımda Bağlıklık başlığı altında metnin bir bölümünün diğerine ya da tümcelerinin biri birine nasıl bağlandığı üzerinde durulmaktadır. Bu metnin iç düzeniyle ilgilidir. Bağlam başlığı altında ise metnin ya da bir kısmının dış dünyayla olan ilişkisi göz

önünde bulundurulmaktadır; çünkü bu aşamada metnin söylemi- yazar ve okuyucu, karakter ve karakter gibi- katılımcılar arasında bir iletişim olduğunu varsayar.

I. Bağlılık: Metindeki cümleler arasında mantık bağıntısı ya da başka bağıntılar var mı (örneğin, sıralı tümce bağlaçları gibi) ya da metin dolaylı anlam bağıntıları mı içeriyor? Anlam bağıntıları sözcük ya da öbek tekrarlarıyla ya da aynı anlamı ifade edecek farklı sözcük seçimleriyle mi sağlanmış?

II. Bağlam: Yazar okuyucuya doğrudan mı yoksa kurgu içindeki bir karakterin düşünceleri, sözleri aracılığı ile mi sesleniyor? Gönderen-gönderilen ilişkisini ne tür dilbilgisel ipuçları (örneğin 1. Tekil kişi adları, ben, beni, bana, benim gibi) yansıtıyor? Yazar öykünün konusuna dolaylı bir anlatımla mı yaklaşıyor? Öykü başkışisi ya da diğer karakterlerin düşünceleri ya da konuşmaları metin içinde yer alıyorsa, bu dolaysız aktarım yöntemiyle ya da başka bir yöntemle mi (dolaylı aktarım, bağımsız dolaylı aktarım) şeklinde mi veriliyor?" (Leech-Short, 2007: 61-62)

Son olarak John Haynes'e değinmekte yarar görüyoruz. Farklı olarak Biçem ve ideoloji yazarın duygusal katılımı. Jale parla üslup ve ideoloji

Üslup incelemesi üzerine John Haynes'in *Style* isimli eserinde teklif ettiği üslup inceleme yöntemi Leech ve Short'un teklifleri ile benzerlik göstermektedir.

I. Tek sözcükler ya da iki üç sözcükten oluşan öbekler açısından üslup

2 Sözcükler

3 Toplum ve dilbilgisi gelenekleri

4 Eğretilmeler

II. Metnin Başından sonuna kadar etkin olan örüntüler açısından biçem.

1. Yazarın anahtar sözcük seçiminin sayısal olarak saptanması

2. Dilbilgisi örüntüsü

3. Tümce yapısı ve metnin içeriğinin yapısı

4. Anlatım ortamı ve metnin biçemi

5. Sözcük-sözcük öbeği, tümce ve metindeki olaylar dizisi
6. Önemli detayların seçimi
7. Yazarın duygusal katılımı
8. Biçem ve ideoloji

(Haynes, John (1995) Style, London and New York Routledge, aktaran Erden, 2002: 148)

Üslûp incelemesi ile ilgili dile getirilen yöntemlerin uygulamaya yönelik tarafı “üslûp araştırması” olarak nitelenmektedir. Kesin olarak tarifi yapılmasa da Spillner’e göre üslûp araştırmasının görevi, teoriden tahlile giden yolu açmaktır. Yani üslûp araştırması üslûp tahlili için uygun metodlar çıkaracak, üslûp tahlilinden elde edilen bilgilere göre üslûp teorisi de gerekirse düzeltilecektir (Yıldız: 1991: 25).

Üslûp tahlili ise üslûp incelemesinin son aşamasını oluşturmaktadır. Berg Ehlers ve Bernhard Asmuth, üslûp tahlili için anlambilimsel kriterlerden hareketle bazı soruların geliştirilmesi gerektiğine vurgu yapmaktadırlar. Buna göre örneğin hangi kavramların ne gibi noktalar göz önünde bulundurarak seçildiği ya da kelime ve bütün arasındaki etkileşimin hangi düzlemde olduğu türünde soruların incelemeye yardımcı olacağını ileri sürmüşlerdir

Willy Sanders ise bir üslûp tahlilinin birbirini takip eden üç aşamasının olduğuna vurgu yapmaktadır: üslûp vasıtaları, üslûp türleri, üslûp sınıfları (Yıldız, 1991: 27-28).

Son olarak Georg Michel’in teklif ettiği üslûp inceleme metodu dört aşamadan oluşmaktadır:

- Anlatım bütünü belirlenmesi
 - Üslûp elemanlarının belirlenmesi
 - Üslûp özelliklerinin belirlenmesi
 - Üslûp tasviri
- } Tahlil Safhası
- Sentez Safhası

(aktaran, Yıldız, 1991: 44)

Üslûp inceleme yöntemlerini ele aldığımız bu bölümde üslûpla ilgili yönelimler ve bunların ortaya çıkardığı uygulama yöntemleri üzerinde durduk. Üslûpla ilgili farklı uygulama süreçlerinin olduğu görülüyor. Bütün bunların yanında bu yöntemlerin birbiriyle kesişen ortak taraflarının da olduğunu görmekteyiz. Üslûp incelemesinde yöntem kadar üslûp elemanlarının belirlenmesinin önemli bir aşama olduğu kabul edilmelidir. Üslûp elemanları doğru seçilmediğinde yöntemin çok fazla bir şey ifade etmeyeceği de açıktır. Yine bu yöntemlerin metinden metine değişen taraflarının olabileceğini de dikkate almak durumunda olduğumuz görülüyor.

BÖLÜM 2:TANZİMAT DÖNEMİ NESRİNDE ÜSLÛP ARAYIŞLARI

2.1 Tanzimat Öncesi Nesir ve Bu Nesre Yaklaşımlar

Klasik Osmanlı dönemi edebiyatı bilindiği gibi daha çok şiir türünün temsil ettiği bir edebiyattır. Bu bakımdan nesir ve nesre bağlı türleri ikincil planda kalmıştır. Bununla birlikte genel sanat ve edebiyat anlayışı olan soyutlama, süsleme özelliklerinin nesirle yazılmış yazıların da bir karakteristiği durumunda olduğu söylenebilir.“Osmanlı nesrinin örgüleri karmaşık ve çetrefillidir. Okur arabesk benzeri bir örüntüde kaybolabilir ya da Osmanlı yazınsal nesri bir külliyeinin ziyaretçilerini oylumlu düzenlemeleriyle şaşırtan oyunlu bir yapılar topluluğuna benzetilebilir.” (Kuru, 2010: 15).

Tanzimat öncesi Türk nesri üzerinde az sayıda eser dışında üzerinde yeterince durulmamıştır. Sinan Paşa, Hoca Sadettin, Nâima, Kâtip Çelebi ve Evliya Çelebi gibi önemli nesir yazarlarının eserlerine rağmen eski Türk edebiyatında nesir olmadığı görüşü sıklıkla dile getirilmektedir (Enginün, 2007: 29).

Hâlbuki böyle bir yargıda bulunmak yüzyıllar içerisinde ortaya konulan ürünleri bir çırpıda yok saymak olacaktır. Eski nesrin, bu günkü anlayışa göre özenilecek bir nesir olmadığı söylenebilir. Eski Türk edebiyatında nesir olmadığı iddiası ise daha çok hayatı yansıtan bir araç olarak nesrin bulunmayışına dairdir. Bu iddianın temelinde eski kültürün dünya görüşü ile bugünkü kültür anlayışındaki farklılık yatmaktadır. Eski kültür istisnaları olmakla birlikte aktüel olanı aktarmayı gerekli görmüyor. Bu yüzden nesir dönemi yansıtacak bir nesir olarak gelişmiyor. Nesrin şiirin gölgesinde kaldığı kabul edilse bile ortada nesir ve şiir olarak varlığını devam ettirmiş iki ayrı tür söz konusudur.

Mustafa İsen, XIV. Yüzyıldan itibaren Batı Türkçesinde ilk örnekleri görülmeye başlayan nesrin XVI. Yüzyıldan başlayarak değişmeye başladığını, bir düşünceyi yayma amacından uzaklaşarak sanat gösterme aracına dönüştüğünü bunu gerçekleştirmek için de şiire yaslandığını ifade ediyor (İsen, 2007: 83).

Osmanlı nesrinin nazma olan yakınlığı, benzerlikleri yapılan çalışmalarla da ortaya konulmuştur. *Osmanlı Sahası Türkçe Şair Tezkirelerinin Tür Özellikleri* üzerine yapılan çalışma bunlardan biridir. Bu çalışmada da nesirde şiire ait çeşitli ahenk unsurlarının kullandığı görülmektedir (Durmuş, 2007).

Şiirde ahengi sağlamak üzere kullanılan ritm, armoni, aliterasyon, asonans ve kafiye gibi kullanımların, klasik Osmanlı nesrinin birer parçası haline geldiği; şiire has olan söz konusu unsurların bu nesir için de geçerli olduğu görülmektedir. Birbirini takip eden bazı cümlelerin veya cümleciklerin alt alta getirildiğinde vezinli ve kafiyeli bir manzume izlenimi uyandırdığı görülmektedir. Ayrıca kulak için yapılan ahenk arayışlarının yanında kelimelere dayalı göz için ahenk arayışı nesir yazarı için de geçerli olabilmektedir (Durmuş, 2007: 34-35). Bu noktada şunu da ayrıca ifade etmeliyiz ki şiire yaklaştığı söylenen bu nesir bir mensur şiir değildir. Nesir yazarı, düz yazı biçiminde şiir yazmıyor. Yalnızca şiire ait unsurları nesirde de kullanıyor. Nesirle şiirin bir başka kesişme noktası ise mensur metinlerde manzum parçaların yer almasıyla ortaya çıkmaktadır. Nazım- nesir karışık bu eserlerde asıl unsur nesir olmasına rağmen manzun ifadelerin metne anlam yönüyle bir şey ifade etmekten ziyade bir güzellik katmak, metni süslemek için kullanılmıştır (İsen, 2007: 83).

Osmanlı nesri üzerine Tanzimat sonrasında 1860'lardan itibaren başlayan ve Cumhuriyet sonrasında artarak devam eden değerlendirmeler yüzeysel ve izlenimci bir anlayışla şekillenmiştir. Bu anlayışın, bilimsel olmaktan ziyade daha çok genel bir algının ürünü olduğu görülmektedir (Karateke, 2010: 45). Bir dünya görüşü değişiminin doğurduğu bu tavrın geri planında öncelikle saray ve çevresinde oluşan nesrin dilini küçümseme ve reddetme olgusu yatmaktadır (Karateke, 2010: 46). Tanzimat'ın akabinde başlayan eski nesrin dilini küçümseme ve yetersiz olduğuna vurgu yapma olgusunun devrin önemli isimleri tarafından sıklıkla dile getirildiği görülmektedir. Dönemin önde gelen isimleri tarafından getirilen eleştiriler bu nesrin yeniden üretilebilecek, model alınabilecek bir sağlamlığının olmadığı noktasındadır. Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa" makalesinde, "acaba bizim mensup olduğumuz milletin bir lisanı ve şiiri var mıdır ? " sorusunu sorar. Bu sorunun cevabı yazar açıkça söylemese de ima yoluyla "yoktur" şeklindedir. Ziya Paşa'ya göre, yeni bir durum olmamakla birlikte nesir dili anlaşılmasız bir haldedir. Bu durumun sebebi lisanımızı bırakıp İran ulemasını taklit etmemiz ise de bir diğer sebep de nesrin anlaşılmasızlığının "hüsn-i kitabet"ten sayılmasıdır. Ziya Paşa'ya göre halk ile devlet arasındaki kopukluğun en önemli nedenlerinden biri de bu anlaşılmasız lisanıdır.

Namık Kemal de özellikle “Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi” ve “Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” makalesinde eski nesrin birçok açıdan yetersiz olduğuna vurgu yapmaktadır. “Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi”nde Ziya Paşa gibi Osmanlı nesrinin Acem tesirinde kaldığını ifade eden Namık Kemal, “Nergisî’yi anlayabilecek bir adam mümkün müdür ki istifâde edebileceği ma’lûmâtta zaten müstağni bulunmasın?” diye sorduktan sonra:

“Sâniyen eski eserlerimizde kaba Türkçe olarak her ne yazılmış ise gûyâ Türkçe yazılan şeyin mutlaka kaba olması lâzım imiş gibi hemen hiç birisinde mehâsin-i edebîye iltizam olunmamasıdır. O her satırda azdan az ikisi, her sahifede lâ-akal yirmisi mevcut olan dün ü günler, oluplar, olmağınlar, Türkçe olsa da çekilmez, olmasa da çekilmez” (Yetiş, 1996: 98).

diyerek Osmanlı nesrinin dil ve üslûbundan şikayet eder. Namık Kemal’e göre açık bir şekilde yazılan yazılarda edebî bir güzellik bulunmazken, edebî güzellik olanlarda ise okurun faydalanabileceği bir şey yoktur.

Cumhuriyet sonrasında eski nesrin dili ve üslûbu üzerine yapılan değerlendirmelerin Tanzimat’ın doğurduğu ideolojik birtakım içermelerden hareketle yapıldığı da ayrı bir iddia konusudur. Buna göre eski nesri yok hükmünde gören değerlendirmelerin geri planında ideolojik yaklaşımların olduğu düşünülmektedir. Victoria R. Holbrook’un şiir için yaptığı tespitlerin bir noktada nesir için de geçerli olduğu söylenebilir. Holbrook’a göre Türk devrimini yapanlar Osmanlı Devleti’ni ifade eder hale gelen Osmanlı şiirinin Doğululaşmaya terk edilmesi gerektiğine inanmaktaydılar. Bu sebeple bu şiir için ortaya atılan “zorluk” kavramı bir örtmececi (Holbrook, 2005: 61). Her halükarda hareket noktası ne olursa olsun Osmanlı nesrine dair değerlendirmelerin belirli kabullerin ötesine geçmediği görülmektedir.

Osmanlı nesrinin üslûbuna dair değerlendirmelerde küçük farklılıklar dışında belirli bir şablonun etkisi görülüyor. Bu değerlendirmelerde üslûp, genellikle üçe ayrılarak sınıflandırılmaktadır. Fahir İz de *Eski Türk Edebiyatında Nesir* isimli eserinde Osmanlı düzyazısını üslûp tekniği bakımından üçe ayırmaktadır: Sade nesir, orta nesir ve süslü nesir (İz, 1996, V-XXI). Yerleşik hale gelen bu sınıflandırma çeşitli eleştirilere uğramaktadır. Özellikle son dönemde yapılan değerlendirmelerde bu tasnifteki belirsizlikler, eksiklikler vurgulanmaktadır:

“Eserlerin üslûplarını tasvir ederken araştırmacıların kullandıkları sâde üslûp, orta üslûp, süslü üslûp ve âli üslûp gibi terimler eserleri temsil bakımından yetersizdirler. Bu üslûp adları âli üslûp hariç, eserlerde kullanılan dilin, kelime ve tamlamaların anlaşılabilirliği esas alınarak belirlenmiştir. Hâlbuki sadeliğin ve süslülüğün dil ve kelimelerle ilgili bir yanı olduğu gibi anlatımla ilgili bir yanı daha bulunmaktadır.” (Coşkun, 2010: 73).

Hayati Develi de bu sınıflandırmada sade ve süslü olanı neyin belirlediğine dair bir işaretin bulunmadığını ifade eder. Öyle ki alıntı kelimelerin çokluğu, söz sanatlarının sık kullanılması, cümle yapıları, ayrı ayrı veya birlikte bu sınıflandırmalarda kullanılabilir. Develi’ye göre seci, esas itibariyle anlamı örten bir söz sanatı değildir. Öyle ki secili bir metin orta, hatta sade nesre dâhil edilebilir (Develi, 2010: 86).

Hakan Karateke, “Osmanlı Nesrinin Cumhuriyet Devrinde Algılanışı”nı ele aldığı yazısında bu üçlü tasnifin Osmanlı kültüründe çok yaygın bir kategorizasyon olduğunu ve burada tasnif edilen nesneye ait bir rafine edilmişliğin söz konusu olmadığını belirtiyor. Osmanlılar birçok şeyi üçe ayırmaktadırlar ve bunlara “ednâ”, “evsat” ve “â’lâ” demektedirler (Karateke, 2010: 51). Bu tasnifin Aristo’ya kadar götürülebileceği görülmektedir.

Mehmet Kaplan, bu konuda genelleyici bir yaklaşımla meseleyi ele almaktadır. Kaplan’a göre Tanzimat’tan önce Türk edebiyatında biri halk diğeri yüksek tabakaya ait iki edebiyat ve iki üslûp vardır. Halk edebiyatı ve halk üslûbu eski sözlü edebiyatın devamı niteliğindedir. Halk üslûbunda halk tabakasının dünyaya bakışı varken yüksek tabaka üslûbunda Arap ve daha ziyade Fars zevki etkilidir. Halk üslûbunda görülen sadeliğe karşılıklı yüksek tabaka üslûbu çok süslüdür (Kaplan, 1993: 88).

Bu ayrımların çok genel bir ayırım olduğu, bu tasniflerden hareketle metinlerin üslûp bakımından ayrıştırılamayacağı açıktır.

Bu eleştirilere karşın, eski nesrin üslûp özellikleri konusunda yeni yaklaşım ve sınıflandırma örneklerinin geliştirildiği de söylenemez. Mesela eski edebiyat nazariyesi ve belagat kitaplarındaki üslûb-ı sâde, üslûb-ı müzeyyen, üslûb-ı âli şeklinde yer alan üslûp tasnifini eleştiren Okuyucu vd.nin yaklaşımı bir yenilik getirmekten uzaktır:

“Bu tasnif sistemindeki eksiklik, Arapça- Farsça kelimelerin ve özellikle tamlamaların yok denecek kadar az olduğu seci'nin bulunmadığı halk nesri diyebileceğimiz türden eserlerle üslûb-ı müzeyyen arasında kalan ve bu iki üslûba da dâhil edemeyeceğimiz eserleri kategorize etmemesidir.” (Okuyucu Vd. 2009: 14).

Bu üslûp tasnifinin “sade nesir, orta nesir, süslü nesir ve ağdalı nesir” şeklinde dört grupta değerlendirilmesi gerektiği belirtilmiştir (Okuyucu vd.2009: 14). Bu yeni tasnife göre, sade nesire (üslûb-sâde) Arapça ve Farsça tamlamaların az olduğu, sanat kaygısı güdülmeyen, secinin hiç bulunmadığı veya nadir görüldüğü nesir örnekleri dâhil edilmektedir. Bu nesrin “halk nesri” olarak da adlandırılabilceği söylenmektedir. Orta Nesir (üslûb-ı mutavassıt) ise Arapça ve Farsça tamlamaların Türkçe kelimelere baskın olduğu, secilerle süslenen, sanat endişesinin hissedildiği nesir türüdür. Süslü nesir (üslûb-ı müzeyyen) ise sanat yapma kaygısının önde olduğu, tamlamaların bolca kullanıldığı, her cümlesinde seci olan nesirdir. Bu üslûbun en önemli temsilcisi olarak Sinan Paşa gösterilmektedir. Ağdalı Nesir (üslûb-ı âlî) ise Arapça ve Farsça kelimelerin yoğun olduğu, günlük dilde kullanılmayan, eski sözlüklerden çıkarılmış kelimelerin kullanıldığı, uzun tamlamaların ve secilerin bulunduğu nesir örneklerini kapsamaktadır. Bu nesir külfetli nesir olarak adlandırılmıştır (Okuyucu vd. 2009: 14-17).

Bu nesir örnekleri üzerinde yapılan istatikselsel bir çalışmada elde edilen sonuçlar şöyle gösterilmiştir:

Tablo 6

Üslûp Türü	Türkçe Kelime Oranı	Arapça Farsça Kelime Oranı
Sade Nesir	% 73	% 27
Orta Nesir	% 34	% 66
Süslü Nesir	% 22	% 78
Ağdalı Nesir	% 17	% 83

(Okuyucu vd. 2009: 17)

Yine Arapça ve Farsça tamlamaların kullanılışı üzerine bu nesir örnekleri üzerinde yapılan bir çalışmada ise tamlamaların kullanılışı, tamlamalardaki kelime sayısı sade nesirden ağdalı nesre doğru kademeli bir şekilde artış göstermektedir (Okuyucu vd. 2009: 18).

Eski nesrin üslûbuyla ilgili olarak Tietze'nin "Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Düzyazı Biçemi" isimli makalesi anılabilir. Tietze'nin bu çalışması 1541-1600 yılları arasında yaşamış olan Gelibolulu Mustafa Âlî'nin düz yazı eserleri üzerine yaptığı bir üslûp inceleme çalışmasıdır. Tietze, Âlî'nin kişisel üslûbunu tespit ederken öncelikle dönemin genel üslûp özellikleri üzerinde durmuş, sonrasında ise yazarın kendi üslûbunu oluşturan ayırıcı nitelikleri tespit etmeye çalışmıştır. Âlî'nin eserlerinde inşâ üslûbunun getirdiği bir kişisellikten söz edilebileceğini belirten Tietze'ye göre bu üslûbun izlerini atasözleri ve popüler deyimlerin kullanımları ile karşılaştırmalar üzerinden takip ederek görmek mümkündür (Tietze, 2010: 189-213).

Daha önce de belirtildiği gibi *Osmanlı Sahası Türkçe Şair Tezkirelerinin Tür Özellikleri* üzerine yapılan bir çalışmada ise şair tezkirelerinin üslûbu tespit edilmeye çalışılmış, sesbilgisi ve biçimbilgisi ve sözlüksel bağlamda yapılan incelemelerle nesrin bu kolunun üslûp özellikleri ortaya konulmuştur (Durmuş, 2007).

Anlaşıyor ki, eski nesir konusunda genel yargılar yerine doğrudan doğruya metinler üzerinde çalışılarak yapı özellikleri, üslûp çeşitliliği somut verilerle ve tutarlı yöntemlerle ortaya konulmaya ihtiyaç vardır.

2.2 Resmî Yazı Üslûbu

Devletle ilgili veya devlet adına olan yazıya resmî yazı denilmektedir. Resmi üslûptan anlaşılması gereken devlete ait yazışmalar, kararlar, emirler vb. örneklerdir. “Bu üslûbun dili sade, mantıklı ve inandırıcı olmalıdır. Bu metinlerde arkaik ve mahalli sözlere argoya yer verilmez. Bu tür üslûpta saygınlık uyandıracak ifade ve unvanlara özellikle yer verilir.”(İsen, 2007: 86).

Osmanlı resmî yazışmaları yalnızca mesajı iletmek gayesiyle kaleme alınmamıştır. İsen’in de tespitine göre, bütün Orta Çağ’da görülen, önemli konuların etkileyici bir üslûpla kaleme alınması inancı Osmanlı için de geçerli bir durumdur. Bu yüzden üslûp, otoriteyi yansıtmaya vasıtası haline dönüşmüştür (İsen, 2007: 86). Denilebilir ki devletin gücü, etkileyici bir üslûpla dışa yansıtılmıştır.

Osmanlı resmî yazıları genel bir tasnifle iki kısma ayrılmaktadır. İlki nâme tipindeki belgelerle ferman, berat şeklindeki emir hükümlerini içine alan laik karakterdeki belgelerdir. İkincisi ise dinî karakterdeki belgelerdir ki bunlar arasında kadılık sicilleri, vakfiye ve fetvâlar yer almaktadır (Gökbilgin,1979: 53).

Bu belgeler içinde önemli bir yer tutan padişaha ait tuğralı vesikalar, kendi içerisinde çeşitli bölümlere ayrılır. Bunlardan biri olan name- i hümayunlar Padişah tarafından Müslüman ve Hıristiyan devletlere gönderilen resmî yazılardır. Name-i hümayunların muhtevalarına göre fetihname, ahitname, cülusname gibi isimlerle adlandırıldığı görülmektedir. Ferman ise padişah tarafından her hangi bir konuda ortaya konulan emirlerdir. Mektup anlamına gelen berat, Osmanlı devletinde her hangi bir vazifeye tayin, maaş tahsisi, bir imtiyaz veya muafiyet verilmesi gibi konularda yazılan tuğralı yazılardır. Beratları kısa başlıkları sayesinde diğer belgelerden ayırt etmek kolaydır (Aktan, 1995: 75-76).

Osmanlı resmî yazıları genel hatlarıyla üç bölümden oluşmaktadır: Dibace, asıl metin bölümü ve hatime. Dibace bölümü asıl konuya girmeden önceki mutad olan bazı formüllerle tuğradan ibarettir. Asıl metin bölümünde nakil ve iblağ, emir veya hüküm

gibi unsurlar yer almaktadır. Hatime bölümünde vesikanın sonunu bağlayan kısımlar yer almaktadır.

Padişah adına düzenlenen tuğralı vesikalarda belirli bölümler standart bir yapıya sahiptir. Yazının başında ve sonunda protokolle ilgili belli unsurlara dikkat edilmektedir. Her vesikanın uzun veya kısa bir davet formülüyle başlaması usuldendir. Tuğradan sonra, bazı belgelerde unvan formülü yer almaktadır. Bu formül genellikle “ben ki” bazen de çoğul olarak “biz ki” kelimeleriyle başlayıp padişahın hâkimiyet ve salâhiyet sahaları birer birer yazılmaktadır. Padişah kendinden bahsederken daha çok birinci şahıs olarak bahsetmektedir. Yeni yerler fethedildikçe de, bu yerlerin adları ilâve olunmak suretiyle, unvan formülleri zamanla çok zenginleşmiştir. Unvan formüllerinin, namenin hemen başına yazılmasının sebebinin, muhatabı psikolojik olarak itaat ve boyun eğmeye hazırlamak ve itiraza yer bırakmamak olduğu düşünülmektedir (Aktan, 1995: 93).

Belgelerin üslûbu biraz da bölümlerin gerektirdiği şekle göre oluşmaktadır. Örneğin emir veya hüküm diye adlandırılan bölüme nakil ve iblağ bölümlerinde gerekli açıklamalar yapıldıktan sonra geçilmektedir. Belgenin cinsine göre bu bölümlerin bulunup bulunmaması veya sırası değişiklikler göstermektedir. II. Mahmud’un tuğrasını taşıyan 18 zilhicce 1251 / 26 Mart 1837 tarihli bir fermanın hüküm bölümü şöyledir:

“Buyurdum ki, hükm-i şerifim vardıkda bu bâbda sâdır olan emrim üzere amel edip dahi metropolid-i mersûmun berâtı şürûtu vech-i meşrûh üzere olduğu Hazine-i Âmirem defterlerinde mukayyed olmağla şüğrutu muharrere-i mezkûre mûcebince amel ve hareket olunup hilâf-ı şürût ve mugâyir-i emr-i 'alîşanım o makûle bahâneler ile kilise-i mezkûru teftiş ederiz deyu ehl-i örf taifesi taraflarından vâki olan müdahale ve te'addilerin men'u def' eylesin, şöyle bilesin, alâmet-i şerife itimad kılâsın”

(Ağanoğlu ve diğ., 2005: 235)

şeklinde bilinen bir emir cümlesiyle sonlanmaktadır. Aşağıda Tanzimat Fermanını üslûp açısından incelerken daha ayrıntılı olarak belirteceğimiz gibi alıntılanan belgenin dilinin ilk dikkati çeken özelliği ibarelerin zincirleme şeklinde birbirine eklenip uzatılmış olmasıdır.

Cümlenin yargı bildiren bir sözcükle başlamış olması yine bu bölümün özelliği ile ilgilidir. Örnekte görüldüğü gibi bir hüküm ifadesi olan buyurmak fiili cümlenin başına gelerek okuyucunun dikkatini cümle üzerinde topladığı gibi “ki” bağlacı ile daha da vurgulu hale gelmiştir. Bölümdeki sözcük seçimleri buyurmak fiiliyle birlikte okunduğunda iradeyi yansıtması gereken emir bölümünün kesinliğini ortaya çıkarmakta, “hüküm”, “emir”, “amel ve hareket etme”- gibi sözcük tercihlerinin de bilinçli olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak ortaya itiraza yer bırakmayan bir yargı cümlesi çıkmaktadır.

Osmanlı resmî yazışmalarda yazı çeşidi olarak birçok yazı çeşidine rağmen divânî yazıyı tercih etmiştir. Türkler tarafından icat edilen bu yazı çeşidi devletin resmî yazısıdır. Resmî işlerde kullanılması yazıyı devlete has imtiyazlı bir yazı çeşidi haline dönüştürmüştür (Aktan, 1995: 51).Yabancı devletlerle olan yazışmalarda resmî yazı daha da önem kazanmaktadır. Ortaya çıkan rekabet havasında, yazı ve tezhibe ayrıca önem atfedilmektedir. Divânî yazı kendi içerisinde sade divânî, celf divânî, kırma divânî gibi bölümlere ayrılmaktadır. Celf divânî süs işaretlerine yer verilen bir yazıdır. Önemli padişah vesikalarında name- i hümayunda, ahidnamelerde kullanılmış olması hem yazıların istifinin görkemli olmasından hem de yazının bozulmasına, başka bir sözün yazıya ilave edilmesine imkân tanımamasındandır (Aktan,1995: 61).

Osmanlı resmî belgelerindeki temel özelliklerden birisi de kullanılan dil Türkçedir. Metinlerdeki kelime seçimi zaman içerisinde birtakım değişiklikler göstermekle beraber belli bazı kalıplaşmış ifadelerin her dönemde küçük değişiklikler dışında varlığını koruduğu söylenebilir. XVII. Yüzyıl sonlarına kadar dilde Türkçe unsurlar daha fazladır, bu tarihten sonra ise dil yavaş yavaş Arapça ve Farsça unsurları da içinde barındırmaya başlamıştır. Yabancı devlet adamlarına gönderilen bazı yazılarda muhatap ülkenin dilinin tercih edildiği de az sayıda görülmektedir (Aktan, 1995: 70).

Resmî işler için kullanılan yazışmalar, Tanzimat’a gelinceye kadar belirli bir kalıba göre şekillenmişti. Bu şekilleniş; Arapça, Farsça ve Türkçenin kelime kadrosundan beslenen, dolaylı anlatımın önde olduğu, peşpeşe gelen simetrik cümlelerle örülmüş süslü ve secili anlatımın kendini gösterdiği, ilk planda anlaşılması zor görünen bir nesir örneği sergilemektedir (İsen, 2007: 86). Yüzyıllar içerisinde küçük değişimler geçirmesine rağmen resmî yazıda kullanılacak yazı çeşidi bu görünümü kazanmıştır.

Resmî yazı dili ile ilgili olarak Mehmed Said Paşa bazı noktalara dikkat çekmektedir. Resmî yazı dilini de değerlendirdiği *Gazeteci Lisanı* isimli kitabında devrin yazı dilini çeşitli açılardan eleştirmiştir. Bu eleştirilerinin başında maksadı uzun cümlelerle anlatma gelmektedir. Said Paşa'ya göre eskiden “Türkçe kitabet kesik kesik cümlelerle” yazılmaktadır. Paşa'ya göre yeryüzünde ne kadar millet varsa kitabeti kesik cümlelerdir (Said Paşa, 1328: 80-81). Yalnız 19. Yüzyıldaki Türk yazı dili bunun dışındadır. Said Paşa, bu iddiasına Osmanlı devletinin muhtelif zamanlarından çeşitli deliller de göstermektedir. 19. asır öncesi kaleme alınan tarih kitaplarından ve resmî yazı dilinden çeşitli örnekler vererek iddiasını delillendirir. Said Paşa'ya göre bütün bunlar hatt-ı hümayunlar, sadâret yazışmaları ve meşveret meclislerinin mazbatalarındaki cümlelerin söz diziminin daha kısa bir yapıda olduğunu göstermektedir. Said Paşa, “Meclis-i Vükelâ mazbatalarının” ve sadâret yazışmalarının tahrîr üslûbunun da aynı olduğunu kaydetmektedir. Bunlardan biri olan Hatt-ı humâyûn'daki bir bölüm şöyledir:

“Benim mütârekeye ruhsatım Moskovlu tarafına gitmek için idi. Mütâreke elbette Nemçelü'nin Tuna yalısında sekiz sâ'at çekilmeleri şartıyla 'akd olunmalıdır. Ben sana öyle yazdım idi. Prusya murahhasına söyleyesin eğer bu madde olursa mütâreke ederiz. Eğer olmazsa Bosna 'askerimiz Moskovlu cenginden mahrûm olmak lâzım gelir. Öyle mütârekeye Pâdişâhımızın rızâsı yoktur edemeyiz. Askerimiz hâzır iken Nemçelü ile cenk ederiz. diye kat'ice cevâb veresin. Ol şart ile râzı olursa mütâreke edesin. Olmaz ise ayakta iken hemân Nemçelü ile muhârebeye kıyâm edesin bu tarafda olan Prusya elçisi bu sûrete râzı olup anda olan elçiyeye mahsûs bu def'a dahi mektûb yazmakla ka'immakam Paşa sana gönderdi. Vardıkta veresin. 'Askerimiz hem Nemçe cenginden mütâreke hem Moskov üzerine gitmekten mahrûmen geri 'avdet nasıl olur? Bu kadar zahmet çekilmiş 'askerin hebâ olmasına hamiyet ashâbı râzı olur mu? Niçin kat'ice söylemeyip imrâr-ı vakt edersin? İşte Nemçe mütârekesi yazdığım gibi olmalı. Benim yazacağım budur vesselâm” (Said Paşa, 1328: 99-100).

Ziya Paşa ve Nâmîk Kemal ise yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Osmanlı nesrinin bu durumunu yakın zamanla ilişkilendirmezler. Ziya Paşa'nın “Şiir ve İnşâ”da Nâmîk Kemal'in ise başta “Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Ba'zı Mülâhazatı Şâmildir”, “Bahâr-ı Dâniş” ve “Celâl Mukaddimesi”nde dikkat çektikleri noktaların başında, tarz-ı Acem'e olan hayranlığın dilin bozulmasındaki en önemli sebep olduğu

düşüncesi hâkimdir. Nâmık Kemal ve Ziya Paşa'nın lisanın ıslahı için öncelikli olarak sözcük tercihinde Türkçe olan, günlük dilde kullanımı olan kelimelerin seçilmesi gerektiğini ifade etmektedirler. Görülüyor ki söz dizimi meselesi onların öncelikleri arasında yer almaz. Ali Suâvî'nin 1869 tarihli *Ulûm* gazetesinde çıkan bir yazısında dile getirdiği düşünceler de bu tartışma açısından ilginç görülüyor.

“Bizim Türkçe yazmak demekten muradımız kaba kelimeler ve gün görmedik lâkırdılar kullanmak demek olmayup, ancak Mîr Ali Şîr gibi eski Türklerin üslûb-ı inşası veçhile kelâmı kısa kesmek, ya'ni mübteda ve haber beynini zaruret olmadıkça fasletmemek tarikıdır. Bu tarik ile yazılan meram pek açık ifade ve istifade olunur. Bununla beraber manası açık kelimeleri kullanmak dahi lâzımdır.”
(aktaran Levend 1949: 116-117).

Suavi'nin burada, eski Türklerin üslûbunda olduğu gibi sözü kısa kesmek gerekir, tespiti Said Paşa'nın iddiasıyla benzeşir. Bununla birlikte örneğini Çağatay edebiyatından Ali Şîr Nevaî'ye dayandırması ilginç görülmektedir. Suâvî'ye göre önemli olan fikrin doğrudan ifadesidir. Bu sebeple kısa cümlelerle yazmak ve manası bilinen sözcükleri tercih etmek gerekir.

Aşağıda tekrar değineceğimiz üzere Said Paşa'ya göre ise Fenerli Rumların etkisiyle resmî yazı dilimiz bozulmuş, kısa cümlelerin yerini birbirine bağlı uzun cümleler almıştır.

Said Paşa, başta edebiyat tarihleri olmak üzere birçok kaynakta belirtilen Türkçede kısa cümlelerle yazmayı İbrahim Şinasi'nin başlattığı görüşüne karşı çıkar. Said Paşa'ya göre kısa cümlelerle yazma işini İbrahim Şinasi başlatmamıştır, zira bu tarz yazma Türkçede zaten bulunmaktadır. Şinasi'den seksen sene öncesine gidildiğinde Türkçede cümlelerin kesik kesik olduğunun görüleceğini ifade etmektedir.

“Ba'zıları zannederler ki tarz-ı cedîde esâs olan mefsûl cümleleri Şinâsi ihdâs etti. Sebki eden tafsilat isbat ider ki hakikat öyle değildir. Bundan seksen sene evvele kadar gerek tarih lisânında, gerek mükâtebât-ı resmîyede cümleler münkatı idi. Cümel-i mefsûle ile yazı yazmak usulü takriben 1240 tarihlerine doğru başladı.”
(Said Paşa, 1327:105-106).

Said Paşa'ya göre Türkçe inşada sözcük seçiminde değişiminin başlangıcı Hicri 900 tarihinden sonradır. Bu tarihten itibaren Türkçe kelimelerin yerine Arapça sözcükler

geçmeye başlamış, Farsça kelime ve edatların kullanılması Arapçadan daha baskın bir şekilde ortaya çıkmıştır. Cümle yapısı ise değişmeden aynı şekilde kalmıştır. Said Paşa bu durumu özellikle vurgulamaktadır. (Said Paşa, 1327: 82). Birbirine bağlı cümlelerin ortaya çıkışı daha sonraki bir süreçte gerçekleşmiştir. Bu durum doğal bir süreçte ortaya çıkmamıştır. Said Paşa'ya göre bu tarz cümleler Fenerli Rumların eseridir.

“ Cümel-i mefsûle ile yazı yazmak usûlü takrîben 1240 tarihlerine doğru başladı. Milletimizin lisân-ı tahrîrinde bu inkılâb-ı külliye ne sebep oldu. Ve müsebbib kimlerdir? Bunları da beyan edelim. ‘İllet-i fâ’ile fikdân-ı temyîzdir. Sebep olanlar ise Fenerlilerdir. Çünkü ale’l husus 1245’ten 1250 târihlerine kadar riyâset-i küttâb mesnedinde olanlar umur-ı hâriciyede Fenerlilerin re’yleri ile hareket ettiler. Ekseriya siyâsî muharrerâtı dahi anlara kaleme aldurdular. Lisân-ı ‘atîk-ı Yunanî’de ise cümleler bir dereceye kadar birbirlerine merbût ve sanayi’-i lâfzîye mültezem olduğundan umûr-ı hâriciyeye me’mur olan ricâlimiz lisân-ı siyâsî Fenerlilerin yazdığı sûrettedir zannına düşerek o yola taklîde başladılar. Bu tarz-ı inşâ seksen seneden beri tadrîcen devâ’ir-i hükûmetin cümlesine intikal etmiştir.”
(Said Paşa,1327: 106).

Said Paşa'nın dile getirdiği iddiaya göre uzun ve birbirine bağlı cümlelerle ifade etme şekli Fenerli Rumlardan Türkçeye geçmiştir. 1830–1835 yıllarına gelinceye kadar da bu etki devam etmiştir. Fenerli Rumlar ise sözdiziminde Yunancanın yapısını esas almışlar, Türkçeyi dikkate almamışlardır. Hariciyede bulunan diğer kâtipler de doğru yazmanın bu şekilde olduğu düşüncesiyle Fenerli Rumları örnek almışlardır. Said Paşa tarafından dile getirilen Hariciye'nin Fenerli Rumların elinde bulunduğu iddiası Ahmed Cevdet Paşa tarafından da belirtilmektedir. *Ma'rûzât*'ta

“Fi'l-vâkî mukaddemâ devletın umûr-ı Hâriciyesi Fenerli Rum beylerinin ellerinde iken ‘Rum fetreti’nde devletın Rumlar hakkında emniyeti münselib olmağla, andan sonra Sultan Mahmûd Hân hazretleri Rum tercümanlarının istihdâmını men‘ edüp, Bâb-ı âli’de güşâd eylediği Tercüme Odası’nda hep ehl-i islâmdan tercümanlar ve mütercimler yetiştirmiş idüğinden, yetiştüğimiz zamanlarda Hâriciye nezâreti dâiresinin me’murîn ve hulefâsı hep ehl-i İslâm idi.” (Ahmed Cevdet Paşa, 1980:1)

Agâh Sırrı Levend, XV. yüzyıldan sonra süslü ve sade nesrin birlikte görülmeye başladığını yazar. Aynı yazarın iki farklı eserinde birbirinden farklı nesir örneği görülebileceği gibi, bir yazarın aynı eserinde birbirinden oldukça farklı iki ayrı nesir

görmek de mümkündür. Örneğin Mütercim Âsım, Kamus ve Burhan tercümelerini sade bir dille çevirdiği halde bu iki sözlüğün giriş kısmına yazdığı önsözde ise Veysî ve Nergisî gibi sanat kaygısına düşmüş, daha sanatlı bir dil tercih etmiştir. (Levend,1949: 21-23). Levend, Said Paşa'nın tanıklığına da başvurmakla birlikte ondan görüş olarak ayrılır. Said Paşa gibi cümledeki söz dizimi meselesini bir problem olarak ele almaz. Levned'e göre bu nesir içerisinde kısa cümlelere rastlandığı gibi “müselsel ve müsecca” yani secili ve zincirleme cümlelere de rastlanmaktadır. Said Paşa'nın eski nesrin “kesik kesik” olduğunu iddia etmesi biraz da onun o günkü şartlardaki psikolojisiyle ilgili olduğunu düşündürmektedir.

Said Paşa, 1903 yılında padişaha sunduğu istifa dilekçesinde kullanılan dil padişah tarafından “gazeteci lisanı” diye küçümsenince bahsedilen eserini kaleme almaya karar verir. Bu durumun ona çok dokunduğu bilinmektedir (Özarlan 2008: XVII). Said Paşa, bunun üzerine hem asıl dilin gazete lisanı olduğunu ifade etmiş, hem de saray ve çevresindeki resmî yazı dilini eleştirmiştir. Resmî dile dair eleştirilerinde ısrarcı olması biraz da işin bu kısmıyla ilgili olabileceği kanısı uyandırmaktadır. Bütün bunların yanında eski nesirden, genel kabulün aksine, kısa cümle örneklerini göstermiş olması ve yine bilinenin aksine kısa cümlenin Şinasi'yle birlikte değil, Türk yazı dilinin geçmişinde zaten yer aldığını ortaya koymuş olması önemlidir.

Kısaca, yukarıda ele aldığımız eski nesrin söz dizimi üzerine Tanzimat döneminde, Meşrutiyet ve Cumhuriyet sonrasında ortaya konan görüşleri üç grupta sınıflandırmak mümkündür. I. grupta eski nesrin aslında kısa cümlelerle oluştuğunu iddia eden ve bunu örneklendiren Said Paşa, Ali Suâvî; II. Grupta eski nesrin iki ayrı koldan ilerlediğini iddia eden ve bu yüzden iki farklı cümle yapısının görülebildiğini dile getiren Ağah Sırrı Levend, Fahir İz; III. Grupta ise eski nesri birçok yönden eleştiren ve bu nesrin tam anlamıyla sözü ifade etmeye yeterli olmadığını dile getiren Nâmık Kemal, Ziya Paşa gibi isimler.

Resmî yazıdaki değişimin ilk işaretleri II. Mahmud zamanında görülmeye başlanır. Belgelerin dil ve muhtevasıyla birlikte içeriği de ilgilendiren yeni bazı düzenlemeler bu dönemde hayata geçer. Tanzimat'ın ilanıyla birlikte değişim hızlanır. Bu ivmenin belgelerde ve yazışmalarda da değişimleri zorunlu kıldığı görülüyor. Resmî yazılara 1846'dan sonra tarih konulması, nesih yazının yerini rik'anın alması gibi değişiklikler

bunlardan bazılarıdır. Ayrıca dil ve üslûbu ilgilendiren değişikliklere de rastlanmaktadır. Bunlardan biri de rik'a kullanmanın doğurduğu problemi ortadan kaldırmak için mâbeynden sadarete gönderilen tarihsiz bir hususi tezkirede görülmektedir. Bu tezkirede padişaha arz edilen sadaret tezkirelerinde çabuk yazabilmek gayesiyle kuralsız bir şekilde birleştirilen bazı sözcüklerin artık bitişik değil, ayrı ve okunaklı yazılması istenmektedir (Akyıldız, 2004: 107).

Yine Mustafa Reşit Paşa döneminde başlayan bir uygulama ile resmî yazışmalarda belgelerin dilinin değiştiği görülüyor. Reşit Paşa'nın son sadaretinde uygulamaya konulan bu değişiklikte diplomatik yazışmalar Fransızca yapılmaya başlanmıştır. Said Paşa'ya göre bu durum zorunluluktan kaynaklanmıştır. Gerekçe olarak tercümanların Türkçe cümle yapısına aşına olmaması ve dolayısıyla meramın anlaşılabilmesi gösterilmekteyse de asıl sebep uzun cümle yapısıdır (Said Paşa, 1328:135-136).

Tanzimat'la birlikte görülen değişiklikler bununla da sınırlı kalmamıştır. Meclis-i Vâlâ 9 Ocak 1847'de hazırladığı bir mazbatayla yazışmaların dili ve muhtevasıyla ilgili bir bazı teklifler getirir:

“Yazışmalarda gereksiz ve muğlak ifadelerin yer almaması, kafiye ve münşiyâne yazılar yerine mümkün merteye açık ibareler ve Türkçe kelimeler kullanılması, yazıların satır aralarının okumayı kolaylaştıracak şekilde düzenlenmesi ve karışıklığa meydan vermemek için her konunun ilgili olduğu müesseseye tarafına yazılması, bunlardan birkaçıdır.” (Akyıldız, 2004: 108).

Yazılarda Türkçe ve açık ifadelerin tercih edilmesi, ayrıca yazıların uzun cümleler yerine kısa ve anlaşılır ibarelerle yazılmasının da bu teklifler arasında olduğu görülmektedir (Akyıldız 2004:109).

Devletin otoritesini yansıtan, bu yüzden de zamanla otoriteyi yansıtmının yanında estetik birikimin de gösterildiği bir yazı diline dönüşen resmî yazı dili, süreç içerisinde zor anlaşılan bir yazı diline dönüşmüştür. Görülen odur ki, bu durum Tanzimat'la birlikte yeni arayışları doğurmuştur. Resmî dildeki değişim arzusunu biraz da burada aramak mümkündür.

Türk nesrindeki değişimin Şinasi ile başladığı genel bir kabul haline gelmiş olsa da bu yöndeki ilk işaretlerin yukarıdaki açıklamalardan da hareketle resmî yazı dilinde

başladığını söylemek yanlış olmaz. Değişimin başlangıcında resmî dildeki değişimin önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Nitekim Tanpınar da, Türk nesrindeki değişikliğin daha ziyade resmî dilde ve onun bir kolu gibi görünen gazete dilinde başladığını ifade etmektedir. Yazar bu değişimin başlangıcında yabancı devletlerle olan münasebetlerin gittikçe artması ve halktan destek istemek için beyanname ve fermanlarla halka müracaat zorunluluğunu gösteriyor. Bu zorunluluk doğal olarak dilin değişmesini gerektirmiştir (Tanpınar, 1988: 110).

2.2.1. Tanzimat Fermanının Üslûp Açısından İncelenmesi

Tanzimat Fermanı'nın üslûbu hakkında az sayıda yorum yapılmıştır. Bu yorumlar daha çok dönemine göre metnin dilini değerlendirmektedir. Yavuz Abadan'ın tespitleri şöyledir:

“Devrine göre oldukça basit bir üslûp ve mümkün olduğu kadar sade bir lisanla yazılmış olan Ferman, fikrî esaslarına nüfuzu temin edecek filolojik bir hususiyet arz etmiyor. Bu sebeple yazanın, onun geniş bir kütlevi tarafından okunup anlaşılmasına matuf muhtemel maksadı husul bulmuş ise de asıl hedefini teşkil etmesi gereken mantikî vuzuh temin edilememiştir.” (Abadan, 1940: 38).

Abadan'a göre ferman geniş bir kitleye ulaşmış olsa da asıl amacını yerine getirememiştir. Bunun sebebi ise fermanla çizilen hukukî programın sistemsiz ve tertipsiz oluşudur. (Abadan, 1940: 38). Hamza Zülfikar, metinde Türkçe deyimlerin kullanılmış olmasını anlaşılır bir üslûba yönelik belirtisi olarak değerlendirmektedir. Zülfikar'a göre sanat yapmak, devlete ve padişaha yakışır bir üslûp tercih etmek arzusuyla anlaşılır olmaktan çıkan dilin anlaşılır bir üslûba yöneldiğinin emarelerini az da olsa bu fermanında görmek mümkündür (Zülfikar, 1994: 569).

Biol Emil de bu noktada fermanın diline dikkat çekmektedir. Emil'e göre fermanın dili oldukça yoğundur.

“ Öyle sanıyorum ki, son çağ tarihimize ait olup günümüzde en az okunan ve tahlil edilen belge-belki de çok yüklü dili ve üslûbu yüzünden-Tanzimat Fermanı'dır. Orada geçen bir cümleye pek dikkat edilmediği anlaşılıyor: 'Ve keyfiyat-ı maşrûha usul-i atıkayı bütün bütün tagyir ve tecdid demek olacağından ...' Buradaki "usul" kelimesi "sistem" kelimesiyle karşılanırsa Ferman'ın son çağ Türk siyasi, hukuk,

fikir, kültür, edebiyat ve devlet geleneği tarihindeki yeri ve rolü daha iyi anlaşılır.
'Yukarıda açıklanan hususlar eski sistemi tamamen değiştirip yenileştireceğinden;'
Bu cümle Ferman'ın özünü ve ana hedefini ortaya koyar .” (Emil, 1991: 258).

Yapılan tespitlerden de anlaşılmaktadır ki araştırmacılar arasında fermanın üslûbu konusunda görüş farklılıkları vardır. Bu görüş farklılıkları bir ölçüde Namık Kemal ve Ziya Paşa'dan beri eski resmî yazı üslûbunun kötü olduğu görüşüne dayanan bir ön yargıdan kaynaklanıyor. Bize göre kimi araştırmacılar da bu ön yargıya bağlı olarak Tanzimat'la birlikte resmî yazı üslûbunun olumlu yönde değiştiğine metinlere gitmeksizin inanmış görünüyorlar. “Tanzimat Fermanı” ya da diğer adıyla “Gülhane Hatt-ı Hümayunu” Osmanlı devletini Avrupa'ya yaklaştıracak bir ıslahat hareketi olarak düşünülmüştür⁴. “Tanzimat-ı Hayriye” tabirinin Gülhâne hattının ilanından önce de II. Mahmud tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Ferman, ıslahat hareketinin resmî başlangıcını ilan etmektedir. Fermanın metni Mustafa Reşit Paşa tarafından yazılmış ve Gülhane meydanında devrin devlet adamlarının da bulunduğu bir topluluğa okunmuştur. Tanzimat ile Mustafa Reşit Paşa isimlerinin birbiriyle bütünleşmesi biraz da bu sebeptendir. Ferman her ne kadar resmî yazı üslûbuna göre yazılmış olsa da Mustafa Reşit Paşa'nın kaleminden çıktığı unutulmamalıdır. Yukarıda belirttiğimiz gibi Mustafa Reşit Paşa'nın devrin üslûbunun oluşmasında önemli bir etkiye sahip olduğu bilinmektedir. Ahmet Cevdet Paşa *Tezâkir*'de münşeatımızın İran'a taklit yolunda olduğu, yazılanların söylenenlerle birbirine benzemediği, genellikle seci ve cinas uğruna sözün kuvvetinin feda edildiği bir yazı dilinin hüküm sürdüğü dönemde Reşit Paşa'nın yeni bir üslûpla ortaya çıktığından bahseder.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi resmî dildeki değişiklik Şinasi'nin de çevresinde yer aldığı Mustafa Reşit Paşa'nın resmî yazı dilinde yaptığı yeniliklerle gerçekleşmeye başlar. Bilindiği gibi Mustafa Reşit Paşa'nın yeni bir kitabet üslûbu yarattığı ve çevresi tarafından taklit edildiği Cevdet Paşa tarafından da dile getirilmiştir.

“ Reşit Paşa ise kitabetçe sadece belîğâne bir meslek –i cedid ittihaz etti. Vadi-i inşa da bir yeni çığır açtı. Küttabın çoğu onu taklid eyledi. Hariciye nâzırı Âli Efendi ile Divan-ı Hümayun tercümanlığından âmedî olan Fuat Efendi- ki ikisi

⁴ Tanzimat Fermanı'na yapılan atıflar ve sayfa numaraları, “Tanzimat Fermanı”, (2012) *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, (Editörler Halil İnalcık-Mehmet Seyitdanlıoğlu) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları isimli eserdir.

dahi sonra vezir ve sadrazam olan meşhur Âli ve Fuat Paşalardır- anlar dahi bu yolda Reşit Paşa'nın irsine iktifa ile akrân u emsallerine fâik olmuşlardı. Ben de bu yolu beğendim ve bu tarz üzere inşa-yı kelâma heves ittihaz eyledim.” (aktaran Enginün, 2007: 30).

Görülüyor ki Cevdet Paşa, Reşit Paşa'nın açtığı yeni nesir üslûbunun Âli ve Fuat paşalar gibi dönemin önde gelen devlet adamlarını akranları arasında öne çıkaran bir faktör olduğunu belirtiyor. Nitekim kendisi de bu tarzda yazmaya yöneldiğini belirtiyor.

Fermanın üslûpla ilgili göze çarpan özelliklerini ele almadan önce ferman ile hattı hümayun arasındaki farkı belirtmek gerekir. Farsça emir, irade buyruk anlamına gelen ferman, “Bir iş veya maslahat siparişini mutazammin padişah tarafından verilen yazılı emir manasına gelir bir tabirdir.” (Pakalın 1983, 607).

Fermanlar genel olarak iki çeşittir. Birincisi divanda, maliyede hazırlanıp üzerine padişahın tuğrası çekilen ferman, ikincisi ise yine tuğralı bir emre padişahın bizzat kendi el yazısıyla fermanda yazılanı teyit eden iradedir. İkinci türden fermanlar işin ehemmiyetini göstermesi bakımından önem arz etmektedir (Pakalın,1983: 608). “Tanzimat Fermanı” bu anlamda bizzat padişahın kendi el yazısıyla onayından geçmiş resmî bir yazıdır. Kısacası, “ıslahat, bir Hatt-ı Hümayun, yani padişahın doğrudan doğruya çıkardığı bir ferman şeklinde ilan edilmiştir.” (İnalçık, 2012: 102)

Osmanlı Devletinde resmî yazının belirli niteliklerinin olduğunu bilmekteyiz. Tanzimat Fermanı kendisinden önce yazılan fermanlardan genel biçimsel özellikler açısından farklılık göstermemektedir. Fermanların genel itibariyle ilk kısımları bakımından üç farklı biçimde yazıldığı görülüyor. Birincisi unvan başlangıçlı belgeler, ikincisi elkab başlangıçlı belgeler, üçüncüsü ise her ikisinden (elkab ve unvan) yoksun belgeler (Gökbilgin 79: 55-56). Tanzimat Fermanı başlangıcı bakımından üçüncü gruba girmektedir. Doğrudan konuya giriş yapan bir başlangıcı ihtiva etmektedir. Ferman, emir, hüküm vb. türden belgelerde vesikanın yazılış sebebini izah eden, sebep ve şartları anlatan bölüme resmî yazılarda nakil ve iblâğ denilmektedir. Bu fermanda da belgenin niçin yazıldığı muhataplara izah edilmeye çalışılır. (Aktan, 1995: 119)

Tanzimat Fermanı'nda nakil ve iblâğ bölümünün uzun tutulduğu görülmektedir. Daha metnin başlangıcından itibaren belgenin hazırlanmasını gerektiren şartlar izah edilmek

istenmiştir. İlerleyen bölümlerde de getirilmek istenen değişikliklerin her biri ayrıca açıklanmıştır. Tanzimat Fermanı'nı alışılmış ferman özelliklerinin ötesine taşıyan ve bu yüzden de bir anayasaya hazırlık çalışması olarak görülmesini sağlayan nokta ise ele alınan konunun genişliği ve getirdiği yeniliklerdir. Fermanın özünü oluşturan ibare şudur:

“[...]işbu kavânin-i mukteziyyenin mevâdd-ı esâsiyyesi dahî emniyet-i can ve mahfûziyyet-i ırz ve namûs ve mal ve t'ayîn-i vergi ve asâkîr-i mukteziyyenin sûret-i celb ve müddet-i istihdâmı kaziyelerinden ibâret olup şöyle ki [...]” (s.13-14).

Bu ibareden önce başlangıçtan itibaren söylenen sözler yapılması düşünülen değişiklikler için gerekçe hazırlayan ifadelerdir. Alışılmış fermanların aksine yapılacak değişikliklerin tarihsel bir zorunluluktan kaynaklandığı belirtilmektedir. Bu yapılan değişikliklerin alışıla gelmiş olan sistemden ne kadar köklü bir ayrılma içerdiği ve gelebilecek eleştirileri göğüslemeyi amaçladığı görülmektedir.

Dolayısıyla, giriş kısmında toplumun duyarlılığını harekete geçirmek için konunun önemi üzerinde durulmuş, meselenin yalnızca bugüne ait bir mesele olmadığı belirtilmiştir. 150 yıldan beri birbiri ardına gelen çeşitli sebeplerden şeriata ve kanunlara uyulmadığı için eski kuvvet ve zenginliğin yitirildiği ifade edilmiştir.

Halliday'a göre dilin kişilerarası işlevinde kişilerin toplum bireyleriyle olan bağlantısında kullandığı cümle çeşitleri göz önüne alınmalıdır. Kurama göre toplum tabakalarında yaptırım görevlerinde bulunan ve önemli işlevleri olan kişiler genellikle emir ve soru tümceleri kullanır. Bunlar etken kişilerdir (Özünü,2001: 65). Tanzimat fermanı da bu anlamda toplumun en üst noktasında bulunan ve emir ve buyrukları istisnasız yerine getirilen padişahın iradesini taşımaktadır. Fermanın, geniş halk kitlelerinin devlet, hayat ve faaliyetine katılımını sağlayacak organizasyon prensiplerini vazetmesi, bunun yanında amme otoritesini sarsmadan bireysel inkişafı kolaylaştıracak bir hürriyetler sahası da çizmesi gerekmektedir (Abadan, 1940: 35).

2.2.2.1 Biz Merkezli Kullanımlar ve Otoritenin Zayıflaması

Ferman, o günün şartlarında hazırlanmış bir resmî yazının taşıdığı kalıplaşmış nitelikleri içermektedir. Fermanın ilk cümlesi resmî yazılarda görmeye alışık olunan bir söz kalıbıyla başlamaktadır. “Cümleye malum olduğu üzere” ifadesi bir kabulün herkes

tarafından bilindiğini teyit etmekte, böylelikle bundan sonra söyleneceklerle itiraz yollarını da başlangıçta kapamaktadır. Tanpınar, Ferman'da yer alan bu ilk cümlelerin Pertev Paşa'nın kaleminin eseri olduğunu söyler. "Akif Paşa'nın rakibi Pertev Paşa 'Cümlelerin mâlûmudur ki' diye başlayan ve en muğlak siyasî meseleleri bir çeşit sathî mantık ile halle çalışan ferman ve beyannâmelerin büyük bir kısmının muharriridir." Tanpınar, fermanın yer alan bu ilk cümlelerin Mustafa Reşit Paşa'yı yetiştirenlerden birisi olan Pertev Paşa'nın kaleminin eseri olduğunu söyler (Tanpınar, 1988: 118).

Tanpınar, "cümlelerin malumudur" şeklindeki ibarelerin metindeki muğlak siyasî meseleleri izah etmek yerine yüzeysel bir biçimde okuyanda kabul duygusu oluşturma işlevi gördüğünü belirtmekte haklıdır. Çünkü bu tür bir ibare kendisinden sonra gelecek meselenin tartışmaya yer bırakmayacak bir açıklıkta ve kesinlikte olduğunu dikte etmektedir.

Tanzimat Fermanı'nda otorite varlığını değişik şekillerde göstermektedir. Fermanın kudret sahibi hükümdar tarafından ortaya konulduğu göz önüne alındığında, kanun yapma kudretini elinde bulunduran kişinin tek taraflı, siyasî bir kararı olduğu görülmektedir (Abadan, 1940: 39). Ancak yukarıda izah edildiği gibi bunu izah etme ihtiyacı hissetmektedir.

Resmî yazılarda gerekli açıklamalar bittikten sonra emir veya hüküm denilen bölümde de kalıplaşmış sözlerin kullanıldığı görülür. Değişiklik göstermekle beraber bu kısımda daha çok "buyurdum ki" şeklinde başlayan kullanımlar tercih edilmektedir. Tanzimat Fermanında ise "iş bu irâde-i şâhânemiz" şeklinde bir söz grubu kullanılmıştır. "Buyurmak" ifadesi bir şeyin yapılmasını veya yapılmamasını kesin olarak emretmek, anlamında kullanılmaktadır. "Buyurdum" ifadesi ise bunun tek bir kişi tarafından, bir güçlü otorite tarafından dile getirildiğini göstermektedir. Fermanın "iş bu irâde-i şâhânemiz" şeklinde çoğul bir kullanımın tercih edilmiş olduğu görülüyor. Fermanın yer alan "Devlet-i Âliyye'mizin", "Saltanat-ı seniyyemizin", "cülûs-ı hümayunumuz", "müsaedât-ı şahanemiz", "kaffe-i memâlik-i mahrûsamız", "hatt-ı hümayûnumuz" , "Dersaadet'imizde" vb. tarzda birinci çoğul kullanımlar yazının çıktığı makamın ben merkezli büyüklüğünü, gücünü gösterdiği gibi bu gücün paylaşılmaya başladığına da işaret etmektedir. Nitekim Reşit Paşa'nın İncalık'ın belirttiğine göre özel bir mektupta,[aynı belge olduğunu düşündüğümüz bu mektuptan Şerif Mardin ise

Londra’da Palmerston’la yapılan bir mülakat olarak bahsetmektedir]. (Mardin, 2012: 151) açıkça ifade ettiği gibi II. Mahmud’un keyfî idaresine ve sarayın uygulamalarına karşı çıktığı görülüyor. Ayrıca Reşit Paşa’nın, Padişah’ın otoritesini ve karar verme yetkisini fiilen bürokrasiye devretmek arzusunda olduğu bilinmektedir. “Kanunları hazırlayan ve ıslahata nezaret eden Meclis-Vâlâ, devletin eski ve yeni en yüksek memurlarından mürekkep bir meclisti. Sultana bu kanunları yalnız tasdik etme görevi bırakılmak isteniyordu.” (İnalcık, 2011: 102-103). Kısacası Reşit Paşa’nın devletin otoritesini bürokrasinin elinde toplamak gibi bir arzu içerisinde olduğu ve bu yüzden Tanzimat’ın bürokrasinin devri olduğu bilinmektedir (İnalcık, 2011: 103).

Ferman’da yer alan “ben” ve “biz” zamirlerinin kullanımı bu arzunun fermandaki yansımalarını anlamamız için “ben” ve “biz” zamirinin kullanımıyla ilgili olarak Orhan Okay’ın tespitleri meseleyi daha da netleştirecektir.

“Gramer bakımından ‘birinci şahsın çoğulu’ olan ‘biz’ ise, gerçekten birinci şahsın çoğulu değildir. Belki ‘onlar’, ‘o’nun çoğulu olarak düşünülebilir. Fakat ‘biz’in ‘ben’ler olarak anlaşılması çok defa doğru değildir. ‘biz’de, ‘ben’le beraber ‘sen’ veya ‘o’ olabilecek şahıslar bahis konusudur. Hatta konunun ve ifadenin gücü nisbetinde ‘biz’e mistik bir mana yüklemek bile mümkündür. Çünkü ‘biz’, ‘ben’in başka şahsiyetler, sevgililer, dostluklar, kalabalıklar içinde erimesidir. Böylece mistik manası ile hem yok olması (fena), hem ebediyet kazanması (beka)dır.” (Okay, 1998: 202)

Tek elde toplanmış olan gücün paylaşılmaya başladığını gösteren “...cümlesi efkâr ve mütalâatını hiç çekinmeyip serbestçe söyleyerek...”, “ ...kavânin-i mukteziyye bir taraftan kararlaştırılıp ve tanzimat-ı askeriyye maddesi dahi Bâb-ı Seraskerî Dâr-ı Şurâsı’nda söylenilip...” tarzında işteşlik bildiren kullanımlar da metinde görülmektedir. Yukarıda da değindiğimiz gibi Osmanlı devletinin son dönemlerinde II. Mahmut’un saltanatından itibaren padişaha ait yazışmalarda önemli değişikliklerin olduğu bilinmektedir. Biçimsel değişikliklerin dışında asıl farklılık ise padişahın yazışmalarına yapılan müdahalelerde görülmektedir.

“Padişah daha önceden hatt-ı humâyûnlar yoluyla devlet işlerini takip ederken, bu yeni dönemde görüşlerini mâbeyn kâtibi aracılığıyla duyurmuştur. Bu dönemde

hatt-ı humâyûnlar da nadiren kullanılmasına rağmen, padişahı ilgilendiren konularda onun görüşleri mâbeyn kâtibi tarafından üçüncü şahıs eki ve edilgen kip kullanılarak irâde adı verilen yöntemle yetkililere iletilmiştir.” (Ak-Başar, 2004: 197).

Metinde, padişahın yaptırım iradesi cümle sonlarında yüklem göreviyle kullanılan yargı sözcüklerinde görülüyor: “*arz olunsun, tanzim ettirilsin, resmen bildirilsin, te’kidine bakılsın, lanetine mazhar olsunlar, felah bulmasınlar*” şeklinde buyurgan, merkezî bir otoritenin gücünü de gösteren ifadeler kullanılmaktadır.

Fermanın tek taraflı hazırlanmış, şekil itibariyle karşılıklı bir mukavele olmayıp bir senet, vesika niteliğinde olmasından hükümdarın gücünü temsil etmesi beklenir (Abadan, 1940: 39). Otoritenin gücünü azaltan ise belgenin içeriğinin ortaya koyduğu hükümlerdir. Hükümdar, bu belgeyle birlikte kendi iradesiyle kendi yetkilerini daraltmış, yetkilerini ıslahatçı bürokratlarla paylaşarak kendini bir anlamda sınırlandırmıştır. Bunun metnin anlatım özelliklerine de yansıdığı görülmektedir.

2.2.1.2 Dil Özellikleri

Tanzimat Fermanı, birtakım yeni düzenlemeleri içine alan bir hukuk metnidir. Bu yeni prensipler birey-toplum ile devlet arasındaki ilişkilere yeni bir boyut kazandırmaktadır. Metin toplumun bütününe ait birtakım düzenlemeler içerdiğinden dilinin de anlaşılır olması beklenir. Ayrıca metnin dış unsurlar(yabancı devletler-temsalciler) nezdinde de bir karşılığının olacağı “*Dersaâdet*’imizde mukîm bi’l cümle süferâyâ dahi resmen bildirilsin.” (s.16) ibaresiyle anlaşılmaktadır.

“Bu gün fermanın dili filolojik açıdan incelendiğinde çok az da olsa, sade bir dil kullanım gayreti sezilmektedir. Çekinmeden söylemek, devlete ve millete ısınmak, kendi çıkarına bakmak, tehlikede görmek, hatır ve gönüle bakmamak gibi Türkçe deyimlerin kullanılması anlaşılır bir üslûba yönelişin belirtileri olarak değerlendirilebilir.” (Zülfikar, 1994: 569).

Fermanın söz dizimi yapısı bize yeni bir şey söylemediği gibi klasik nesrin özelliklerini fazlasıyla devam ettirir. Bunlar arasında “ve” bağlama edatının hem sözcükleri hem de cümleleri bir birine bağlamada sıklıkla kullanılışı dikkat çekmektedir. Eski nesrin genel dil özellikleri arasında cümlenin “ve” bağlama edatıyla başladığı, kimi zaman da “ve

dahi” şeklinde kullanımların da olduğu bilinmektedir. Ferman bu tarz kullanımlara bolca yer vermiş olmasıyla eski nesrin klasik özelliklerini devam ettirdiği görülüyor.

“[...]sıdk u istikâmetten ayrılmayacağı ve işi ve gücü hemen devlet ve milletine hüsn-i hizmetten olacağı dahî bedîhî ve zâhîdir ve emniyet-i mal kaziyesinin fikdanı halinde ise, herkes ne devlet ve ne milletine ısınmayıp ve ne ‘imâr-ı mülke bakamayıp dâ’imâ endişe ve ıztıraptan hâli olmadığı misüllü aksi takdirinde yani emvâl ve emlâkinden emniyet-i kâmile olduğu halde dahî [...]” (s. 14).

“ ve” bağlama edatının bu kadar sık kullanımı diğer bağlaçların da arasına girerek metinde yer bulması ifadenin akıcılığını zaman zaman bozmaktadır.

Fermanda kullanılan bazı sözcükleri resmî üslûptaki dönüşümün işareti olarak görmek mümkündür. Resmî yazılarda görülen keskinliğin azaltıldığı, açıklamanın, izah etmenin değer kazandığı yukarıda belirtilmişti. Burada da izah etmek isteyen bir anlatım dili dikkatlerden kaçmıyor. “*Elbette*”, “*şöyle ki*”, “*bilakis*”, “*eğerçi*” türünden sözcüklerin kullanımı, metni klasik fermanların emir bildiren özelliğinden uzaklaştırmıştır. Bütün bunların yanında eski nesir geleneğinden gelen fiilimsilerin sıklıkla kullanarak söz diziminin uzatılması alışkanlığının değişmeden devam ettiği,

“ Velhâsıl, bu kavânîn-i nizâmîyye hâsıl olmadıkça, tahsîl-i kuvvet ve ma’mûrîyyet ve âsâyiş ve istirahat mümkün olmayup, cümlesinin esâsı dahî mevâdd-ı meşrûhadan ibâret olduğundan, fi-mabâd eshâb-ı cünhânın d’avâları kavânîn-i şer’iyye iktizâsınca alenen ber-veçh-i tetkik görülüp hükm olunmadıkça [...]” (s.15)

şeklinde sıralı cümle yapısının metne hâkim olduğu görülüyor. Fermanda “da –de”, “bile” anlamında kullanılan “dahi” bağlacının yoğun olarak kullanılışı dikkat çekiyor. Eski nesrin bu üslûp özelliğinin peş peşe sıralanan konuları birbirine bağlamak ve ayrıca vurgu için kullanıldığı görülmektedir. “emin olduğu halde dahî”, “ol dahî eğer bir iyice adam değilse”, “kasem billâh dahî olunarak”, “ceza kanun-nâmesi dahî tanzim ettirilsin” şeklinde kullanımlar metnin bütününde göze çarpıyor. Aynı cümle içerisinde birden çok “dahi” bağlacının bu şekilde kullanılmış olması anlamı sürekli ertelediği gibi metnin akıcılığını bozuyor.

“Ve t’ayîn-i vergi maddesi dahî, çünkü bir devlet muhâfaza-i memâlîki için elbette asker ve leşker vesâ’ir masârîf-i muktaziyyeye muhtâç olarak bu, ise akçe ile idâre

olunacağına ve akçe dahî tebaanın vergisiyle hasıl olacağına binâ'en dahî [...]
(s.14).

Sonuç olarak Tanzimat Fermanı'nın üslûp özellikleri açısından resmî yazı üslûbunun niteliklerini devam ettirdiği, bunun yanında az olmakla birlikte yeni sayılabilecek söyleyiş özelliklerinin metinde yer bulduğu görülüyor. Fermanın dönemeç noktasında bulunması bu yenilikleri daha da anlamlı kılmıştır.

2.2.2 Islahat Fermanının Üslûp Açısından İncelenmesi

Dönemin referans metinlerinden biri de Islahat Fermanı'dır⁵. Islahat Fermanı, Tanzimat Fermanı'ndan yirmi yedi sene sonra yazılmıştır. 11 Cemâziye'l – ahir 1272 / 28 Şubat 1856 tarihli fermanda, Tanzimat Fermanı'nı çağrıştıran “Mâlûm ola ki” ibaresi dikkat çekicidir.

Bu ibare Tanzimat Fermanı'nın “cümleye malum olduğu üzere” ifadesini hatırlatsa da burada farklı olarak bir uyarının olduğunu görmekteyiz. Bu “Tanzimat Fermanı”nda yer alan ifadeden daha sert bir görünüm arz eder. Çünkü bu bir emir cümlesidir. “Mâlum ola” ifadesi devamında gelen ki bağlacıyla daha görünür hale gelmiştir. Ki'nin buradaki işlevi cümlenin devamında oldukça uzun bir yapı içerisinde söylenenleri bu giriş ifadesine bağlamaktır. “Mâlûm ola ki ... olmuştur”. Böylece yargı bildiren bir ifadeyle başlayan ferman yargı bildiren bir fiille sonlanmıştır.

2.2.1 Emir ve Buyruklar Arasında

“Islahat Fermanı”nda konuşan, devlet adına yetkiyi kullanan güç padişaktır. Bu yüzden başlangıcından itibaren “ben” merkezli kullanımın ağırlıkta olduğu bir metinle karşılaşırız. “Tebaa-i şâhânemin”, “muvaffak olduğum”, “ifâde-i padişâhânem”, “irade ve tensîb-i şâhânem”, “fütüvvetkârâne-i padişâhânemden”, “saltanat-ı seniyyemden”, “Devlet-i Âliyye'min”, “taraf-ı eşref-i şâhânemden” gibi kullanımlarda buyruklarının yerine getirilmesini isteyen ve kendini bu konuda tek yetkili kılan güç sahibiyle karşılaşırız. Hatırlanacağı gibi, “Tanzimat Fermanı”nda ben merkezli kullanımlarla birlikte yetkisini paylaşan ya da eksiltlen bir otoritenin varlığı hissedilmekteydi.

⁵ Islahât Fermanıyla ilgili atıflar ve sayfa numaraları: “Islahât Fermânı” (2012) *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, (Editörler Halil İnalcık-Mehmet Seyitdanlıoğlu) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları isimli esere yapılmıştır.

Islahat Fermanının taahhütler içeren bir metin olduğu bundan dolayı “olmak”, “kılmak” yardımcı fiillerinin metnin taşıyıcı unsuru haline geldiği görülecektir: “Tevfik olunup”, “îfâ kılınması”, “havale kılınması”, “inşâ olunması”, “men olunması”, “icbâr olunmaması”, “istihdam olunmaları”, “maaşlar tayin olunup”, “mahv u izâle kılınması”, “icra olunması”, “tekdîr ve te’dib olunması” “neşr ve ilan olunması”, “lağv ve iptal kılınması”, “mübaşeret kılınması”, “men kılınması”, vb. birleşik fiillerin kullanımı fermanı bir emir ve buyruklar metnine dönüştürmüştür. Islahat fermanının özellikle gayri müslim tebaya birtakım vaadlerde bulunduğu ve bu vaadlerin yerine getirileceğine dair sözler içerdiği düşünüldüğünde buradaki ol-, kıl-, fiillerinin “n” sesiyle ettirgen bir yapıya kavuşturulduğu, buradan hareketle de padişahın belirtilen hususların yapılmasını istediği görülür.

Ferman, içerik bakımından Tanzimat Fermanı’na göndermeleri olan bir metindir. “Şöyle ki: Gülhane’de kıraat olunan hatt-ı hümayunum ile Tanzimat-ı Hayriyye mûcibince her din ve mezhepte bulunan kaffe-i tebaa-i şâhânem hakkında ...” diye devam eden cümlelere rastlamak mümkündür. Bilindiği gibi bu ferman da Tanzimat Fermanı gibi tek yanlı bir metindir. Ricoeur’un ifade ettiği gibi “Bir şey iddia etmek anlaşmayı ummaktır. Tıpkı bir emir vermenin itaat beklemesi gibi. Kendi kendine konuşma-tek kişilik söylem- bile kişinin kendiyile diyalogudur” (Ricoeur, 2007a: 20). Hükümdar bu metinle tek taraflı olmakla birlikte bir anlaşma, diyalog, mutabakat zemini arayışındadır.

2.2.2.2 Dil Özellikleri

Ferman metni, Tanzimat Fermanında olduğu gibi söz dizimi açısından “kılınıp, olunup, olması, olunmaları”, şeklindeki fiilimsilerle birbirine bağlanan emir cümlelerinin kendisini fazlasıyla gösterdiği bir metin görünümündedir. Hatta bu kararlılık ve emir ifadeleri metnin sonunda “eyleyesiz, bilesiz, itaat kılınız” ifadeleriyle kararlılığı ifade babında yeniden hatırlatılmıştır.

Metnin başlangıcında tamlama halinde birden çok sözcüğün birbirine bağlandığı görülüyor. “tamamî-i husul-i saadet-i hâli”, “akdem-i efkâr-ı hayriyye-nisar-ı padişâhânem”, “zîr-i cenâh-ı âtîfet-i seniyye-i pâdişâhânemde”vb. İlerleyen bölümlerde ise gittikçe bu tarz tamlamaların kullanım sıklığının azaldığı, daha anlaşılır kullanımların tercih edildiği görülüyor. Islahat Fermanı’nda özel isimlerin kullanımı

oldukça azdır. Bu daha çok metnin özelden ziyade genele yönelik olmasıyla açıklanabilir. Fermana yer alan tek şahıs ismi Fatih Sultan Mehmet'tir. Metinde soyut kavramlara yok denilecek bir sayıda yer verildiği, bu yüzden de somut olanın daha çok öne çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte metinde geçen “saadet, şan, ihlâs, müşfik, müsâvi, şeref, va'd, imtiyaz, hakkaniyet, namus, nizam, müsâvat, eşref, rencide ol”, gibi soyut sözcüklerin varlığı da dikkat çekicidir. Somut kavramların oranının soyut kavramlara göre çok oluşu anlatılmak istenenin daha anlaşılır kıldığını, belirginleştirdiğini söyleyebiliriz.

Tanzimat Fermanı'nda ise “kuvvet, refah, ma'muriyet, za'af, fakr, can, ırz, namus, fitriyye, hıyanet, sıdk, endişe, muzır, ıztrab, gayret, muhabbet, iyi, zulüm, hasene, hizmet, asayiş, istirahat, töhmet, kabahat, hatır, gönül, rüşvet, keyfiyet, felah, lânet” vb. soyut sözcüklere rastlıyoruz. Bunlar içerisinde can, ırz, namus, gibi kavramların tekrar yoluyla birden fazla kullanıldığı düşünüldüğünde “Tanzimat Fermanı”nda soyut kavramların ıslahat fermanına oranla daha çok kullanıldığı söylenebilir. Tanzimat fermanında padişahın öncelikle kendi toplumunu, Islahat Fermanı'nda ise Osmanlı toplumundan çok Batılı devletleri ikna etmek arzusunda olduğu biliniyor. Soyut kavramların “Tanzimat Fermanı”nda daha çok kullanılmış olması toplumun bu değerlerle olan ilişkisinin bir sonucudur. Öyle ki bu kavramlar etki bakımından insanlar üzerinde daha çok tesir bırakmaktadır. “Islahat Fermanı”nda somut sözcüklerin belirgin üstünlüğü ise metnin Batılı devletler nezdinde bir beklentiyi karşılama arzusu ve bunu da yoruma yer bırakmayan daha net sözcüklerle anlatma gayreti buradaki somut kavramların kullanımında önemli bir etkidir.

Sonuç olarak Tanzimat Fermanı'ndan çeyrek asır sonra yazılmış olan Islahat Fermanı'nın resmî yazının nitelikleri bakımından büyük bir farklılık göstermediği görülüyor. Sözcük seçimi açısından, tamlamaların çözülmesi açısından Islahat Fermanı bize bu imkânı vermemektedir.

Her iki fermana baktığımızda resmî yazıdaki değişiminin daha yavaş gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Bunda, resmî yazının bazı ön kabullerinin olması etkili olmaktadır. Yazının belirli bir şablona göre şekillenmesi, kalıp ibarelerin olması değişimi güçleştirmektedir. Bununla birlikte uzun cümle yapısına ve bu yapıyı oluşturan fiilimsilerin ve Arapça ve Farsça tamlamaların çokça kullanılmış olmasına rağmen her

iki ferman da yeni sayılabilecek günlük dilden ibarelere, söz kalıplarına rastlamaktayız.

2.3 Bilim- Felsefe Dili

Bilimsel dilin öncelikle terimler üzerinden yürüdüğü bir gerçektir. Tanzimat’la birlikte terimler meselesinin daha çok konuşulmaya ve tartışılmaya başladığı görülüyor. Batıdan bilimsel konuların Türkçeye aktarılması başta olmak üzere, sosyal hayatta yer eden birçok yeni meselenin tartışılır hale gelmesiyle terim meselesinin bir problem olarak ortaya çıktığını görmekteyiz. Başta tıp, hukuk olmak üzere sosyal ve fen ilimlerinde batıdan gelen kavramlara karşılık bulma konusunda çalışmalar göze çarpıyor.

Terimler konusunda öne çıkan problemlerin başında yabancı dillerden giren kelime ve terimlere karşılık bulma meselesi gelmektedir. XVIII. Yüzyıldan itibaren yeni tıbbın yavaş yavaş ülkeye girmesi, siyaset ve hukuk alanında yeni meselelerin ortaya çıkması ve çeşitli bilimlere ait eserlerin yabancı dillerden Türkçeye çevrilmesiyle yabancı sözcüklere karşılık bulma ihtiyacı doğmuştur. Ağah Sırrı Levend’e göre, terim meselesinde üç ayrı seçenek söz konusudur: Latince terimleri olduğu gibi almak, Arapçaya başvurmak, yeni terimlere Türkçe karşılıklar bulmak. Bu üç tercihin de yerine göre ilgi gördüğü anlaşılmaktadır (Levend, 1949: 73).

19. yüzyıl, birçok alanda hem çeviri yoluyla hem de telif eserler vasıtasıyla Türkçeye yeni terimlerin girdiği bir yüzyıldır. Tanzimat’ın ilanından sonra Avrupa ile temasın artması, sosyal konuların gazete ve dergi sütunlarında yer alması yeni kavramların Türkçeye girişini hızlandırmıştır (Levend, 1949:102).

Türkçeye giren yeni terimlerden bazıları herhangi bir tetkike maruz kalmadan Türkçeye geçmeye başlamıştır. Nitekim Said Paşa siyaset lisanına ilk olarak giren “istatüko” sözcüğünün lisanımızda karşılığını bulmaya fırsat olmadan aynen geçtiğini ifade eder (Said Paşa, 1327: 40). Devamında ise “diplomasi” ve “politik” kelimeleri de Türkçeye girerek yerleşmiştir (Said Paşa, 1327: 44).

Bu noktada Batıdan geçen terimlerin bir kısmına yeni karşılıklar bulunmaya çalışılmıştır. Münif Paşa, *Ruzname-i Cerîde-i Havâdis*’te Fransızca “economie politique”i “idare-i mülkiyye” şeklinde çevirmiş, jeolojiyi ise orijinal şekliyle kullanmış; fotoğrafya, telgraf, elektrik, banka, gibi sözcükleri ise aynen kullanmıştır.

Münif Paşa'nın Mecmûa-i Fünûn dergisinde “pedagoji” sözcüğünü “Ehemmiyet-i Terbiye-i sıbyan” tamlamasıyla karşılamıştır. Yine “atom” “cevher-i ferd” ile, fizik bilimi “hikmet-i tabîyye” terimiyle karşılanmaya çalışılmıştır (Budak, 2011:98-99).

Tanzimat'la birlikte sosyal alanlarda belirli kavramlar daha sık işlenmeye başlanır. Örneğin bunlar içerisinde Batıda çokça konuşulan “hürriyet” meselesi Münif Paşa'nın bir yazısında geniş bir şekilde ele alınmış, kavram kendi içerisinde sınıflara ayrılmış, ayrıca parantez içerisinde Fransızca asılları da gösterilmiştir: Hürriyet-i ahlâk (la liberte morale), hürriyet-i siyasiyye (la liberte politique)vb. kavramlar açıklanmıştır. Ağah Sırrı Levend, Türkçeye yeni giren kavramlar ve tabirler ile bunlardan bazılarına bulunan karşılıklar şöyle özetliyor:

“ ‘opinion publique’ deyimine karşılık olarak kullanılan ‘efkâr-ı umumiyye’ tamlaması ile , ‘crise’ kelimesine karşılık olarak bulunan ‘buhran’ kelimesi ve ‘ buhran-ı vükelâ’, ‘buhran- malî’, ‘kavanin-i içtimaiyye’, ‘hukuk-ı beşer’, ‘hâkimiyet-i milliyye’, ‘münesebat-ı beynelmilel’, ‘temamiyyet-i mülkiyye’, ‘hukuk-ı siyasiyye’, ‘devlet-i meşruta’, ‘efkâr-ı serbestî’ gibi her biri türlü deyimleri karşılamak üzere bulunmuş olan tamlamalar bu kabildendir.” (Levend, 1949: 102).

Yeni terimlerin görüldüğü sahalardan biri de edebiyat olmuştur. Örneğin, Fransızca “style” sözcüğünün Türkçeye “üslûp” olarak girişinden sonra- bir kısmı yeni olmamakla birlikte- “vuzuh”, “ahenk”, “saffet”, “incelik”, “parlaklık”, “ulviyet” gibi yeni kelime ve terimlerin belagat kitaplarında yer almaya başladığı görülüyor (Yetiş, 2006: 334).

Terim ihtiyacının en fazla ortaya çıktığı alanlardan biri de tıptır. Osmanlı devletinde 18. Yüzyılda başlayan okullaşma süreci 19. Yüzyılda tıp fakültelerinin açılmasıyla devam etmiştir. 1827 yılında Mustafa Behçet Efendi, Müslüman tabip yetiştirmenin gereği üzerine durduğu bir yazıda bir tıp mektebinin niçin açılması gerektiğini açıklar. (Kâhya,1984: 689). 1839 yılında İkinci Mahmut'un açılışına bizzat katıldığı Mekteb-i Tıbbiye-i Adliye-i Şahane açılır. Padişah, mektebin açılışında eğitim dilinin Fransızca olacağını belirtir. Bizdeki hekimliğin gelişmemiş olduğuna ve tıp kitaplarının ihtiyacı karşılamadığına vurgu yapan Padişah'ın bu görüşlerinden hareketle tıp eğitiminde öğretim Türkçe olmayıp, Fransızca ile görülmeye başlanmıştır (Uludağ, 1940: 968). Programda Fransızca gramer derslerinin de okutulduğu görülüyor. 1855'te Arapça,

Farsça ve Türkçe öğretmek üzere bir sınıf oluşturulmuşsa da sonrasında bu sınıf kaldırılmıştır.

Namık Kemal, “Türkçe Tabâbete Dâir Makale-i Mahsusa”da bu meseleyi geniş olarak ele alır. Yabancı bir dille tıp eğitiminin zorluklarını dile getirir. Tıp eğitiminin “müteaddid mukaddemâta” ve “birçok fûnûna” muhtaç olduğunu söyleyen Kemal’e göre Fransızca’yı güzelce öğrenmek ise beş altı seneyi almaktadır. Bu yüzden Mekteb-i Tıbbiye’de bazı dersler Fransızca ile tedris olunmaktadır. Hâlbuki layıkıyla öğrenilmeyen bir lisanla tahsil edilen şeyler daima zayıf kalacaktır (Yetiş, 1996: 72-73). Namık Kemal Avrupa’da tıp eğitiminin Latince yapıldığını, bir süre sonra her milletin kendi lisanınca eğitim vermeye başladığını nakletmektedir (Yetiş, 1996: 73). Yine Kemal, “Sâir milel-i mütemaddineden hangisi vardır ki mekteplerinde başka lisan üzere ta’lim-i fûnûn olsun.” diye sormaktadır (Yetiş, 1996: 73).

Tıbbiyede öğretim dilinin yabancı dil ile olup olmayacağı uzun süre tartışılmıştır. Bu noktada önceleri gizli olarak teşekkül eden bir cemiyetin varlığı görülüyor. Bu cemiyetin öncelikli amacı yabancı hocaların Türkçeye verdikleri zararın önüne geçmek için Türkçe tıp kitabı yazmaktır (Uludağ, 1940: 971).

Tanzimat’tan sonra tıp alanında yapılan önemli yeniliklerden biri de yukarıda da ifade ettiğimiz gibi önceleri gizli bir cemiyet olarak ortaya çıkan Cemiyet-i Tıbbiye-i Osmaniye’nin teşekkülüdür (1867). Bu Cemiyet’in tıbbiyeye dair çeşitli konuların yanında yeni eserlerin telif ve tercümeleleri, ıstılahat-ı tıbbiye üzerine önemli kararlar aldığı bilinmektedir (Ünver,1940: 957).

Cemiyetin yürüttüğü çalışmalar içerisinde Türkçe bir tıp terminolojisi oluşturmak arzusuyla bir Tıp Kâmûsu hazırlığı dikkat çekmektedir. Lugat-ı Tıbbiyye’nin hazırlanmasında birçok eserden faydalanılmakla birlikte eski Arapça tıp kitaplarıyla Burhan-ı Katı, Lehçe- Osmanî gibi sözlüklere de başvurulmuştur. Eserde yer alan “tegradruf”, “hâmız-ı klormâ”, “inkılâb”, “tatavvuk”, “iltihâb-ı sayvanü’l -üzün”, “ef’î-i mücelcel” gibi terimler bu anlayışın sonucunda ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde bilimsel eserlerin Türkçeye kazandırılması için çeviri faaliyeti hızlanmış, eğitimin Türkçe olarak yapılması için de Mekteb-i Tıbbiye-i Mülkiyye-i Şâhâne (1870) kurulmuştur (Kâhya, 1984:699). Çeviri eserlerin hızla çoğaldığı bu dönemde çevirilerde kullanılacak terim meselesi daha da önem kazanmıştır.

19. Yüzyılın çok yönlü şahsiyetlerinden biri olan Şanizade Ataullah Efendi (1771-1826) hem bir tıpçı, hem tarihçi hem de bir sözlük bilimcidir. Ataullah Efendi'nin dört ciltlik tarihi, edebî yazıları ve çevirileri mevcuttur. En önemli eserlerinden biri de bir tıp bilgileri kitabı olan *Hamse-i Şanizade*'dir. Eserin beşinci cildi yazma olarak kalmış ve basılamamıştır. Burada ilk defa “dijital”den bahsedildiği görülmektedir (Adıvar, 1991:215). Şanizade'nin önemli bir tarafının da dilimizde mevcut olan tıp terimlerini yeni kavramlara göre değerlendirmesi eksiklikleri için yeni terimler üretmiş olmasıdır. Şanizade'nin çalışmaları *Cemiyet-i Tıbbiye-i Osmaniye*'nin 1873'de hazırladığı *Lugat-i Tıbbiye*'ye temel olmuştur. 1839- 1870 arası tıp eğitiminin Fransızca olması terimler bakımından Türkçenin kısırlaşmasına yol açmış böyle bir sözlük çalışması ise tıp bilimi açısından faydalı olmuştur (Adıvar, 1991: 215).

Hekimbaşı Mustafa Behçet Efendi'nin Buffon'dan çevirdiği 1849 tarihli bir çeviriden hareketle tıbbî eserlerde Türkçe terimlere yer verildiği, kısa ve anlaşılır cümlelerin tercih edildiği görülüyor. Tamlamalardan mümkün mertebe arıtılmış olduğu görülen bu metinde dikkat çeken hususlardan biri de bazı sıfatların cümlelerin sonuna getirilerek kullanılmasıdır. Böylece sıfat yoğunluğunun metni boğmasına müsaade edilmemiş, tasvir cümleleri çok olmasına rağmen metin tamamen bir tasvir metni olmaktan çıkmıştır. Metnin bir başka üslûp özelliği olarak şiirselliği dikkatlerden kaçmıyor. Bu yönüyle eski inşânın bir şekilde bilimsel yazılarda da varlığını bir süre devam ettirdiği söylenebilir. S ve k seslerinin tekrarıyla oluşturulan aliterasyon ile kelime sonlarındaki ses benzerliklerinin oluşturduğu seci metne bir şiirsellik kazandırarak bilimsel içerikli bir metni edebî metin niteliğine bürümüştür.

“Hurma serçesi ta'bir olunan bir kuştur ki minkaarı kasîr olup evveli galizdir. Kıt'a-i a'lâsi siyah ve kıt'a-i süflâ sarıya mâildir. Ayakları ve turnakları siyahtır. Cebhesi ve boğazı beyazdır. Başının bâki tarafı ve unuku ve bedeninin a'lâ tarafı ve esfel tarafı ziyâde ve noksan kırmızıya mâil sincabîdir. Gögsünde olan ziyade koyudur. Kuyruğu ve kanadının rîşeleri siyahtır. Kuyruğu cüz'i çatal gibidir ve ziyâde uzundur. Bu kuş cemaat ile tayarân ederler. Tunus eyaletinde, Berberistan'a doğru bizim serçelerimiz mânendi cemaat-i kesîr ile sâkin olurlar. Savtları güzeldir. Saka kuşu ve bülbüllerden dahi ziyade tağridleri vardır.”
(Levend, 1949: 103).

Devrin çeşitli örneklerinde bilim dilinde sade ve anlaşılır bir dil tercih edilmekle birlikte terimlerin gelişigüzel kullanıldığı görülüyor. Örneğin, Hayrullah Efendi'nin Makalât-ı Tıbbıyye isimli eserinde azot, oksijen, gibi yabancı kelimelerle birlikte “müvellidülmâ”, “müvellidülhumuza” gibi Arapça terimlerin de metinde yer ettiği görülmektedir (Levend,1949: 139).

Tanzimat'tan sonra gazete ve dergi sütunlarında yer almaya başlayan farklı meselelerle ilgili olarak kaleme alınan bu yazılarda devrin okuru açısından yeni sayılabilecek bilimsel meselelerin yanında toplumsal, siyasî ve eğitim konularıyla ilişkili yazıların da yer bulduğu görülmektedir. Teknik konularda yazılan metinlerde öncelikli amaç okuru belirli bir konuda bilgilendirmektir. Bu metinlerde ilk planda ele alınan mesele tanımlanmakta, sonrasında ise Batıdaki gelişiminden bahsedilmektedir.

Yazıya konu olan kavram veya terim, yazının girişinde açıklanıyor, bu açıklamalar ara sözlerle daha da anlaşılır kılınmaya çalışılıyor. Dikkat çeken hususlardan biri ise, açıklamalarda Arapça terimlerin sık kullanılışı gelmektedir:

“Şeker müvellidü'l-ma' ve müvellidü'l-humûza tabir olunan gazlar ile karbondan yani hâlis kömürden mürekkebe olup, taamu leziz ve suda mümkinü'l-hal ve bazı ameliyat-ı kimyeviyye vâsitasıyla ispirtoya ve hâmuz-ıfahma tahvili kabil bir cisimdir. Pancar ve şeker kamışı ve sorgdenilir diğer bir nevi nebattan istihsal olunur.” (Mecmua-i Fünûn, nr. 17, Cemaziülevvel 1280 /Eylül 1863, s. 226-228;aktaran Kaplan vd.1974: 239)

Ya da

“ Lisân- efrencîde jimnastik ta'bir olunan ilim, cemî-i harekât-ı bedeniyyeyi ve harekât-ı mezkûre ile his ve akıl ve idrak ve ahlâk ve âdât ve melekât-ı nefsanîyyenin zuhur ve kemâli beyninde kain nisbet ve ta'allukları ta'rif ve beyân eder bir ilimdir ki, ona ilm-i harekât-ı bedeniyye utlak olunur.”

(Lisan-ı efrencîde jimnastik ta'bir olunan hareket ve riyâzet-i bedeniyyeye dair risâle-i mütercime-i matbu'adır, (1263/ 1846-1847, s.5-11; aktaran Kaplan vd, 1974: 256)

“Kuvve-i Elektrikiyye” isimli makalede önce cisimlerde sürtünmeyle ortaya çıkan elektrikten bahsedilmiş, bu konunun kadim Yunan filozoflarının dahi bilgisinde olduğu vurgulanmış, devamında ise yeni bir tabir olarak elektroskop’tan bahis açılmıştır.

“Delk vâsıtasiyle elektrik hâsıl eden ecsâmın, ber vech-i sıhhat fark ve temyiz olunması için müteaddid âlât istimal olunup, alev-umûm ec-sâm-ı tabii’yede mevcûd hassa-i kehrübaiyyeyi izhâr ve irâe eden âlât-ı mütenevvia elektrik - nümâ mânâsına olarak elektroskop tabir olunur.

İşbu âlâtın en âdisine şakul-i elektriki tesmiye olunup, bu dahi mür-ver ağacından nohut cesâmetinde masnû’ ve ince ipek veyahut keten ip-liği ile ma’mul bir yuvarlaktan ibarettir.” (Mecmua-i Fünûn, nr. 23, zilkade, 1280 / Mart 1863, s. 483-487; aktaran Kaplan vd.1974: 227)

Bilimsel dilin oluşumunu sağlayan kendine has terimlerdir. 18. Yüzyılda ilk belirtileri özellikle tıp dilinde görülmeye başlanan yeni terim ihtiyacı 19. Yüzyılda sosyal bilimlerle birlikte yoğunlaşarak devam etmiş, bu anlamda ihtiyacı karşılamak için kimi zaman Türkçe kimi zaman da Arapça karşılıklar bulunmuştur. Bazı kavramlar ise yeni karşılık bulunmasına fırsat kalmadan Türkçeye yerleşmiş, Batıdaki şekliyle kabul görmüştür. Bilim-felsefe üslûbunun niteliğini de bu terimlerin kullanım şekli belirlemiştir. Görülmektedir ki dilin bu alanında Tanzimatla birlikte bir belirsizlik ve arayış da söz konusudur.

2.4 Tarihçi Üslûbu

Osmanlı tarihçiliği vakanüvislerin vaka kaydetmesiyle başlar. İlk örnekleri XV. yüzyılda görülmeye başlanan Osmanlı tarih yazıcılığı XVI. yüzyılda Kemalpaşazade’nin *Tevârîh-i Âl-i Osmân*’ı, Hoca Sadeddin Efendi’nin *Tâcü’t- Tevârih*’i, Gelibolulu Âli’nin *Kühû’l – Ahbâr*’ı ile dönemini temsil edecek örnekler sunar. XVII. Yüzyılda ise Naîmâ ve Kâtip Çelebi gibi Osmanlı tarih yazıcılığının dikkate değer isimleri karşımıza çıkar.

XVIII. yüzyılda tarih yazıcılığının gelişerek devam ettiği görülüyor. Bunlar içerisinde *Tarih-i Raşid* ve Ahmet Vasıf’ın *Mehasinü’l-Asar* ve *Haka’ikü’l-Ahbar* isimli eserleri öne çıkmaktadır. XIX. yüzyıl Osmanlı tarih yazıcılığının Mütercim Âsım, Şanî-zâde

Mehmet Âtaullah Efendi, Ahmet Cevdet Paşa gibi önemli isimler etrafında şekillendiği görülüyor. Bu isimlerin ortak yanı vak'anüvis tarihleri kaleme almalarıdır.

Tarih yazımında dilin yüzyıllar içerisinde farklılaştığı biliniyor. Bu süreçte dil, dış dünya ile insan bilgisi arasında saydam bir nakledici olmaktan çıkmış ve anlamın söylem içerisinde kazanılması sürecine doğru yol almaya başlamıştır. (Tekeli, 1995: 6) Dilin saydam bir nakledici olduğu kabul edilen dönemde tarih yazarı belgelerden ve bazı verilerden hareketle gerçeği kendi diliyle yeniden yazacaktır. Dil ile gerçek arasındaki ilişkinin yeniden şekillendiği dönemde ise tarih yazarı bir gerçeği temsil etmekten çok var olan söylem alanına müdahale ederek bu alandaki anlamları değiştirmeye çalışacaktır (Tekeli, 1995:7). Paul Ricœur, kurmaca anlatı ile tarihsel anlatı arasındaki ilişkiyi, tarih yazımının geçmişteki olayları bu güne taşımasının kimi zaman ancak hayal gücü yardımıyla yeniden oluşturulabileceğine dikkat çekiyor (Ricœur, 2007b: 157).

Tarihî metinlerin yüzyıllar içerisinde dil bakımından izlediği süreci göz önünde bulunduran Hayati Develi, bu metinlerin anlatsal metinler sınıfına dâhil edilebileceğini ifade ediyor. Buna göre “anlatsal metinler” oluşturulan metnin gerçekle ilişkisine veya gerçeği anlatma biçimine göre “yazınsal metin” (kurmacaya dayalı) ve “işlevsel metin” (açıklayıcı, bilgi verici metin) olarak ikiye ayrılır (Develi,2010: 87). Develi'ye göre Osmanlı tarih metinlerinin bir kısmı zaman içerisinde tip olarak işlevsel metinden yazınsal metne yaklaşmıştır. Bunda nazmın nesre göre üstün görülmesi etkili olmuştur. Yazınsal nitelik arz eden metinlerde olay örgüsü her ne kadar kurmaca olmasa da anlatım özellikleri kurmacamsı bir nitelik kazanmıştır. Bu yüzden, edebî sanatlarla örülen bu metinleri anlamak belirli bir estetik birikim istemektedir (Develi, 2010: 88). Develi'nin üst yazı dili olarak vasıflandırdığı katmana ait metinlerin özellikleri genel hatlarıyla şöyle tarif edilmektedir. Bunlardan birincisi alıntı unsurlardır. Öyle ki alıntı unsurlar kelimelerle sınırlı kalmamış, söz diziminde de kendini gösterir hale gelmiştir. Farsça söz dizimi unsurlarının özellikle ki' li cümle yapılarının sıklıkla kullanımı bunda etkilidir. “Farsça inşâ geleneğinin, Türk inşâ geleneğinin teşekkülünde birinci derecede etkili olduğu söylenebilir. Bazı metinlerde üslûp özelliklerinin de kopyalandığı görülmektedir.” (Develi, 2010:100).

Develi'ye göre seci kullanımının bolca göze çarptığı bu metinlerdeki mecazların çokluğu ve söz dizimsel yapı, metnin iletmek istediği anlamına ulaşılmasını zorlaştırmıştır (Develi, 2010:100-116).

Said Paşa, *Gazeteci Üslûbu* isimli eserinde Türk yazı dilinin tarihsel gelişimini ele alırken tarih metinlerinden örnekler verir. Buna göre, yazılan tarihler devrin inşâ özelliklerini göstermekte, buradaki cümlelerin yapısının kısa, birbirinden bağımsız ve müstakil cümleler şeklinde olduğu görülmektedir

Said Paşa'ya göre, Hoca Sa'deddîn Efendi'nin Tacü't Tevârih'i kısa cümle yapısı ile dikkat çekicidir. Paşa'ya göre Kâtib Çelebi'nin Türkçe eserlerindeki ifadeler de ayrılmış ([munfasıl]) ifadelerdir. Vakanüvîs Naîmâ'nın (1655-1716) Târih'inde de cümleler silsileli değil, kesik kesiktir.(2008: XXVI). Yine, Okyanus ve *Burhân-ı Kâti'* mütercimi Âsım Efendi (1755–1819) ve *Hamse-i Tıbb* mü'ellifi Şânî-zâde Ataullah Efendi (1771–1826) gibi şahsiyetlerin yazdıkları eserlerin dilinde her ne kadar “gulüvv, iğrak ve seci” görülse de hepsinde cümlelerin kısa yanı kesik kesik olduğunu kaydetmektedir (2008, XXVII).

Mükrimin Halil Yinanç daha genel bir değerlendirmede bulunur. Ona göre eski tarihçilerimiz nakilci, hikâyeci ve tasvirici birer tarihçi olmaktan öteye geçememişlerdir. Bu tarihçilik anlayışı- dil zaman zaman sadeleşmekle beraber - Tanzimat'a kadar devam etmiştir (Yinanç 1940: 573).

Tanzimat sonrası tarihçilerimizin bir kısmı Avrupa dillerini de öğrenmiştir. Bu, tarih yazarlarında az da olsa bir dönüşüm getirmiştir. Bununla birlikte bazı tarihçiler eskiyi devam ettirmekte ısrar etmiş, yalnız üslûbu sadeleştirmekle daha basit, sade ve olay nakleden bir anlatım yolu tercih etmişlerdir (Yinanç,1940: 575).

Tanpınar, 19 yüzyılın nesir yazarları içinde tarihçileri başta sayar. Yalnız bu durumun dil, üslûp ve tarih anlayışından ziyade türün ehemmiyeti, müverrihlerin şahsiyet ve mizaçlarından hareketle olduğunu belirtmeden geçemez (Tanpınar,1988: 111). Tanpınar'a göre devrin tarihçileri bize yeni bir şey söylemedikleri gibi üslûplarında da yeni bir devri müjdeleyen bir taraf yoktur.

Tanpınar'a göre Mütercim Âsım'ın üslûbu dönemine bir yenilik getirmemiştir.

“İhmâllerle dolu tatsız ve ağırdır. Âlî ve Naimâ tarihlerinin cazibesini yapan rahatlık, genişlik ve vâzih çizgilerle mevzuunu kavramak kabiliyeti onda yoktur. Buna mukabil, Fuad Köprülü’nün etüdünde gayet vazih surette anlattığı gibi hislerinin en fazla esiri olduğu yerlerde bile üslûbuna hiçbir revnak gelmez.”
(Tanpınar, 1988: 112)

Mütercim Âsım tarihinde dil ve üslûp bakımından bir yenilik görülmemekle birlikte kamus tercümelerinde ve Burhan-ı Katı’da kullandığı dil devrine göre oldukça sadedir. Bu konuda Tanzimat döneminin iki önemli ismi Namık kemal ve Ziya Paşa Asım’ı yeni nesrin başındaki isimlerden kabul etmektedirler. Ziya Paşa “Şiir ve İnşa” isimli makalesinde Âsım’ın nesrini “Ve bizim tabii inşâmız Mütercim-i Kâmus’un ve mu’ahheren Muhbir gazetesinin ittihaz ettiği şîve-i kitabettir.” diye övmektedir (Ziya Paşa, 1978: 49) Namık Kemal de “Bahar-ı Daniş Mukaddimesi”nde Asım’dan övgüyle bahseder.

Tanpınar, devrin önemli tarihçilerinden ve tıp hekimlerinden biri olan Şânizâde Atullah Efendi’nin üslûbunu “Asım’inkinden biraz sade olmakla beraber, hiçbir zaman daha sonraki zaman için bir örnek teşkil edebilecek hususiyetler taşımaz. Hattâ bu itibarla Nâmık Kemal’in, onun yazış tarzını bozulmuş olan eskiye bir misâl olarak zikretmesi gayet haklıdır.” sözleriyle değerlendirir (Tanpınar,1988: 112). Tanpınar’a göre onun en önemli hususiyetleri arasında birtakım gülünç durumların ve karakter hatalarının verilişinde takındığı hicvedici üslûp sayılabilir (Tanpınar,1988: 112).

Tanzimat döneminin tarih yazıcılarından biri Şeyhizâde Mehmet Esad Efendi’dir. Tanpınar’a göre, Esad Efendi eski inşânın sırlarına vakıftır, bu yüzden de eski nesirde görülen sanatların hiçbirini ihmal etmez. Onun nesrinde görülen en önemli kusur lüzumsuz dibacelerle başladığı sözü uzun cümlelerle birbirine bağlamasıdır (Tanpınar, 114-115). Esad Efendi Tanzimat’tan önce lisanda sadelik ihtiyacını açık bir şekilde dile getirmesine rağmen ve edebiyat tarihçileri tarafından da bu niteliklerinden dolayı “Millî Lisan ve Edebiyat” cereyanının ilk nazariyecisi olarak görülmesine rağmen (Köprülü s. XCI)Esad Tarihinde dil yönünden yenilik adına bir şey görülmemektedir.

Bir vakanüvis tarihçisi olan ve döneminin önemli olaylarını kayda geçiren Esad Efendi’nin üslûbu, ele aldığı konuya göre değişiklik göstermektedir.

Askeriye ile ilgili bir olayın nakledilişi:

“Mâh-ı mezkûrun yirmi dokuzuncu Salı günü vakt-i salât-i subhda nâgâh lodos rüzgârı şiddet üzere vezân ve her ebniye lertzân olup” (184) ya da “Bu günlerde Donanma-yı hümayûn Boğaz’dan içeriye girmekle, kilâb-ı eşkiyâ fūrce-yâb-ı te’addi olarak, Yunda Adası’na kırk-elli kadar a’dâ merâkibi zuhur ve karaya beş bin kadar leşker-i nuhuset-eser çıkarup” (Yılmaz, 2000: 186)

Bir ölüm haberinin nakledilişi:

“Vefat-ı Kethuda-yı Beyhan Sultan Birri damadı Sadık Efendi

Mûmâ ileyh evâ'il-i mâh-ı merkûmda hısse-i hayâtdan bî-nasîb ve mücîb-i da'vet-i dergâh-ı Rabb-i mücîb olmağla, bi-iltimâsihâ zikr olunan kethudâlık, Sultân-ı 'aliyyetü's-şân-ı müşarûn ileyhâ hazretlerinin iltimaslarıyla Katib-i Masrafları Enverî dâmâdı hâcegândan Lâz Mahmûd ' Efendi'ye, şehir-i mezkûrun on altıncı günü ihale vü tefvîz ve bir jaj-hay kimesne olmağla, vazîfesi üzere hareketi tenbihatı vareste-i ta 'riz kıldı.” (Yılmaz, 2000: 288).

Esad Efendi'nin, birbirine çeşitli bağlaçlarla bağlı uzun cümle yapısını tercih ettiği görülüyor. *Esad Tarihi*'nde sık olarak kullanıldığı görülen sıfatlar metnin anlaşılmasını daha da zorlaştırmaktadır. Arapça ve Farsçanın olumsuzluk belirten bağlaçları yanında eski nesrin en dikkat çekici taraflarından olan ip-up vb. fiilimsiler de bu yapı içerisinde sıkça yer almaktadır. Arapça ve Farsça tamlamaların ağırlıklı olarak kullanıldığı, başlıkların da çok sayıda tamlamanın birlikteliğiyle oluşmuş cümlelerden meydana geldiği görülmektedir. Esad Efendi'nin kullandığı bazı başlıkların yirmi kelimeyi aşan sözcük sayısına ulaştığı görülüyor.

Esad Tarihi'nde yazarın kimi zaman muhatabına direkt seslendiği, zaman zaman övgü içeren ifadeleri de metnine dâhil ettiği görülüyor. “Sen ki vezir-i a'zam ve vekîl-i mutlak-ı sadâkat- 'alemim 'Ali Paşa'sın. Seni selâm-ı selâmet- encâm-ı mülûkânemle taltif eyledikten sonra ma'lûmun olsun ki”(Yılmaz, 2000: 191)

Bütün bu verilerden hareketle denilebilir ki *Esad Tarihi* anlatım özellikleri bakımından dönemi için bir yenilik göstermekten uzaktır.

Yalnızca Tanzimat devrinin değil, Osmanlı tarih yazıcılığının üzerinde çokça durulan ismi Ahmet Cevdet Paşa'dır. Cevdet Paşa hem resmî hem de özel tarihçiler arasında en

dikkate değer olanıdır. Encümen-i Dâniş tarafından kendisinden yazması istenilen tarihi otuz yıl gibi bir süreye yayarak tamamlamıştır. Cevdet Paşa, *Hammer Tarihi*'ne zeyl olarak kaleme aldığı *Tarih-i Cevdet*'te kendisinden önce yazılan vak'anüvis tarihlerinden, özel tarihlerden ve resmî belgelerden yeri geldikçe yararlanmıştır. Bütün olarak Cevdet Paşa'ya bakıldığında eserden esere değişen üslûp özelliğinin yanında *Tarih-i Cevdet*'te birkaç yıl içerisinde ciltten cilde değişen üslûp özellikleri görülmektedir. (Tanpınar) Tanpınar'a göre Cevdet Paşa'nın üslûbu özellikle üç eserinde görülebilir. Bunların ilki *Tarih-i Cevdet*'tir. (Tanpınar,1988: 174). Cevdet Paşa bu eserinde Osmanlı tarihinin 1774'ten 1824'e kadar geçen olaylarını yıl yıl ele alır. Eser on iki ciltten oluşmaktadır. Paşa, yalnızca devletin o yıllarda yaşadığı olaylara yer vermez. Yeri geldikçe batı devletlerinin durumları, Osmanlıya karşı tavırları da ele alınır. Cevdet Paşa tarihinin kendisinden önceki tarihlerden ayrılan taraflarından biri eserinde yer verdiği monografilerdir. Kimi zaman "Tercüme-i Hali" başlığıyla verilen bu monografilerde kişilerin hayat tecrübeleri, ahlakî özellikleri dile getirilmiştir. Benzer bir yaklaşım toplumlar için de uygulanır. Çeşitli toplumların, kabilelerin gelenekleri-ahlak ve adetleri ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Bu bilgiler ikinci bir kaynağa dayanmaktadır ve yazar bunu açıkça belirtir. Araya bireysel hikâyeler, rivayetler de sıkıştırılırsa da sonuçta kullanılan hep geniş zaman kipidir. Genellemek için yazar çoğunlukla bu kipi tercih eder. Hüküm cümleleri ya da kesinlik ifade eden cümleler hikâyeleştirilerek gösterilmiştir, "kalmıştır", "olmuştur", "verilecektir". şeklinde kip kullanımları görülmektedir.

Cevdet Paşa tarihçiliğinin farklı birçok yönünü saydıktan sonra üslûba dair Mükrimin Halil Yinanç şu tespitlerde bulunmaktadır.

"Fakat eserini Annual tarzında yazması ve manevî ve mistik tesirlere inanarak, selefleri olan vak'anüvisler gibi, birçok vak'aları bu yolda izah etmesi ve eserini sade üslûpla yazmış olmakla beraber yine eski müellifler tarzında kinayeli ve tarizkâr fikirlerle doldurması onu şark müverrihi olarak bırakmıştır. Müşarünileyhin bütün orijinalitesi de bilhassa buradadır." (Yinanç, 1940:576).

Cevdet Paşa, "Tarih kitaplarında Dil ve Üslûp Nasıl Olmalıdır?" isimli yazısında tarih ilminde asıl maksadın olayın doğruluğunu ve ortaya çıkış sebebini aktarmak olduğunu, bunun da herkesin anlayabileceği şekilde "selis ve münakkah" olarak

yani akıcı ve sade olarak ifade etmekten geçtiğini beyan etmektedir. Tarihçi fazilet ve hüner maksadıyla jurnal yollu günlük olayları aktarmak düşüncesinde olmamalı hele bazı tarihçilerin belîğâne ve münşiyâne yazdıkları eserler tarihe hizmetten ziyade inşa hizmettir (Tarih-i Cevdet, 1309/1893, c.I, s.14, aktaran Kaplan vd., 1974:171)

“[...] Prusya kralının maksudu ateş harbi işgal ile kendü menafi'ını istihsaldir dimesi sahihdir zira ittifak-ı düveliye ve revabit-ı mütekabiliye üzerine müessisdir ve revabit-ı düveliye iki şahıs beyninde olan rabita –i hukuk ve müddete mikyas olmayıp çünkü kendi faidesini terk ile mahz-ı mürüvvet ve insaniyyet zımmında bir şahsın diğer bir şahıs hakkında fedakarlık itmesinin subutu olsa bile isbatı müşkil bir mesele olduğu halde her ne ise nadiren o vukuu melhuz ve me'mul ...” (Cevdet Paşa, 1292 (1876):165)

Cevdet Paşa'nın ciltten cilde değişen üslûbu içerisinde ilk ciltlerdeki uzun cümle yapısının son ciltlere doğru kısaltmaya başladığı, zincirleme terkiplerin de daha az sıklıkta kullanıldığı görülüyor.

Namık Kemal'in yazdığı *Osmanlı Tarihi* (dört cilt) devrin önemli bir şahsiyetinin kaleminden çıkmış olması bakımından önemlidir. Bu eser, yazarının tarihe bakışını, tarihî olayları nakledişteki tavrını göstermesi yönüyle bir değer ifade etmektedir. Namık Kemal, eserinin girişinde tarihle münasebetini şöyle ifade eder: “Tarih ki mazinin müstakbele nakl-i ihbarıdır, zahirde bir hikâyeden ibaret görünür, fakat hakîkatte fenn-i şahâne vasfıyla tebcîl olunan ma'rifet-i hükümetin en büyük yardımcılarından” (Namık Kemal 1326:). Namık Kemal'in *Osmanlı Tarihi* döneminde yazılan diğer tarih metinlerine göre örneğin Tarih-i Cevdet'e göre cümle kuruluşları açısından daha yalındır. Cümleler kimi zaman bağlı ve sıralı cümleler olmakla birlikte basit yapıları cümleler de oldukça fazladır.

Namık Kemal, sanatçı tavrını tarihe de taşır. Bireysel bakış, kurgusal bir anlatımla birleşince bütün bir topluma mal edilmek istenir. Bu anlatım dili bazen tasvirlerle bazen de öyküleyici anlatım yoluyla genişleyerek devam eder.

“Farz-ı muhal olarak tasvîr idelim ki Ali Paşa tarihlerin dediği gibi zevk ve sefahat inhimakini devlet düşmanlarından rüşvet alacak dereceye getirmiş olsun ve yine farz-ı muhal olarak kabul edelim ki Sultan Bayezid de vezirinin yalanlarını,

hilelerini anlamasın veyahut anlamak istemesun, ya sair umeranın tarihlerde görüldüğü gibi Rum imparatoruna muavenette Ali Paşa'ya iştirak itmiş nasıl kabul olunabilir?

Senelerce kefen berduşane din yolunda ahraz-ı şehadete vukuf-ı vücûd itmiş olan ve bununla beraber kılıç kuvvetiyle hâsıl ettikleri, servet padişahlara utbersân olacak derecelere geldiği hayratlarla, vekayi' tarihyeleriyle müsbet bulunan bu kadar azîm gazatında rüşvete, hediyeye tama' iderek dinlerine, devletlerine hıyanet itmiş olmalarına mı imkân vireceğiz?" (Namık Kemal,1327a: 78)

Namık Kemal'in *Osmanlı Tarihi* Namık Kemal'in edebî metinlerinde gördüğümüz heyecanlı üslûbunun yansımalarıyla doludur.

"Bizim bu kahraman asker de Selânik kal'asının fethine münferiden sebep olmakta, bir cihangir ile cihangirler idâdına dâhil ulüvv şanına iştirak itmiş iken hayfa ki tarihlerimizde nâmı zikrolunduktan başka bir Osmanlıdan o yolda fevkal'ade bir kahramanlığın suduru yalnız Firenk tarihlerinde görülüyor."
(Namık Kemal 1327b: 169).

Yinanç'a göre Namık Kemal'in eserinde Hayrullah Efendi ile Hammer'in tesirleri vardır. Namık Kemal eserinde hakikati araştırmaktan ziyade milliyetperlik ve vatanseverlik telkini maksadı gütmüştür.

Osmanlı tarih yazıcılığı süreç içerisinde değişimler göstermesine rağmen edebî dille olan bağlarını artırarak sürdürmüştür. Anlatımı daha çekici kılma arzusu, tarih yazıcılarını, dili yalnızca bir nakledici olmak konumundan uzaklaştırmıştır. Vak'anüvis tarihçilerinin yalnız nakletmekle kalmayıp olayları tasvire, öykülemeye başladıkları görülmektedir. Elbette bunda edebî dilin özellikle de şiirin dönem içerisinde ilgi görüyor oluşu önemli bir rol oynamıştır. Son olarak, Develi'nin ifade ettiği gibi Osmanlı tarih yazıcılığının zaman içerisinde işlevsel metin özelliğinden uzaklaşarak anlatsal metinler şeklinde yapılandığını söylemek mümkündür.

2.5 Gazeteci Üslûbu

Gazete, Tanzimat'ın ilanından kısa bir süre önce toplum hayatına girer. Gazetenin toplumsal hayatta yer almasına kadar nesir dili farklı kollardan gelişme göstermiştir. Bu sürece kadar nesir, tarihî ve dinî metinler ile edebiyata ait metinler (tezkireler, halk

hikâyeleri, seyahatnameler) aracılığıyla ilerlemektedir. Gazeteye birlikte yeni türlerin edebiyata girdiği biliniyor. Roman- hikâye (batılı anlamda), tiyatro, makale-deneme gibi türler gazeteyle birlikte hayatımıza girmeye başlar.

Eski nesir dar bir çevrede şekillenmişti. Dar bir çevreye sıkışmış olan nesrin ilk defa gerçek anlamda toplumla buluşması gazete yoluyla olur. Gazete, herkese hitap eden bir nitelik gösterir. Elbette dönem şartları bakımından gazete okuru da toplumun bir entelektüel grubudur. Buna rağmen zaman içerisinde gazete okurunun çeşitlendiği, gazetenin toplumun farklı kitlelerine yayılmaya başladığı görülmektedir. Eski nesir yazarının yazıyla ulaşmak istediği amaçlardan biri de maharet göstermektir. Gazeteye birlikte bu durum değişme yoluna girmiş, öncelikle haber verme, bilgi verme amacı öne çıkmaya başlamıştır.

Bilindiği üzere, Tanzimat sonrası Türk edebiyatında nesir asıl gelişimini gazeteler aracılığıyla göstermiştir. İlk edebiyatçıların gazetecilikten yetiştikleri düşünüldüğünde gazete dilinin; gazete haberlerinin ve makalelerin üzerinde durulması bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Gazete dilini ele alacağımız bu bölümde makalelerin dilini kendi içerisinde ayrı bir başlıkta ele alacağımız için daha çok haber dili üzerinde duracağız.

İlk Gazeteler ve Gazeteciler

İlk gazetecilerin önemli bir kısmının “Tercüme Odası”ndan yetişmiş oldukları ve bu sayede Fransızca’yı öğrendikleri bilinmektedir. Bunun sonucunda dil birtakım değişmelere uğramıştır (Tanpınar, 1998: 111-112). Osmanlı toplumunun tanıştığı ilk Türkçe gazete *Takvim-i Vekayi*’dir (1831). Gazetenin kadrosu, yabancı dil bilen elemanlardan ve Tercüme Odası’nın kâtiplerinden oluşmaktadır. Padişahın şahsi ilgisine mazhar olan gazetenin ismi de bizzat padişah tarafından konulmuştur. Gazetenin daha çok devlet işlerini halka duyurmak için kurulduğunu biliyoruz. *Takvim-i Vekayi*’nin mukaddimesini yazan Esat Efendi’nin bir vak’anüvis olması ve gazeteyi de vak’anüvislik olarak görmesi (Enginün, 2007: 34) gazetenin amacına dair bize bilgi vermektedir. Gazetenin çıkışında bizzat rol oynayan devrin Padişahı II. Mahmut’un gazetenin diline müdahale ettiği, gazetede kullanılacak birtakım sözcüklerin Türkçelerinin tercih edilmesini, üslûbun sade olmasını, gazetenin başyazarı Esad Efendi’den istediği bilinmektedir. II. Mahmut, Esad Efendi’nin kendisine gönderdiği

gezi notlarından hareketle “Umuma neşrolunacak şeylerde yazılacak elfaz herkesin anlayabileceği surette olmak lâzımdır” diyerek “çetr, gerdûne” ve “tevsen” gibi kelimelerin yerine Türkçelerinin kullanılmasının gerektiği uyarısında bulunmuştur. (Tanpınar,1988: 110). *Takvim-i Vekayi*, öncelikle devlete ait işlerin halka duyurulması için bir araç olarak düşünülmüştür. Esad Efendi tarafından yazıldığı ve padişah tarafından onaylandıktan sonra yayımlandığı tahmin edilen “Mukaddime” ye göre; halkın, devrindeki birtakım olaylardan oldukça geç haberdar olmasının doğru olmadığı ve halkın her şeyi en kısa bir sürede öğrenmesi amaç edinilmiştir.

Yarı resmî bir gazete olarak yayın hayatına başlayan *Cerîde-i Havâdis* (1840), İngiliz Churchill tarafından çıkarılmaktadır. Gazetenin, gurre-i cemazi’ül âhir 1256 tarihli I. sayısında yer alan “Ma’lum olduğu vechle” diye başlayan mukaddimesinde gazetenin toplum hayatındaki önemi

“[...]bu âlemde insan Cenâb-ı Hakkın kendisine ihsân eylediği istidad ve kemâl-i zâtisini meydana çıkarmak ve her bir şeyin nîk ü bedini fark etmek ve devlet ve millet ve nizâm-ı memleket ne demek olduğunu anlamak kendi nefsinin ve irade-i umur-ı beytiyesini bile iyice bilmek[...].”

şeklinde devam eden uzun bir giriş yazısında ifade edilmiştir. *Cerîde-i Havâdis*’in önceleri ayrı bir ek olarak yayımlamaya başladığı Ruznâme (6 Rebiyülâhir 1277 / 1 Kasım 1860) gazetesinin 122. sayısından itibaren ayrı bir gazeteye dönüşerek *Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis* adıyla *Cerîde-i Havâdis*’in yerini alacaktır (Budak,2004: 115-116).

Şinasi’nin Agâh Efendi ile birlikte çıkardıkları *Tercüman-ı Ahvâl* (1860) İlk özel gazete olmak imtiyazını elinde bulundurmaktadır. *Cerîde-i Havâdis*’te gazetenin toplum hayatındaki önemine dair ifade edilen düşünceler Şinasi tarafından *Tercümân-ı Ahval* mukaddimesinde de dile getirilmiştir. Fikir gazeteciliğinin başlangıcı olarak kabul edilen *Tercüman-ı Ahvâl*’in birinci sayısında, okur kitlesini “umum halk” olarak nitelendiren Şinasi’nin bu “Mukaddime”de kullandığı sözcükler onun gazete ile ulaşmak istediği kitle ve hedefleri konusunda ipuçları vermektedir. “halk”, “vezaif-i kanuniye”, “vatan”, “maarif”, “mîl-i mütemeddine”, “meclis-i âli-i Tanzimat”, “memâlik-i Osmaniye”, “Türkçe bir gazete”, ahvâl-i dâhiliye ve hariciyeden müntehap bazı havadis”, “umum halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede iş bu gazete”,

şeklinde metinde yer alan bu ibareler gazetenin politikasının da ipuçlarını vermektedir. Tanpınar, Mukaddime’de yer alan “müktesep” (kazanılmış) sözcüğü üzerinde durmaktadır. Tanpınar’a göre vatanına ait işler için fikirlerini ifade etme hakkı vatandaşlık vazifelerinin karşılığı olmaktadır. Gazete böylece yalnızca halk için değil, aynı zamanda halkın ifade vasıtası olmaktadır (Tanpınar, 1988:211).

Şinasi’nin *Tercüman-ı Ahvâl*’den ayrıldıktan sonra 1862 yılında tek başına çıkardığı *Tasvir-i Efkar*’ın (1862) selh-i zilhicce 1277’de çıkan ilk sayısında Şinasi’nin kısa bir mukaddimesi yer almaktadır. Şinasi, gazetenin havadis ve maarife dair olduğunu beyan etmektedir. *Tasvir-i Efkâr* ile aynı dönemde Cemiyet-i İlmiyye-i Osmaniyye tarafından yayımlanmaya başlayan *Mecmua-i Fünûn* daha çok bilimsel içerikli bir dergidir.

Dönemin dikkat çeken gazete ve gazetecileri arasında, Ali Suavi’nin çıkardığı (1867) *Muhbir*, Ali Raşit ve Filip’in birlikte çıkardıkları *Terakki* (1868), Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın Londra’da çıkardıkları *Hürriyet* (1868), Basiretçi Ali Efendi’nin çıkardığı *Basiret* (1870), Teodor Kasap tarafından çıkarılan mizah dergisi *Diyojen* (1870), Namık Kemal ve Ebüzziya’nın da katkısıyla çıkan *İbret* (1872) bu dönemde basın hayatındaki yerini almıştır. Yine Ahmet Mithat Efendi tarafından çıkarılan *Tercüman-ı Hakikat* gazetesi II. Abdülhamit döneminde çıkan gazeteler içerisinde en çok bilinenidir. Şemsettin Sami tarafından çıkarılan *Sabah* gazetesi ile *Muhbir* gazetesini çıkaranlardan biri olan Filip tarafından çıkarılan *Vakit* yine dönemin ilk akla gelen gazetelerindendir. Ayrıca Ahmet Cevdet tarafından çıkarılan *ikdam* (1894) Tanzimat döneminin gazete dilini oluşturan yayın organları olmuştur.

Dönemin gazetelerinde iç ve dış haberlerin yanında ekonomi, bilimsel konular gibi farklı alanlarda yazılmış yazılara rastlanmaktadır. Gazeteler edebî konularla da oldukça ilgilidir. Çeviri eserlere, tiyatro eserlerine, hikâye ve roman tefrikalarına da dönem gazetelerinde sıklıkla rastlanmaktadır. Dâhili konular arasında payitahttan haberler, çeşitli ilanlar, atama haberleri, devletin mali işleri, çeşitli adi vakalar da gazetelerde yer almıştır.

Mehmed Said Paşa, *Gazeteci Lisansı* adını verdiği eserde dönemin dili hakkında bazı bilgiler vermektedir. Edebiyat tarihimizde “Mes’ele-i Mebhusetü’n Anha” diye bilinen ilk önemli tartışmanın Şinasi ile birlikte taraflarından biridir. Said Paşa’nın 1903 tarihinde II. Abdülhamid’e yazdığı istifa dilekçesi, padişah tarafından “gazeteci lisansı”

diye küçük görülmüş, Padişahın bu tavrından oldukça alınan Said Paşa başka sebeplerle birlikte bu kırgınlıktan dolayı bu eseri yazmıştır (Özarlan 2008: XVII). Mehmed Said Paşa, kendinden önce Namık Kemal, Şinasi, Ziya Paşa gibi isimler tarafından da dile getirilen çeşitli itirazların yanında yeni sayılabilecek birtakım iddiaları da gündeme taşımıştır. Devrinin nesir dilini değişik sebeplerle eleştiren Said Paşa'ya göre noksan diye eleştirilen gazete dili aslında resmî dilden daha üstündür. Çünkü “İsan-ı tabî” gazete dilidir.

Dönem gazetelerinin dilinin ne kadar tabî olduğunu, bu sürecin nasıl gerçekleştiğini seçtiğimiz haber metinleri üzerinden bakarak değerlendirmek istiyoruz. Gazete dilinin ilk planda resmî dilin etkisinden kurtulup günlük dil tarafından şekillendirilmesi uzun bir süreçte gerçekleşmiştir. Bu sebeple belirli dönemlere ait gazetelerdeki haber dili bu değişimin ipuçlarını bize verecektir.

2.5.1 Resmî Dilden Gazete Diline

İlk gazete olan Takvîm-i Vekâyi'nin dilinin padişah II. Mahmud'un uyarısına maruz kaldığını daha önce ifade etmiştik. Gazetenin başında bulunan Esad Efendi'nin yeni dönemin en önemli işaretini veren gazetenin maksadını anlamadığı anlaşılıyor. Bir vak'anüvis olan Esad Efendi'nin gazeteciliği de aynı gözle değerlendirdiği söylenebilir. Hâlbuki gazete halka seslenmek için vardır.

Takvîm-i Vekâyi'nin çıktığı 1832'den *Cerîde-i Havâdis*'in yayımlanmaya başladığı 1840 yılına kadar tek gazete olarak yayın hayatında yer almıştır. *Takvîm-i Vekâyi* devletin resmî bir yayın organı olarak düşünüldüğünden haber dilinde resmî üslûbun etkisi ağır basmaktadır. Gazetenin ilk sayısında yer alan mukaddimede tarihi olayların günü gününe yazımının önemi vurgulanmaktadır.

“Çünkü tarih denilen fennî celil kârgah-ı âlemde vukubulan ahvali vakt-ü zamaniyle zapt-ü beyan etmekten ibaret ve seleften halefe hisse alacak bir yadigar bırakmaktan kinayettir ve bu fennin fâidesi çok olup hattâ bazı ülema ilmi tarih devletin hıfzı kanunu mucip ve milletin raptı ahvalin müstevcip olduğu için vücup derecesinde yakın olduğunu tasrih etmişlerdir...” (Def'a 1, Şuru' fi 25 Cemaziye'l âhir, sene 1247).

Resmî yazı üslûbu ya da ferman lisanı diyebileceğimiz eski inşanın farklı yansımaları gazetede kendine yer bulmuştur.

“Ba’del elkabil ma’lume sen ki veziri gayretsemiri müşarünileysin malûmu hamiyyetmelzumun olduğu veçhile esaeti hal ve redaeti ahvali... muktezayı me’muriyet ve lazime-i dirayet ve sadakatin üzere icrayı tedabiri saibe ve i’malî arayı sakibe ba avn ü inayeti Hazret-i bâri...” (aktaran Özdem, 1940: 868; Takvim-i Vekayi S.1, s. 3)

Gazetede saray ve çevresiyle ilgili oldukça bol sayıda yazıya rastlanmaktadır. Gazetenin Def’a 15, fi Ramazan 17, 1247 sayılı sayısında padişahın şehir gezisiyle ilgili haber şu şekilde verilmiştir:

“Pâdişah-ı a’zam Efendimiz hazretleri işbu Ramazan-ı Şerifin onuncu Cuma ertesi günü asitane- aliyyeyi tebdilen teşrif ve salat-ı asrı Sultan Bayezid cami-i şerifinde ba’de’l- eda müted hümayunları olduğu üzere fukaraya bezl-i sâdatat buyurarak Bâb-ı seraskeri civarında yeni bünyad olunan tuhafçı dükkânlarının bazısında aram ve havayic-i zaruriyeden olan nan-ı azizi maiyyet-i şâhânede bulunan Serasker Paşa hazretleri emr-i hümayunla yedirip tabhına ve haslıgına nazar buyurup bu veçhile dahî halka olan şefkat ve merhametlerin râye-gan buyurduklarından sonra ahşama karib sahilsaray-ı Çırağan’a muavedet buyurulmuştur.” (aktaran Budak, 2004:131)

Görüldüğü gibi, haber metinlerinin asıl işlevi olan öncelikle bir olay veya durumu bildirme amacı burada birincil bir amaç olmaktan uzaktır. Habere dair, olay veya durumu bildirmenin yanında bunun ifade ediliş tarzı da çok önem arz etmektedir. Habere duygusal bir boyut katıldığı da dikkatlerden kaçmıyor.

Yine gazetenin birinci sayısında Şehzade Abdülmecit Efendi’nin derse başlayışı haber verilirken kullanılan unvan sıfatlarının çokluğu dikkat çekicidir:

“ Necli necili Hazreti Padişahî şehzade-i âlinijad Necabetlü Abdülmecid dâme mahfûzan fi zilli vâlidihî ila emedin medîd Efendi Hazretlerinin... kaidei kadimei Devleti Aliyye üzere teallümü ulûma bed’i resminin icrasına... sandeli nevresmi Humayunla Haydarpaşa iskelesine panihade-i ikbal ve esbsüvarî şevket-ü iclâl olup Şehzade-i müşarünileyh peyrevleri olarak...” (aktaran Özdem, 1940: 866)

Bundan yaklaşık sekiz yıl sonra *Cerîde-i Havâdis*'te yayımlanan bir habere bakıldığında bu süreçte gazete dilinde önemli bir değişimin henüz gerçekleşmediği görülüyor. Zira bu süreçte henüz resmî dilin etkisinden çıkılamamıştır.

İlk gazeteler arasında bir takım belirgin tercih farklılığı görülmektedir. Örneğin, Hicri takvimin kullanıldığı *Takvîm-i Vekâyi*'de sayı yerine Arapça def'a sözcüğü tercih edilirken, *Cerîde-i Havâdis*'te ise İtalyancadan geçen "numeru" sözcüğünün tercih edilmiş olması dilde Batıya yönelimin göstergelerinden biridir.

Gazeteler arasındaki bir diğer farklılık ise haberlerin duyuruluşunda görülmektedir.

İlk dönem gazetelerinde habere özel bir başlık kullanılmamakta, haber içeriğe göre genel başlıklardan birinin altına yerleştirilmektedir. Kullanılan başlıklar farsça bir tamlama kuruluşundadır. Ayrıca bu başlıkların gazeteden gazeteye değiştiği görülüyor. *Takvîm –i Vekâyi*'deki bölüm başlıkları ile *Cerîde-i Havâdis*'teki başlıklar farklıdır. Örneğin "Umûr-ı Dâhiliyye" başlığında verilen iç haberler *Cerîde-i Havâdis*'te yerini "Havâdisât-ı Dâhiliyye"ye; "Umûr-ı Hâriciyye" başlıklı dış haberler "Havâdisât-ı Ecnebiyye"ye bırakmıştır. Bu başlıkların *Tercümân-ı Ahvâl* ve *Tasvir-i Efkâr*'da "Havâdis-i Dâhiliyye", "Havâdis-i Hâriciyye" başlıklarında toplandığını görmekteyiz.

Gazeteci dili henüz oturmamış, başlıklar şablon haline gelmemiştir.

2.5.2 Gazeteci Üslûbunun Doğuşuna Doğru

Takvîm-i Vekâyi'nin onuncu yılından sonra gazetenin dilinde birtakım sadeleşmenin işaretleri görülmeye başlamıştır. Örneğin gazetenin 35. Sayısında yer alan bir haberin dili dönemine göre oldukça sadedir.

"Vapor dedikleri şeyin icadı acibeden ve anda görülen kuvvet tarif olunmaz ve hatıra gelmez derecede garibeden iken şimdi kömürsüz ve ocaksız olarak anın idaresine suret vermişler anı da kuvvet-i elektrikaya bir hareketi devriyye vererek yani vaporun idare ettiği makinayı bir kuvvete devrettirerek bulmuşlar...Gerçi bu kuvvet çoktanberü meydanda ise de Müsyü Yakoti dedikleri bir Nemçelü kuvveti fikriyye ile bu kuvvetin bir aleti devriyye idaresini bulmuş..." (aktaran Özdem, 1940: 875)

Haberde "vapor" kelimesinin buhar manasında kullanılışı dikkat çekmektedir.

Takvîm-i Vekâyi'den sonra basın hayatında yer alan *Cerîde-i Havâdis* ile birlikte Fransızcanın yanında İngilizceyi de öğrenmeye teşvik edilen yeni nesil gazeteciliğin başladığı görülmektedir. Gazetede ki asıl değişim *Cerîde-i Havâdis*'le birlikte görülmeye başlamıştır. Özellikle kırım harbiyle birlikte savaş haberlerinin gazetede yer almasıyla gazete dili değişmeye başlamıştır. Bu anlamda Bernard Lewis'in "Türk gazeteci üslûbu onların sütunlarında doğdu." tespiti önemlidir (Özgül, 2006: 382).

Cerîde-i Havâdis'in (Nümeru 5, 1256 / 1840) sayısında yer alan haber şöyledir.

"Havadisât-ı Dâhiliyye

Me'mûriyet-i ma'lume ile İskenderiye'de bulunan ecille-i rical-i devlet-i Aliyyeden sadaret-i uzma müsteşarı atufetlü Ref'et Bey Efendi hazretleri tarafından bu def'a vürûd eden tahriratta Mısır Valisi Mehmed Ali Paşa hazretlerinin kendüye olunan teklîfata ya'ni Mısır eyaletinin tevarüs süreti ...kayd ü hayat şartıyla kendüye ihsan buyrulacağına dair olan ifadata red ile cavab vermiş olduğu ihbar ve iş'ar kılınmış ve paşa-yı müşarünileyh iş bu ni'met-i celîleyi kabulden istinkaf itmiş olmasıyla Devlet-i Âliyyenin müttefikleri bulunan düvel-i erba'a-i fahîme Londrada mün'akid olan muahede iktizasınca i'mâl-i esbâb-ı cebriyeye mecbur olmuş olduklarından müşarünileyh Mehmed Ali Paşa'nın uhdesinde bulunan bir elsam eyaleti ve sair sancaklara valiler nasib ve ta'yini lazım gelmekle iş bu şehr-i mübarekin tokuzuncu cum'a ertesi günü Bâb-ı Âlide icra olunmuşdur".

Metinde üslûp özelliği olarak kişi sıfatlarının yoğun kullanılışı dikkat çekiyor. Tamlamaların da oldukça çok kullanıldığı bu haber metninde, ele alınan konu birkaç cümle ile anlatılabilecekken birbirine bağlı uzun cümlelerle anlatılmış. Her ne kadar gazetenin ilk yıllarında *Takvîm-i Vekâyi* ile aralarında bir farklılık görülme de gazetede yer alan bu ve benzer metinlerin bir yanıyla da maksadı kısaca anlatan cümle tarzına gidiş yolunu araladığını söyleyebiliriz. Zira bu tarz kısa haberlerin gazete sayfasında yer alıyor olması dönemin nesrinin en belirgin niteliği olan birbirine çeşitli bağlaçlarla ve fiilimsi ekleriyle bağlı uzun cümle yapısının azalmasını sağlayacaktır. Özellikle *Cerîde-i Havâdis*'le birlikte gazetede haberlerin sayısı artmış, hacim olarak uzun olmayan birkaç satırlık kısa haberlere de yer verilir olmuştur. Örneğin çeşitli ilanlar, vapur seferleri vb. haberin de gazetelerde yer buluyor olması kısa cümleyle giden yolu açmıştır.

“ Ticâr-i(tüccar) hayriyyenin bir kıt‘a çerh gemileri vardır ki her iki haftada bir kere çarşanba günleri Trabzondan âstane-i âliyyeye gelüp kezklik iki haftada bir kere salı günü Trabzon canibne sefer eder.” (*Cerîde-i Havâdis*, numuru 1, 1256 / 1840).

2.5.3 Cümle Yapılarının Değişmesi

Gazetelerde yer alan haberlerin çeşitlenmesiyle birlikte kısa cümleye giden yolun açılmaya başladığını daha önce ifade etmiştik. Noktalama işaretlerinin kullanılmasına kadar olan süreçte bu kısalmanın küçük belirtileri görülmeye başlayacaktır.

Cerîde-i Havâdis’in 1256 / 1840 tarihli birinci sayısında (numuru 1) yer alan havâdisat-ı Dahiliyye’ye dair bir haber şöyledir:

“ *Cenâb-ı Rabbi müteâlin bu âlemde yarattığı ve halk eylediği mahlukatı içinde hiç abes yaratılmış bir nesne olmayup her birinde hafî ve celî bir faide ve menfaat derkârdır mahlûkatın eşrefi olan nev’i insana bu âlemde bunca mahlûkat musahhar kılınmıştır ki onunla cihet-i intiaşları eyser ü eshel olur reb’i meskunun bekâ ve devamına bais ve ahâlisinin servet ve gınasına sebeb- i müstakil olan emri harâset ve zirâat bir tükenmez hazinedir ki...*” (*Cerîde-i Havâdis*, numuru 1, Figgurre Cemaziyülâhir 1256 / 1840) .

Uzun bir cümle yapısına sahip bu metnin içinde noktalama işaretlerinin kullanılmaması bir eksiklik olarak görülebilirse de “derkardır, kılınmıştır, tükenmez hazinedir” gibi cümlelerin bittiğini gösteren yüklem yapılarının fiilimsi ve bağlaçlardan daha çok yer alışı metnin görünüşte olmasa da kısa cümlelerden oluştuğu izlenimi doğurmaktadır. Noktalama işaretlerinin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte doğal olarak bu tarz cümleler daha kısa bir yapıya kavuşacaktır.

Gazetenin iki numuru’lu sayısında yer alan bir başka haber ise şöyledir:

“*Cennet mekân Firdevs Âşiyân Sultan Mahmûd Han Gazi Hazretlerinin cümle-i âsâr-ı hayriye ve semere-i efkâr-ı ... medâr-ı şahanelerinden olmak üzere elli iki senesi dersaadette Unkapanı iskelesinden karşıya babü’l cesir denilen mahalle kadar bina inşâ olunmuş olan köprü aralıkda ta’mir ve... hâli değil ise de her gün sabahdan akşama kadar gelüp geçenlerin kesreti sebebiyle başlıca ta’mire muhtaç olmuş olmağla bu defa saye-i ihsân u ... hazret-i Şahâne cısr u mezkûrun tecdîd*”

suretiyle kilütlü ta'mir ve tecdidiyesine şuru' mübaşeret kılınmış ve kariba hata mepzîr olacağı me'mûl bulunmuşdur..." (Cerîde-i Havâdis, Numero 2)

Bir köprü onarımının yer aldığı haberin giriş kısmında kullanılan tamlamaların metnin ilerleyen kısmında neredeyse hiç kullanılmadığı, ayrıca bu tamlamaların unvan sıfatları olduğu görülüyor. Eski inşa geleneğinin bir özelliği olan bu durum gazete yazılarında da aynı şekilde devam etmektedir.

Dilde ve Yapıda Değişme

Cerîde-i Havâdis'le birlikte 1850'li yılların ikinci yarısında Kırım savaşı esnasında İngiliz gazetelerinin de muhabirliğini yapıyor olmalarının etkisiyle gazetede sade ve kısa haberlerin yer almaya başladığını ifade etmiştik. 1860'lardan itibaren ise *Tercümân-ı Ahval* ile birlikte gazete dilinde daha da farkedilebilir bir değişimin başladığı gözleniyor. Bazı haberlerin dili sade ve basit bir yapıya kavuşmuştur.

"Taşra Vukuatı

(Rum İli)

Köstenceden Tuna yalısında vaki' Boğazköyü nâm mahall arasında bir köprü inşası musammem iken terk olunarak yerine bir demir yolu ve Köstencede bir liman yapılmasına karar verilmiş ve beheri yüz liraya olmak üzere üç bin beş yüz hisseden mürekkeb bir kumpanya teşkil olunub iş bu hisselerin beş yüzü memalik –i Osmâniyede ve küsuru İngilterede satılarak bundan iki sene mukaddem mezkur yolun inşasına başlanmışdı sonra tekmil olduğundan şehir rebii'l evvelin on tokuzuncu pençsenbe günü ticaret nazırı devletlü Edhem Paşa Hazretleri ve maiyete me'mur mühendisleri Varna Kaymakamı saadetlü Aşir Bey ve Londra ve mahal sa'ireden med'uvven gelmiş olan zevât iskele başında müctemi' oldukları halde nazır-ı müşarünileyh hazretleri tarafından tarik-i mezkûr keşf ve muâyene olub henüz ba'zı teferruatça noksanı varsa da şimdilik işlemeğe başlamasında beis olmadığından nâme-i nâmî-i hazret-i şehn-şahi ile feth ve küşâdına ruhsat verilmiş ve bunu müt'akib limanda bulunan Edirne nâm vapur hümayun ile İngiliz ve Rusya sefâininden toplar atılarak donanma usul-i icra olunmuş ve nâzır-ı müşarünileyh hazretleri dahi tarik-i mezkûru gezüp o sırada bir takım ziyafetler verildikten sonra dersaadete avdet buyurmuşdur." (Tercümân-ı Ahvâl, S. I, s. 2)

Cümlelerin gereksiz ayrıntılardan arındırıldığı bu metinde haberin öne çıkmaya başladığı görülüyor. Haberin girişinde, daha önceki gelişmelerin hatırlatılarak konuya girilmesi, oluş sırasına göre gelişmelerin sıralanışı ve bir kompozisyon bütünlüğü içerisinde aktarılışı ile metin bir bütünlük arz ediyor. Buradan hareketle haber dilinin şekillenmeye başladığını söylemek mümkündür. Olayların belirli bir düzen içerisinde işlenişi, düzen fikrinin haber diline de yansıdığını gösteriyor. Eski nesrin uzun cümle yapısını hatırlatmakla birlikte bundan farklı olduğunu söyleyebiliriz. Zira daha önceki cümle yapıları yalnızca girift olmakla kalmıyor, bu silsileli cümle yapısı içerisinde asıl maksat bir türlü elde edilemiyordu. Burada ise fiilimsilerin daha uzun aralıklarla kullanıldığı, cümlelerin fiilimsiler dışında bağlaçlarla da birbirine bağlandığını görüyoruz. Ayrıca noktalama işareti kullanılmamış olsa bile bazı cümlelerin bittiğinin görüldüğü, bu haliyle yalnızca noktalama açısından bir farklılık arzettiğini söylemek mümkündür.

2.5.4 Günlük İlanlar ve Gazete Dili

Gazete dilinin sadeleşmesinde gazetelerde yer alan günlük ilanların önemli bir etkisi olmuştur. Bu tarz haberler hem kısa oluşlarıyla hem de meramı direkt ifade etmeleri açısından dikkat çekicidir.

“İş bu şehr-i mayısın beşinci Cuma gününden itibaren behr Cuma günü sabahleyin biri saat ikide ve diğeri saat üç buçukta köprüden iki vapur hareket idüp Rumeli tarafının mutaf iskelesine uğrayarak Yeni Mahalleye kadar gidecek şirket-i hayriyye tarafından i‘lan olunur.

Aksaray civarında Murat Paşa cami-i şerif arka kapusundan Horhora gidilecek caddede dört...” (Ruzname- Cerîde-i Havâdis, numuru 138, sene 1277 /1861)

Aynı dönemde gazete dilinin günlük dilin imkânlarını daha fazla kullanmaya başladığı, günlük olayları konu edinen haberlerde dil bilgiyi aktarma özelliğini kazanmaya başlamıştır. Bununla birlikte henüz tamlamaların belli bir oranda kullanımının devam ettiğini söyleyebiliriz.

“ Havâdisât- ı Dahiliyye

Avusturya elçisi Baron Dö Pröken cenablarının ayağı sakatlanmış olduğunu geçen hafta yazmıştık (rebiülahir 16) çarşamba günü Büyük Dereden Beyoğlunda kain sefaretnameye gelmiş olmasıyla sual-i hatrı zımında gittiğine tayf-ı teşrif-i hazreti padişahîden mabeyn-i hümâyun ikinci kapı saadetlü Emin Bey Efendi ile saray-ı hümâyun cerrah başısı ve ba'zı eczâcılar irsal buyurulmuş ve bu suretle hakkında vukua gelen ...adiden sefir müşarünileyh cenabları fevkal'ade müteşekkir ve müftehir olduğunu beyan eylemiştir.” (*Tercümân- Ahvâl*, Rebiü'l ahir 1277 /1861, numeru 3)

Cerîde-i Havâdis 'in yayın hayatına girmesiyle gazetelerde dış haberlerin daha fazla yer almaya başladığı bilinmektedir. Bu tarz haberlerle birlikte yazı diline batı dilinden sözcüklerin de artarak girdiği görülüyor. Gazetenin aynı sayısında (sayfa 3) Havadisât-ı Hariciyye altında yer alan bir başka haberde Rusya'nın borcu üzerinde durulmuş, bu durum şöyle anlatılmıştır.

“Avrupa Vukuatı

Rusya devleti maliye nâzırının meydana koyduğu bir deftere göre iş bu sene-i Rusya ibtidasında devlet müşarünileyhanın ... (bin) rubl[e] faizli deynî olup bundan fazla... karbonluk evrak nakdisi dahi tedavülde olduğu anlaşılıyor işte resmî hesaba nazaran devlet müşarünileyhanın yalnız başlıca olan borcu cem'a ... karbona ya'ni beher karbon yigirmi guruşdan hesab olundukda (...) kise akçeye bali' olduğu tebeyyün ediyor.”

2.5.5 Noktalama işaretlerinin Kullanılışı

Tercümân-ı Ahvâl 'in çıkışından iki yıl sonra gazete dilinin tamlamalardan yeterince arınmamakla birlikte cümlelerin kısaldığı, fiilimsilerle oluşturulan uzun cümle yapısının belirli bir kısalığa kavuştuğu görülüyor. Noktalama işareti olarak da noktanın yalnızca yazının bitiminde değil cümle sonlarında kullanılmaya başlanması bu kısalıkta önemli bir etkiye sahiptir.

“Havâdisât-ı Dâhiliye

(Payitaht)

Devlet-i Âliyyenin umûr-ı dâhiliyesince devr-i sâbıktan kalma birkaç müşkilatı olub bunların en mühimi maliyenin ahvâlidir ki sûret-i islâhı... vücûba vâsil

olmuştur. Çünkü bir haylizamandan berü ba‘zı arzadan dolayı hazine-i celîliye târî olan müzayakanın def‘i ve izâlesi çare-i serîanın husuli her imkânda olduğu halde biraz esbâb-ı mania haylûletiyle... kaldığına halka te‘şif olunmakta idi.” Tasvîr-i Efkâr, sene 1278 /1863, Zilhicce /10 Haziran)

Yine *Tercümân-ı Ahvâl*’in çıkışından altı yıl sonra artık görülen odur ki kısa cümle gazete dilinde yaygın olarak görülmektedir.

“Dersaadetde akdi mukarner olduğu bildefaât sebt-i sahîfe-i beyân kılınan sıhhiyye konferansının tabib nazırı saadetlü Salih Efendi hazretlerinin taht-ı riyasetlerinde olarak önümüzdeki Salı günü birinci def‘ada icra-yı müzakeratına mübaşeret kılınacağı işidilmiştir.”

“Memâlik-i mahrûsa- i Osmaniyede teşkil itmekde olan vilayetlerin islah ve ahvâl – i memleket hakkında hüsn ü te‘siratı görüldükçe henüz vilâyât hey‘etine girmeyen eyaletler ahâlisi iş bu idâre-i cedîdeyi tab‘ arzu itmekde bulunuyorlar.” (*Tercümân-ı Ahvâl*, Numeru 771, 20 Ramazan Cumartesi, sene 1282 / 1866)

Dilin birden bire değişimi söz konusu olamayacağı muhakkaktır. Bu süreçte kısa cümle örneklerinin yanında sıralı, bağlı ve birleşik cümle yapılarının oluşturduğu uzun cümlelere de rastlanmaktadır. Örneğin aşağıdaki metin kırk dört sözcükten oluşan bağlı cümle yapısına sahiptir. Tamlama bakımından da birçok tamlamayı barındırmaktadır:

“Devletlü Derviş Paşa Hazretleriyle asâkir-i şahâneyi ibsâl zımnında geçende Beyrut cânibne azimet eylemiş olan Hüdavendigâr ve nasrû‘l azîz fırkateyn- i vapur-ı hümayunları müşarünileyh hazretleriyle asâkir-i merkûmeyi bil îsâl iş bu salı günü dersaadete avdet ve muvâsalat itmiş ve Dolma Bağçe pişgâhında mevkî-i mahsusunda lenger-endâz ikâmet olunmuşlardır.” (*Tercümân-ı Ahvâl*, numeru 789, Sene 1282).

Kısa cümlelerle yazılan metinlerin nispeten arttığı görülüyor. Dili ağdalı diye adlandırabileceğimiz yazıların ise daha çok sarayla ilgili oluşu dikkat çekiyor. Bu durum resmî işlere ait haberlerin dilinin “saraya yakışır bir nitelik”te olması gerektiğine dair kabul etkisini devam ettirdiğini gösteriyor. *Takvîm-i Vekâyi* ile başlayan ve saray ve çevresi ile bunun yanında devlet işleriyle ilgili haberlerde daha sanatlı bir dil kullanımının olduğu kabulünü doğrulamaktadır. Bu tarz haberlerde daha önce ifade ettiğimiz gibi anlatım dili haberin önüne geçmekte, öncelik olay veya durumda değil,

olaya konu olan şahsın tanımlanmasında ve ona atfedilen sıfatların kullanımındadır. Bu tarz cümle tercihi, zaman içerisinde haberin değer kazanmasıyla değişmeye başlamıştır.

Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis'in sene 1286/ 1870, 1132 numuru'lu pazartesi günkü sayısında Havadisât-ı Dâhiliyye başlığı altında verilen haber metninin dikkat çeken üslûp özellikleri olarak: Unvan sıfatları kullanılmakla birlikte bu sıfatların daha çok kişilerin görevlerini ifade eden sıfatlar olduğu, haber dilindeki gereksiz abartının daha gerçekçi ve ispat edilebilir somut nitelikleri öne çıkardığı görülüyor:

“Kılâ’ hâkaniye topçu başı beşinci alayı mîr-livâsı saadetlû Arif Paşa’nın rütbe-i haliyesiyle ve Tophane –i âmire meclis a’zâlığı inzimâmıyla istihkâm alayları mîr-livâsı tahvil me’muriyeti ve birinci istihkâm alayı kaymakamı izzetlû Anton Bey derkâr olan istihkâkına mebni uhdesine miralaylık rütbesi tercih buyrulmuşdur.”

1293/ 1877 tarihli İttihad gazetesinde Havâdis-i Dâhiliye başlığında sarayla ilgili haber de benzer bir cümle yapısına sahiptir.

“Geçen pençsenbe günü zât-ı Hazret-i Sadr-ı Âzamı şura-yı devlet dairesinde... talimine mahsus olan dershaneyi teşrîf ü şakirdandan ba’zılarını imtihân iderek taltif buyurduktan sonra makâm-ı âlilerine avdet itmişlerdir.” (İttihad, 4 sefer Cumartesi, sene 1293).

İbret gazetesinin numero 4, 11 rebiülâhir 1289 pazartesi tarihli sayısında bugünkü nesirden yalnızca birkaç sözcük tercihi noktasında farklılaşan ilan metni dikkat çekicidir.

“Bir İlan!

Sultan Hamamında yeniden açılan bir mağazada a’lâ kokulu gümüş ve lake çatal ve bıçak takımları ve gümüş işlemeli takımlar ve mütenevvi ve zarif şamdan ve kandiller ve her nev’i sigara ağızlıkları tütün kutuları ve mahfazası ve seyahat için lazım gelen eşyalar matbah edevatı resim kağıdı çini ve saksonya tabak ve bardakları ve billur kadeh ve sürahiler meşin ve astar çantalar boyun bağı gömlek yakalık körpe tevellit takımları elhasıl her nev’i eşyanın ...fürûht olunduğundan iştirâ idenlerin memnun olacakları sahibi tarafından taahhüd olunmuşdur.”

İlanlarda görülen tamlamalardan arındırılmış cümle yapısının haber metinlerinde etkisi hissedilmektedir.

“Bir Mülâhaza” başlıklı haberde haber dilinin öne çıkmaya başlamıştır. Zaman unsurunun başlangıçta belirtilmesi dikkat çekicidir. Ayrıca, habere yapılan yorumun yüklemi de dönüştürdüğü görülüyor:

“Bir Mülâhaza”

Cum'a ertesi günü akşamüstü vuku' bulan tevcihât sırasında şurâ-yı devletin muhâkemâdaire si adliye nezaretine iltihâk olunduğu görülüyor.

Bu tebdilin fâidesi zâhirde yalnız emr-i muhâkemâtın... hidmetden ibâret görünse de hakikat halinde bildiğine bilmediğine taklîd-i illetten bir vahit kurtulamamış olan idâre-i sabıkanın ...hiç lüzumu ve hatta kendi menfaatine bir te'siri olduğu halde ihlâl ittiği bir büyük kâide-i adâletin avdetine hidmet itmiştir.

Ma'lumdur ki bir zamanlar hükümetin kuvveti halka ilka ittiği dehşetten ibâret zan olunduğu için [...]” (İbret, Rebiülâhir 13, numero 3, Salı, sene 1289 / Haziran 6 sene 1288)

Bütün bu tespitlerden hareketle gazete ile birlikte dilin bir süreç içerisinde değişmeye, dönüşmeye başladığı görülüyor. Gazeteci dili olarak da ifade edilen haber metinlerinin dili ilk *Takvîm-i Vekâyi*'nin çıkışından yaklaşık on yıl sonra değişimin işaretlerini vermiş, *Cerîde-i Havâdis*'le birlikte bu değişim ve dönüşüm artarak devam etmiş, ilk gazetenin çıkışından asıl yaklaşık otuz yıl sonra ise *Tercümân-ı Ahvâl* ile asıl gazete dili oluşmaya başlamıştır. 1870'lerden sonra ise sözdiziminin biraz daha kısaldığı, Arapça ve Farsça tamlama kullanımının azaldığı, bunun yanında haberin kendisinin önem kazandığı görülüyor.

2.6 Çeviri Üslûbu

Tercümelerin, yeni türlerin tanıtılmasında önemli bir işlev üstlendiği bilinmektedir. Türk edebiyatında Batı'dan yapılan ilk edebî ve felsefî tercüme, Münif Paşa tarafından çevrilen *Muhâverât-ı Hikemiye* (1859)'dir. Bu eseri, aynı yıllarda tamamlanan ancak 1862 yılında kitap halinde yayımlanan *Telemak* takip eder. *Telemak*'ın yayımlandığı yıl *Ceride-i Havadis* gazetesinde yeni bir roman tefrikası başlar. Victor Hugo'nun *Les Misarébles* romanı *Hikâye-i Mağdûrîn* adı altında kısaltılarak tercüme edilir. Eser 1880 yılında yeniden ve kısaltılmadan *Sefiller* adı altında Şemsettin Sami tarafından tercüme edilecektir. Tanzimat sonrası çeviri faaliyetinin zaman içerisinde artarak devam ettiği

görülyor. Dönem içerisinde yapılan tercümelere biri de Rezaizade Mahmut Ekrem'in Chateaubriand'dan tercüme ettiği *Atala* (1872) tercümesidir.

Çeviri faaliyetinin birçok zorluğu da beraberinde getirdiği bilinmektedir. Bunlar arasında dillerin söz dizimlerinin eş değer olmaması, cümle yapılarının farklılık göstermesi, kimi sözcüklerin anlam yönüyle tam bir eşdeğerliliğinin bulunmaması gibi temel sorunlar çeviri faaliyetini zorlaştırmaktadır.

Tanzimat sonrası çeviri metinlerde görülen üslup özelliklerini bu eserlerden hareketle genel olarak değerlendirmek istiyoruz. Her bir çevirinin kendi içerisinde müstakil olarak değerlendirilmesi gerektiği ve üslup özelliklerinin eserden esere değişebileceği gerçeğini göz ardı etmeden dönemin çeviri eserlerinde görülen başlıca üslup özellikleri hakkında bazı bilgileri vermek istiyoruz.

Muhâverât-ı Hikemiyye, Fransız yazarlarından Fénelon, Fontenelle ve Voltaire'den seçilen on bir diyaloğun tercümesinden oluşmaktadır. Eserdeki iki diyalog Fénelon'a, bir diyalog Fontenelle'e diğer sekiz diyalog ise Voltaire'e aittir.

Ali Budak, *Muhâverât-ı Hikemiyye*'nin felsefeye ilişkin bir eser olmasının getirdiği birtakım güçlüklerle rağmen dil ve üslûbuyla öncü bir eser olduğunu belirtiyor. Budak'a göre eserin dil ve üslûbundaki ilerilik kendisinden önce ve kendisinden sonra yazılmış eserler incelendiğinde rahatlıkla görülebilecektir (Budak, 2010: 89-90).

Muhâverât-ı Hikemiyye'nin devrine göre oldukça sade olan dili Budak'ın da ifade ettiği gibi, aynı yıl tercüme edilmesine rağmen kendisinden üç yıl sonra yayımlanan *Telemak* ile ve kendisinden yaklaşık yüz yıl sonra yapılan yeni tercümesi ile karşılaştırıldığında dilindeki sadelik kolay farkedilebilmektedir (Budak, 2010: 94-95).

Muhâverât-ı Hikemiyye'de konuşmalar çoğunlukla soru cevap şeklinde devam ediyor. Kimi yerde günlük konuşma dilinin rahatlığı metne yansıyor. Bu tarz cümleler yapı bakımından kısa olmalarının yanında anlaşılabilir oluşuyla dikkat çekiyor. Eserin karşılıklı konuşmaya dayanıyor olması doğal olarak cümlelerin kısa olmasının en önemli sebebidir. Metnin dilinin sadeliği biraz da bununla ilgilidir.

“Feylesof

‘Siz zenginlik diye neye dersiniz?’

Bostancı

Çok para sahibi olmaya deriz.” (s.120)

Ya da

“Vahşî

Bizim ormana gidişimiz, sizin ava çıktığınız vakit gittiğiniz gibidir.

Müderris

Siz ba’zı kere tefekkür eder misiniz?

Vahşî

İnsan hiçbir vakitte tefekkürden hâlî değildir.

Müderris

Acaba sizin efkârınız nasıl bir şeydir; bilmesini pek arzu ederim. insan hakkında efkârınız nedir?” (s.171)

Metindeki cümle yapıları farklılık göstermektedir. Hüküm ve kesinlik ifade eden cümlelerin yanında soru cümlelerine de sıklıkla rastlıyoruz. Zaman kipi olarak daha çok geniş zamanın tercih edildiği bunun yanında geçmiş zaman kiplerinin de kullanıldığı görülüyor.

Münif Paşa'nın kelime seçiminde özel bir tercihinin olmadığı anlaşılıyor. Hem Arapça, Farsça kaynaklı hem de batı kaynaklı sözcükleri yeri geldikçe kullanıyor. Batıdan alınan sözcüklerin metinde az sayıda kullanıldığı görülüyor. Bu sözcüklerin önemli bir kısmını da özel isimler teşkil etmektedir. Bu isimlerin bir kısmı yazarın tercihinden değil metnin aslında yer aldığı için metinde bulunmaktadır. Hiraklit, Lukre, Pozidoniyus, Deboner, Bernard, Fisagores gibi isimler metinde yer alan özel isimlerdendir. Münif Paşa yeri geldikçe dönemin sözcük tercihlerini de metne taşıyor. Örneğin Tanzimat dönemi metinlerinde sık rastladığımız “aile” sözcüğü yerine kullanılan İngilizce “familya” (s.126) sözcüğünü aile anlamında kullanıyor. Dini terimlerin de metinde kullanıldığını, bunun da Türkçedeki literatüre göre şekillendirildiği görülüyor. *Muhaverât-Hikemiyye*'de “câiz” sözcüğüne (s. 126) ya da Allahaismarladık (s.138), farz olun-

(s.145) sözcüğüne de rastlıyoruz. Felsefî bir eser olmasına rağmen günlük dilin metinde rahatlıkla kullanıldığı görülüyor. Örneğin:

“Müteessir olmak” (s. 108), “aklımı kaybetmek”(110), “mazhar olmak” (112), “tasdik etmek” (113), “harâb etmek” (113) “sebepe ol-” (115), “vesile ol-” (115), “zahmet çek-”, (130), “sözünü yabana atmamak” (131), “düşe kalk-” (138) vb. birleşik eylemler metinde sık sık kullanılmaktadır.

Metinde dikkat çeken hususlardan biri olan akıcılık ve sürekliliktir:

“Madam dö Mintenon

Âcâib şey. Müntehâ-yı merâtib-i izz ü iclâlde olayım ve kralın râh-ı revânı makamında bulunayım da yine bahtiyâr olmayayım.” (Budak, s.137)

Eski nesrin bilinen birtakım özelliklerinin Münif Paşa'nın çevirisinde metni boğan, anlaşılmayı güçleştiren bir unsur olmaktan çıkmaya başladığı görülüyor:

“Akrotal

Hani o vakitler talebe gürûhu riyâziyyûndan o habîs Ramus'u gebertiler ve lisân-ı hâl ile cürmünü ikrar etmek için lâşesini çıplak olarak ve kanlar akararak hep medrese kapılarına sürüyerek götürdüler.” (s. 181)

Örneğin tekrar olarak kullanılmasına rağmen fiilimsi eki –arak / erek metnin akıcılığını ve sürekliliğini sağlayan bir unsur haline dönüşmüştür. Burada cümlelerin kısa oluşu gerindumun kullanılmasından doğan monotonluk hissini de azaltmıştır.

Batıdan yapılan ilk tercümelere biri olan *Telemak*'ın ilk çevirisi Yusuf Kamil paşa tarafından 1859 yılında yapılmış, 1862 yılında kitap şeklinde basılmıştır. Eser, 1863 yılında ikinci baskısını yapmıştır. Kitabın ikinci baskısı Şinasi tarafından *Tasvir-i Efkâr* matbaasında gerçekleştirilmiştir. Şinasi bu baskıyla ilgili eserin sonuna küçük bir açıklama eklemiştir. Ayrıca eserin ikinci baskısına Maarif Nazırlığı yapmış olan Sami Paşa'nın bir takrizi eklenmiştir.

Telemak'ın ilk tercümesi Yusuf Kamil Paşa tarafından kısaltılarak yapılmıştır. Eser daha sonraki yıllarda Ahmet Vefik Paşa tarafından herhangi bir kısaltma yapılmadan dilimize tercüme edilmiştir. Eser üzerine yaptığı incelemelerde Fransızca aslıyla hem Yusuf Kamil Paşa tercümesini hem de Ahmet Vefik tercümesini karşılaştıran Mustafa

Nihat Özön *Telemak*'ta Yusuf Kâmil Paşa'nın kimi yerlerde sözü gereksiz yere uzattığı, kimi yerlerde ise kısaltmalara gittiği tespitini yapmaktadır. Özön'e göre Kamil Paşa seci derdinden kaynaklanan metne aslında olmayan fikirler eklemiştir (Özön, 2009: 152-157).

“Kalipso nam peri- i cezirenişin Ülis tesmiye olunan mâşukunun terk ü azimet ve firkatinden hâsıl olan teessür-i kalbini tadil edecek teselli bulamamasından ve nail-i hayat-ı sermedi olmasından kendisini bîbaht ve sitemdîde-i tali-i saht add ü şümar etmesiyle sakin olduğu mağara sada-i halavet edasından akspezîr olmayup hizmetinde bulunan duhterân-ı peri-peykerân huzurunda feth-i dehâne herasan oldukları halde bir bahar-ı daimi ile muhat olan ceziresinde vâki çemenistân-ı şükûfezâr üzerinde ekseriya münferiden ve müteessiren gezinir idiye de bu hal ve mahal ukde-i diivar küşadı dil-i gam abâdını haletmediğinden başka her bâr birlikte get ü güzâr ettiği mâşukunun küftâr ü mişvarını ihtar etmekle sahil-i deryada mahzunane oturup eşk-i çeşmini etrafa serper ve mâşuk-ı âşık fedanın râkip ve zahip olduğu sefinenin gittiği tarafa hasr-ı nazar eder idi.” (Yusuf Kamil Paşa, 1859: 3-4).

Uzun cümle kuruluşlarıyla dikkat çeken *Telemak*'ta secinin de yaygın bir şekilde kullanıldığı görülüyor.

“Telemak ben de “sizi az gördüm ise de biraderiniz ile sözünüz olduğundan derhâtır eyledim. Birader ne haldedir (pikmalyonun) şerrinden azâde midir deyince” saâdet-i bahtınız eyü tesadüf ettirdi Arnavutluğa varmazdan evvel sizi vatanınıza götürürüm diyerek gemiye yol virüp Mentor ile Telemak'ı yemin ü yesarına alup şu vechle nakl-i maceraya ibtidâr eyledi.” (Yusuf Kamil Paşa, 1859: 110-111)

Metnin bir başka özelliği cümle yapısında ortaya çıkan sıfat fiil kullanımı sıklığında görülüyor.

“(Evvelâ) bu makule-i umûr-ı takdisine ve ruhaniyeye niçün karışıyorsunuz. Diyânetin ulviyyeti hasebiyle ıslah ve tanzimine hükümet müdâhale ider ise siyânet idecek yirde garazına alt ider ki bu caiz değildir. Hükümdâr mütedeyyin olup kat'i niza' –ı mezâhibi ehl ve erbâbına havale ile cânibine muarızından hiçbirini iltizam

itmeyerek nihayet elnihaye virilecek kararı halelden vakaye itmiştir (Yusuf Kamil Paşa,1859: 293-294).

İlk olarak Münif Paşa tarafından dilimize *Mağdûrîn Hikâyesi* adıyla çevrilen *Les Misérables Telemak*'tan sonra Türkçeye tercüme edilen ikinci batılı romandır. Victor Hugo'nun bu eseri *Ruznâme-i Cerîde-i Havadis* gazetesinde 1862 yılından itibaren bölümler halinde tefrika edilmiştir. Eserin tam metin olarak değil, kısaltılarak Türkçeye aktarıldığı görülmektedir. Eserin dili yer yer farklılıklar göstermekle birlikte dönemin diğer metinlerine göre sade denilebilecek kullanımlar dikkat çekicidir. Seçilen sözcükleri sadeliğine karşın cümleler oldukça uzun bir yapıdadır. Yazarın çeşitli bağlaçlar ve fiilimsiler yardımıyla cümleyi uzattığı, bu sebepten anlamın bu yapı içerisinde geri plana düştüğü görülüyor.

Fransa ahâlisinden Miryel (Myriel) nâm rahip, zaten asilzâde gürûhundan olup,unfuvân-ı şebâbetinde vecâhet ve hüsn-i sûret ve sîretle mümtazü'l-akrânolarak, on sekiz yaşına vâsıl oldukda, familyası tarafından te'ehhül etdirilmiş ve I. Napolyon'un (I. Napoléon'un) zuhûrundan evvelce Fransa'da serzede-i vukû' olan ihtilâlât-ı dâhiliyye esnasında ve dehşet devrinde, asilzâdegân takımının mazhar oldukları ni'met-i imtiyâzdan inhitâtıyla, haklarında envâ-ı muamelât-ı zulmiyye gösterildiği ve nefislerini istihlâs edebilenler, düvel-i mütecâvire memâlikine nakl ve firâr ettikleri sırada, mumâmileyh dahi familyasıyla beraber İtalya tarafına hicret ederek, orada dûcâr-ı fakr ü ihtiyaç olmuş ve zevcesi vefât etmiş olduğuna ve müddet-i zevciyyetlerinde çocukları olmayıp, evlâd ü iyâl gâ'ile-i hâ'ilesinden berî bulunduğu mebnî, bâ'demâ evlenmeyip, ihtiyâr-ı hâlet-i tecerrüd ve uzlet ve tarîk-i rehâbîne dehâlet ve 1805 sene-i milâdiyyesinde, yani Fransa'nın dehşet devirleri güzâr ile, Napolyon (Napoléon) imparatorluğu evânında ber-takrîb Paris'e azimet ve ol vakit başrahiplik mesnedini ihrâz ve imparatorun nezdinde kesb-i imtiyâz etmiş olan Kardinal Fesch'e çatıp ve kendisini beğendirip, mûmâileyhîn indinde kesb-i makbûliyet etmiştir (Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis, No: 480, 13 Rebiyülâhır 1279/ 8 Ekim 1862).

Münif Paşa'nın eseri başta da söylediğimiz gibi özetleyerek aktarması metnin anlatım özelliklerine de yansımıştır. Bu haliyle metnin yazılı bir metin olmakla birlikte bir topluluğa okunan bir anlatı metni niteliği gösterdiği söylenebilir. Elbette bu dönemin okuyucu kitlesi için de uygun bir anlatım niteliğidir. Nitekim, eserin gazetede tefrika edilmesi de Münif Paşa'nın üslûbunda etkili olmuştur. Metin bu haliyle az da olsa

kendine ait anlatım özelliğini korurken bunun yanında özetlemeden doğan ve Münif Paşa'ya ait yeniden kurgulanan bir metin niteliğindedir. Bu yüzden metinde “sükut ile bunları dinlemekte iken” ya da “içeri girdiklerinde” gibi tamamen yazarın şahsi tasarrufunu yansıtan ifadelerin yanında “: “Şu çocuğu tekdîr etme, hâl-i sabâvet icâbınca bu dahi eğlensin.” dedikte, “O benim evlâdım değildir. Bad-ı heva mı besleyeceğim? İş işleyip, yediği ekmeği hak etmeli.” dedikte,” gibi birebir çeviri olduğu anlaşılan cümlelere de rastlanmaktadır.

“Mezbûre Kozet (Cosette), han sahibinin kızları için durmayıp çorap örmekte ve orada bulunanlar yekdiğeriyle tekellüm edip şahs-ı merkûm dahi sükût ile bunları dinlemekte iken, hancının kızları ellerinde iki adet oyuncak ile oynayarak içeri girdiklerinde herkesin hüsn-i nevâziş ve iltifâtına mazhar olarak mezbûre Kozet (Cosette) dahi bunların oyunlarına bakarak dalmış ve elinde olan işi bırakmış olduğunu kocakarı görünce hiddetlenip işle meşgûl olmasını un ve şiddetle tenbîh ve tekdîr eylediğinden şahs-ı merkûm: “Şu çocuğu tekdîr etme, hâl-i sabâvet icâbınca bu dahi eğlensin.” dedikte, “O benim evlâdım değildir. Bad-ı heva mı besleyeceğim? İş işleyip, yediği ekmeği hak etmeli.” dedikte, şahs-ı merkûm ördüğü çorap bittikte ne edeceğine su’âl ve kaç günde ancak bir çiftini örebilip, bu dahi yarım franktan ziyâde dikmeyeceği cevabını istihsâl eyledikten sonra, hemen kesesinden bir frank i’tâsıyla Kozet’in (Cosette) üç gün çorap işlememesini söylemiş ve artık bunun üzerine karının bir diyeceği kalmamış olduğundan çorabı elinden alıp onun dahi eğlenmesine ruhsât vermiştir.” (Ruznâme-i Cerîde-i Havâdis, No: 481, 13 Rebiyülâhır 1279/ 9 Ekim 1862).

Münif Paşa'nın özellikle diyaloglarda oldukça sade bir dil kullandığı, günlük dilin imkanlarına başvurduğu görülüyor. Yazarın “fahişelik yolu”, “birlikte düşüp kalkmağa başlamak”, “gayet bedede ahlak ve çapkın olduğundan” gibi halk söyleyişini yansıtan ifadelere başvurduğu da görülüyor (Budak, 2004 : 354).

BÖLÜM 3: EDEBÎ ÜSLÛP ve DEĞİŞME

3.1 Edebî Türler ve Üslûp İlişkisi

Edebî üslûp, üslûp incelemesinin en zor kısmını oluşturmaktadır. Edebî metinlerde dilin farklılaşması ve ele alınacak üslup elemanlarının çoğalması üslûba dair söylenecek olanları geniş bir perspektif içerisinde değerlendirme zorunluluğu gerektirmektedir. Johns'un ifade ettiği gibi, edebî üslûp tıpkı insan şahsiyeti gibi aşırı şekilde incelemesi zor bir bütündür. Öyle ki daha aşikâr parçaları ortaya döküldüğünde dahi geride eksik kalan bir şeyler var duygusu oluşturmaktadır. Bu duygu, üslûba dair bütün söylenenlerin meselenin kökenine ait olmadığı hissini doğurmaktadır (Jones,1930: 977).

Edebî türün sırf isimden ibaret bir şey olmadığını, bir eserin içinde yer aldığı estetik geleneğin onun karakterini şekillendirdiğini vurgulayan Wellek-Waren'e göre türler teorisi bir düzen verme ilkesini ifade etmektedir (Wellek-Waren, 2005:201).

Tür ve üslûp ilişkisi edebiyat eleştirmenlerinin de ilgisini çekmektedir. Tür meselesini dikkate almadan üslûba yaklaşılamayacağını söyleyenlerin başında Bahtin gelmektedir. Bahtin, özellikle roman söz konusu olduğunda romanın üslûp bakımından çok biçimli bir yapısının olması, söz ve ses açısından da çeşitlilik sergilemesinin üslûpbilimcinin işini daha da güçleştirdiğini ifade etmektedir. (2001: 36). Bahtin'e göre romana ilişkin üslûp incelemeleri ya belli bir romancının dilinin dilbilimsel incelemesine sıkışıp kalıyor ya da romanda mevcut üslûplardan birine odaklanıp diğerlerini es geçmektedir (2001: 36). Böyle bir bakış açısı; araştırmacıyı, ya romancının bireysel dilinin-sözcük dağarcığının- söz diziminin ortaya konulmasına götürecektir ya da "eksiksiz bir söz edimi" olarak incelenen eserin belli başlı niteliklerinin incelenmesi şeklinde sonuç verecektir. Bu durumda üslûp, Saussure'ün bakış açısıyla şekillenecektir: Bahtin'e göre böylece üslûp incelemesi bu haliyle ya tekil dilleri ele alan tuhaf bir dilbilime ya da bir sözce dilbilimine dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadır (2001: 39).

Önceleri tür fikrinin üslûp geleneğinde önemli bir etkisinin olduğunu söyleyen Weelek-Waren bir devre hâkim olan üslûplar ile üslûbu taklit edilen, modalaşan yazarların uygulamada birtakım güçlükler çıkaracağına işaret etmektedir. Wellek ve Waren'e göre bir yazarın farklı dönem ve türlerdeki eserleri arasında üslûp bakımından geniş ölçüde

farklılıklar olabilecektir (2005: 155). Wellek ve Waren tür üslup ilişkisi noktasında belirli üslupların belirli türlere ait olabileceğini de işaret ettikleri görülüyor.

Edebî eserlerin üsluplarındaki değişimleri ele alacağımız bu bölümde incelenecek eserleri türden hareketle bir ayrıma tâbi tuttuk. Bir yazarın farklı bir türdeki herhangi bir eserini ait olduğu türün üslûp incelemesi içerisinde değerlendirdik.

3.2.Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyesinde Üslûp Değişmesi

Tanzimat dönemi roman ve hikâyelerini üslûp bakımından ele alacağımız bu bölümde türü temsil edecek, dönemin genel özelliklerini yansıtacak eserleri tercih ettik Bu bölümde ele alacağımız eserler yazar sırasına göre aşağıdaki gibidir.

Şemsettin Sami: *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, Namık Kemal: *İntibah, Cezmi*; Rezaizade Mahmut Ekrem: *Araba Sevdası- Muhsin Bey Yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi*; Ahmet Mithat Efendi: *Felâtnun Beyle Râkım Efendi*; Samipaşazade Sezai: *Sergüzeşt, Küçük Şeyler*; Nâbizâde Nazım: *Karabibik*

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında görülen edebî türlerden olan roman ve hikâye devrinde ve daha sonraki uzun bir süreçte tür olarak tam anlamıyla birbirinden ayırt edilememiştir.⁶ Her ne kadar Samipaşazade Sezai *Küçük Şeyler* adı altında küçük hikâye örnekleri vermiş olsa da her iki türün birbirinden ayırt edilmesi Halid Ziya'ya kadar problemlili gözükmemektedir. Türk edebiyatında hikâyenin başlı başına bir tür olarak kabul görmesini ise bilindiği gibi Ömer Seyfettin sağlamıştır. Tanzimat edebiyatında ilk hikâye ve romanın hangisi olduğu tartışılan bir mesele olmakla birlikte *Taaşşuk-ı Tâl'at ve Fitnat*'ın Türk edebiyatındaki ilk romanlardan biri olduğu görüşü yaygındır. Bu genel kabulün yanında Vartan Paşa'nın yazdığı Ermeni harfleriyle yayımlanan *Akabi Hikayesi*'nin de Türk edebiyatında yazılan ilk roman olduğu görüşü son yıllarda sıklıkla dile getirilmektedir.

3.2.1 Taaşşuk-ı Tâl'at ve Fitnat

Türk edebiyatındaki ilk romanlardan biri olarak kabul gören *Taaşşuk-ı Tâl'at ve Fitnat*⁷ üslûp bakımından değişmeler gösteren bir eserdir. Roman, geleneksel halk hikâyeleri ile halk tiyatrosunun ve günlük dilin üslûp özellikleri ile doludur. Bu üslûp nitelikleri de çoğu zaman kendi içerisinde çelişkiler barındırır.

⁶ Bu konuda: "Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Hikâyesinde Yeni Temalar" isimli makalemizin giriş kısmına bakılabilir. (Doç.Dr. Yılmaz Daşcıoğlu-Okan KOÇ: *Turkish Studies*, Volume 4 /1-1 Winter 2009)

⁷ Esere yapılan atıflar: Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Tâl'at ve Fitnat*, (Yay. Haz. Yakup Çelik), Akçağ Yayınları, Ankara 2005 baskısıdır.

3.2.1.1 Kelime

Şemsettin Sami'nin tamlamalardan mümkün mertebe arındırılmış bir dil tercih ettiği görülmektedir. Bunun yanında romanın isminden başlayarak bazı bölüm başlıklarının (Feth-i Kelam, Keyfiyyet-i İzdivac vb.) Arapça farsça terkiplerden oluştuğu görülse de bu türden tamlamalar sayı itibariyle oldukça azdır.

Kullanılan sözcüklerin ilk anlamları tercih edilmiş, yan anlamları hemen hemen hiç kullanılmamış, soyut sözcükler ise belirli kullanımlarla sınırlı kalmıştır. Metinde duygu “sevmek”, “ağlamak”, “sızlamak”, “bayılmak”, “kederlenmek” vb. türden sözcükler kullanılarak verilmeye çalışılmıştır. Bunların dışında kişilerin davranışı, mekân tasviri gibi faktörlerden yararlanarak dil söz konusu duygusal atmosferi oluşturacak zenginlikte kullanılmamıştır. Yazarın, tasvir, imaj gibi teknikler yerine doğrudan doğruya söz konusu duygunun adını kullanmaktan doğan eksikliği zaman zaman deyim ve atasözlerini tercih ederek gidermeye çalıştığı görülüyor. Böylece metne heyecan unsuru katmaya çalıştığı düşünülebilir.

“Yüreği büryan olmak”, “iki gözünden çeşme gibi gözyaşı dökülmek”, “teselli vermek” türünden kalıplaşmış söz gruplarının bu amacını ne dereceye kadar gerçekleştirdiği ise kuşkuludur. Bu durum sözlükçülüğü ile meşhur Sami'nin dile ait malzemenin özellikle temel anlamları konusunda dikkatinin uyanık olduğunu göstermesine rağmen, dilin sanata dönük kısmı konusunda gerekli yeteneği oluşturmadığı / geliştirmedeği sonucunu verir. Dolayısıyla roman sanatı için gerekli olan yaratıcı dili kullanımı ile dilbilgisine sahip olmanın getirdiği didaktizm arasındaki çelişki yazarın aleyhine sonuçlanmıştır.

Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanı, varlığın ve şahısların niteliklerinin belirtilmesi açısından zengin bir eser sayılamaz. Romanda sayı itibariyle az olan sıfatların frekansı dikkat çeker. Yazar, sıfatları pekiştirmek için de genellikle “aşırı derecede” anlamında “gayetle” kelimesini tercih etmektedir. “gayetle güzel ve akıllı bir kız”, “gayetle zayıf bir kadın”, “gayetle parlak bir şey”, “gayetle mal-dar zengin”, gibi tekrarlara sıklıkla başvurduğu görülürken, bunun yanında romanın görüntü yönünü gösterecek sıfatlar ise sınırlıdır. Hayal gücünün sınırlı olması görsel imajları bunlarla yapılacak tasvirde yoksun bırakmıştır. Yazarın hayal gücü kıtlığına hamledilebilecek bu eksiklik belki de geleneksel nesrin görülür duyulur âlemi tasvir etmek yerine soyutlamayı tasvir etmekten kaynaklanan bir alışkanlık olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla bunu Şemsettin Sami'nin

ve romanının bir eksikliği olmaktan ziyade roman yazmaya başlayan dönemin Türk yazarlarının bir eksikliği olarak da değerlendirmek mümkündür.

Öte yandan sıfatlar, nitelikten ziyade nicelikle, hacimle ilgilidir. “seni pek büyük bir evden istiyorlar”, “geniş bir bahçe”, “büyük bir konak”, “büyük ve zengin bir adamın konağı”, “uzun bir çubuk” vb. örnekleri çoğaltılabilecek ibarelerde geniş, büyük gibi sıfatların sık sık kullanılması metne düz ve yalın olsa bile hacim bakımından genişlik hissi katıyor. Yazıların bu tür boyut vüs’ati gösteren kullanımların dönem psikolojisiyle ilgili olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Dönemin diğer romanlarında da görülen genişlik ifade eden sıfat kullanımları bir yönüyle imparatorluk coğrafyasıyla ilgili olmalıdır.

Bunun dışında yazar kalıplaşmış birkaç tamlamadan başka gerek kişiler gerekse mekân vb. faktörler için sıfat kullanmıyor. Romanın bu bakımdan taşıdığı yetersizliği aşağıda göstereceğimizi fiil kullanımlarındaki çeşitlilik ile aşmaya çalışıyor. Böylece yazarın görüntü ifade eden ve genellikle durağanlık içeren bir anlatım yerine hareket göstergesi olan sözcüklere verdiği önem dikkat çekiyor.

Öte yandan romanda gerçeklik duygusu vermek gayesiyle net zaman dilimlerinin kullanıldığı görülüyor. Üstelik kimi yerde gereksiz kullanıldığı dikkat çekecek kadar tasarruflar var:

“Üç dört saat böyle geçtikten sonra, nakış ustası Şerife Kadın gelip bir yarım saat kadar nakış ta’lim eder ve yarım saat kadar da Emine Kadınla konuşur, gider.”
(s.45)

“Akşam saat ikide, Fitnat Hanım, Serfiraz ile beraber oturuyordu. Her bir iki dakikada bir göz yaştı[...].” (s. 115)

“Siz beş saat var ki ağlıyorsunuz.” (s.115)

Zamanın bu kadar net ifade edilmiş olması romanın doğallığı açısından problemlilik gözükmemektedir. Zira günlük hayat içerisinde sıradan olaylar ifade edilirken zaman bu tarz kullanımlarla belirtilmez. Yazarın da bu noktadan hareketle gerçeklik duygusu oluşturmak için zaman kavramını öne çıkardığını düşünebiliriz. Çünkü bilindiği gibi eski anlatılarda zaman kavramı diğer unsurlar gibi soyutlanmıştır. Oysa modern bir tür olarak roman gerçeklik duygusu oluşturmayı esas alan bir anlatı formu olarak

doğmuştur. Bu bakımdan türün Batıdaki örneklerini okumuş olduğunu tahmin etmenin zor olmadığı Şemsettin Sami, bu örneklerden hareketle zaman kullanımını gereksiz yere abartmıştır denilebilir. Yazar, zamanı görünür kılmak istemektedir.

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat'ta daha çok durum belirten fiiller kullanılmaktadır. Durum fiilleri olarak ifade edilen fiiller, öznenin süreklilik gösteren bir durumunu anlatan fiillerdir. Durum fiillerinde özne durağandır, aktif değildir. Hareket halinde olmayan bir durum veya takınılan bir tavrı ifade eden fiillerdir. Örneğin uyumak, susmak, oturmak, sevinmek, titremek, yatmak, uzanmak fiilleri bu türden fiillerdir.

Yazar, roman kahramanlarını pasif kılmıştır. Romanda olayları bize aktaran aktif konumdaki anlatıcıdır:“Ali Bey, bu manzaranın karşısında, heykel gibi durmuş, şaşmış, hiç hareket etmez. Birazdan sonra, o gözyaşı içinde kalmış yanağından bir bûse almak mülahazasıyla yatağa, yanaşır, eğilir.” (s. 119).

Yine bu noktadan hareketle eski nesrin vazgeçilmezlerinden olan fiilimsilerin sık kullanılışı dikkat çekmektedir. Yazarın fiilimsilerden zarf fiilleri çok sık kullandığı görülüyor. Bilindiği gibi zarf fiiller, fiilin zarf işleyişine girmek için almış olduğu şekillerdir (Banguoğlu, 2004: 427). Özellikle ıp / arak gerindiumlarını kullanarak birbirine birbirine eklenmiş bir yapı ortaya konulmaktadır.

“Fitnat Hanım, Ragibe Hanımı gülererek ve sevinerek istikbâl ettiği halde, yemenisini kaldırıp yüzünü gördüğü gibi, birhâl peyda eyledi.” (s.64).

Birlikte kullanılan zarf fiiller iki eylemin birbiri ardınca veya aynı zamanda gerçekleştiğini göstermeye yararlar, öyle ki bunlar bir tür tasvir işlevi görürler (Banguoğlu, 2004:429). Şemsettin Sami, bu anlamda hareketin tasvirini yapmakta, kısacası tasviri daha çok fiiller üzerinden göstermektedir.

“Ali Bey böyle diyerek, kendini tutamayıp hüngür hüngür ağlayarak soyunup yatağına yatar. Kâhya kadın çıkar gider. Ali Bey hulyâlar kurarak, düşünerek, taşınarak, yatağın içinde her bir tarafa döner.” (s.117).

Yukarıdaki alıntıdan hareketle yeri gelmişken şunu da söylemek durumundayız. Yazarın söyleminin anlatılan olaylardan daha az sürmesi hız ve etkiyi artırmaktadır. Seymour Chatman, bu tarz özet belirten ifadelerin eylemlerde ve eylem türlerinde zamana ilişkin

ayrımları da beraberinde getirdiğini ifade ediyor (Chatman,2008: 63). Sami'nin romanında, bu ayrımın pratik olandan yana, yani süreğen eylemlerden ziyade “baktı, gitti, aldı” vb. kısa zamanda gerçekleşen eylemleri ifade için kullanıldığını görüyoruz. Yazarın sürekli eylem ifade eden ve dışsal araçlar yoluyla görülen “çalışıyordu”, “atlamaya devam etti” vb. kullanımlar ile anlamları gereği doğal olarak devamlılık gösteren eylemler olan “düşündü, gezindi, bekledi” vb. eylem sözcüklerini daha az kullandığı dikkati çekiyor.

Romanda az sayıda yapılan benzetmelerin aynı zamanda eserdeki farklılık doğuran imajları oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu benzetmelerde benzerlik ilgisi daha çok “gibi” edatı üzerinden kurulmaktadır. Benzetmelerin somut durumları ifade edişte kullanıldığı görülüyor. Bu benzetişte duygu benzerliği söz konusu değildir. Daha çok bir münasebet benzerliği diyebileceğimiz bir benzetme durumu konu edilmektedir. Fiziksel anlamdaki bir durum yine bir somutlaştırma ile örneklenerek anlatılmak istenir.

“kalbi bir vapur makinesi gibi işlemeye başlar.” (s.63)

“Yıldızlar- yağı kalmamış veyahut fitili tükenmiş kandiller gibi- yavaş yavaş gözden kaybolurlar.” (s.80)

“Sana dür danesi gibi bir kız bulmuşum.” (s.86)

“Fitnat yastığın üzerine yüzükoyu düşmüş: ağlamadan, yanları körük gibi dışarı fırlıyor, hıçkırığı uzaktan işitiliyor.” (s.90)

“Tal’at balmumu kesilip titremeye başlar” (s.95)

“İki gözünden çeşme gibi gözyaşı dökülür.” (s.116)

Yazarın duygusal durumları anlatmaktan ziyade görünür, dışa dönük durumları benzetme yoluyla ifade edişi, örneğin kalbin içinden geçenleri değil de kalp çarpıntısını belirtmesi somut olandan soyuta ya da diğer bir deyişle dış dünyadan iç dünyaya geçemediğinin işaretidir.

3.2.1.1Tasvir

Mekân – Eşya- İnsan

Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat romanının ilk paragrafı bir tasvir paragrafıdır. Romanın ilk sayfasındaki bu tasvir paragrafı, Kaplan'ın tespitiyle yazarın mesnevi ve halk hikâyelerine hâkim olan atmosferden uzaklaştığını gösterir (Kaplan,2006: 68). Yazar dili edebî sanat yapmak gayesiyle kullanmaz. Şemsettin Sami öncelikle roman kişisini, eşya- mekân arasında bedenî ve ruhî olarak tasvir etmek istemektedir. Bu, Türk edebiyatının bakışını soyuttan somuta, genel ve kavramsal nitelemeden belirli bir yeri ve zamanı sınırlı bir tasvire yönelişinin ilk göstergelerinden birisi olarak değerlendirilebilir.

“Aksaray’da ufacık bir oda. Tantanalı değil, lâkin pek temiz döşenmiş bir oda, yüzünde bir hüsn ü ânın harâbeleri nümâyan, elli- elli beş yaşında bir kadın, minder üstüne oturup bir şey dikiyordu. Gözü dikişte, eli iğnede, lâkin zihni başka bir yerde olup bir şey düşünüyor” (s.1)

“Aksaray’da ufacık bir oda.” cümlesi geniş (Aksaray) bir mekândan onun küçük bir cüzü olan odaya geçişi gösterir. Bu aynı zamanda yazarın somut, görülen bir dünyanın içerisinden bize seslendiğinin işaretidir.

Buna rağmen romanda tasvirden çok tariflerle karşılaşırız. Çevresindeki gördüklerini bize aktaran yakından uzağa doğru kayan bir bakışın tarifleriyle mekânı tanımaya başlarız.

“Hacıbaba’nın dükkânının bir köşesinde, yeşil çuhadan bir perde ile örtülmüş bir ufak kapı var. Bu perde açıldığı gibi, önde ufak ve karanlık bir mutfak ve bir yandan dar bir merdiven görünür. Merdivenden çıkıldığı gibi, ufacık ve penceresiz bir sofa olup, merdivenin iki tarafında iki kapı var.” (s.41)

Mekânın tanıtılmasında kalıplaşmış sıfatların tariften tasvire geçme çabasının işaretleri görülüyor. Bu işaretler arasında daha çok sayı ve hacimle ilgili ibareler dikkati çekiyor.

“Üsküdar’da Toptaşı’nda bir büyük konak vardı- ve belki daha vardır- bu konağın haremlik- selâmlık olarak yirmi otuz odası var. Her tarafı âlâ, müzeyyen kıymetli

mefruşat ile döşenmiş. Gayetle geniş bir bahçesi vardır ki içinde bir iki bahçıvan daima çalışır...” (s. 77)

Romanda, eşyaya mekân içerisinde küçük bir ayrıntı olarak yer verilir. Denilebilir ki eşya bu romanda büyük ölçüde dekoratif bir öge olarak kullanılır. Buna karşılık bu durum bütünüyle eşya ve insan arasında ilişkisiz sayılamaz. Yazar, eşya ve karakterler ile naif, cılız ilişkiler kurma çabası içerisinde. Yine de eşyadan bahsedildiğinde ona bir derinlik katılmadığı, öncelikle mekânı tanıtmak gayesi taşıdığı söylenebilir.

“Bu odanın bir köşesinde, bir sepet sandık ve üzerinde daha bitmemiş, iğnesi üzerinde bir entari ve diğer bir köşesinde bir ince bezle örtülmüş bir gergef, ve duvarın bir tarafında bir ayna ve diğer bazı böyle alametler görünmekle, vehle-i ûlâda bir kız odası olduğu fark olunur.” (s. 41)

Bu bakımdan yazarın “dili görülen ve duyulanı tasvir maksadıyla” kullandığını ileri süren görüşler yanlış sayılmaz (Kaplan, 2006: 69). Yazarın, eşyayı betimlemeye çalışması, bunu yaparken de küçük dikkatler yönelttiği tasvirler kullanması, tasvirin varlığına bir işaret olarak değerlendirilebilir. Eser bu özelliği ile eski edebiyatla kıyas edildiğinde ruh tasvirlerine, eşya tasvirlerine yönelmesi açısından değerli olduğu düşünülebilirse bile dönemi içerisinde bunun romanı güçlü kılan bir nitelik haline dönüşmediği de görülmektedir.

Şahısların tasviri daha çok dış görünüşten hareketle yapılır. Belirli niteliklerle tanıtılan roman kişileri tasvir edilmekten çok bazı vasıflarıyla anlatılmak istenir. Bu anlatımda iyi ve kötü olarak nitelendirebileceğimiz vasıflar belirleyicidir. Bunlar ya ilk görüşteki intibalar veya bir ön kabule dayanan şahsî niteliklerdir. Bu özelliğe bakarak yazarın eski anlatıların kalıplaşmış yaklaşımından kurtulamadığını da söyleyebiliriz. Şu cümleler bu yargımızı destekler niteliktedir.

“Yüzünde hâlâ tüy- tüs yok, gayetle güzel, gecelik esvabıyla giyinmiş bir nev-civân oturup başını eline dayatmış ”(s.1),

“İhtiyarca görünür bir Arap karı oturup, yüzünü iki eline ve dirseklerini dizlerine dayatmış ve bir büyük hayret ve taaccüble gözlerini kadından oğlana ve oğlandan kadına gezdirirdi.” (s.1),

“-Aa, çok hayırsız, pek berbat heriftir. Gece gündüz sarhoş, müsrif, kumarbaz. Hâsılı her fenalık üzerinde.” (s.14), “-Ah pek güzel çocuk! Pek uslu çocuk” (s.14)

Bu cümlelerde yazarın roman kişileri arasında iyi kötü ayrımı yaptığı, iyi karakterleri sempati uyandıracak niteliklemlerle, kötülerini ise iticilik uyandıracak biçimde tasvir etmeye çalıştığı görülüyor. Bu elbette kişilerin daha dış görünüş ve yüzeysel etki bakımından kategorize edilen yalınkat tipler olarak aktarılması anlamına geliyor. Bu da klasik anlatılardaki soyutlanmış insan özelliklerini veren sıfat kategorilerinden uzaklaşamadığını ifade eder. Bununla birlikte, yazarın kişilerin içinde bulunduğu durumu dikkate alarak canlı karakterler haline getirmek çabası içerisinde olduğu da yer yer göze çarpar:

“-Ha! Onun için biçare Kâmile, bakarsın ki şimdi güler, söyler. Lâkırdı eder. Bir de ânîden bir hüzn ü keder perdesi yüzüne çekilir. Düşünmeye dalar. O kırmızı yanaklarında, dudaklarında bir beyaz renk peyda olur. Gözlerini bir yere dikip kımıldatmaz.” (s.15)

Anlatıcı dış tasvirten iç tasvire geçmeyi de dener. Bu tasvirler seciye tasviri olarak nitelendirilen kişinin ahlakî niteliklerine vurgu yapan tasvirlerdir. Bu tasvirlerde benzetmelerden çok az yararlanır.

“Tal’at Bey nazik ve latif bir çocuk olup daima yüzü gülerdi ve tabiatında kibr ü hased gibi ahlâk-ı zemîme bulunmadığından başka, çapkınlık ve hovardalıktan dahi bütün bütün bî- haber olup gayetle uslu olduğundan, gerek kalem şerikleri, gerek bil- cümle bildikleri kendini pek çok severlerdi” (s. 35).

Yazar kişilerin ruh hallerini tasvir etmeye çalışmışsa da bu ruh haletini doğuran sebepler üzerinde durmamıştır. Bu tasvirlerde dikkat çeken noktalardan biri de, dönemin eserlerinde tipik bir tarza dönüşen, yukarıda da söylendiği gibi kişileri bütün yönleriyle iyi veya kötü sıfatlarla anlatma arzusunun, burada da başvurulan bir yöntem olduğu görülüyor. Bu durum, yine eski anlatılarımızdan halk hikâyeleri ile halk masallarında gördüğümüz kişileri iyi ve kötü olarak sınıflandıran kabulün etkisinin bir sonucudur.

Roman kişilerinin tanıtılmasında, divan edebiyatının mazmunlarının kullanıldığı görülüyor. Burada klasik edebiyattan gelen alışılmış, anonimleşmiş benzetmeler dikkati çeker.

“Fitnat Hanım, cismi narin, boyu orta; gözleri, kaşları simsiyah; örme saçları arkasından beline dek uzanmış; rengi süt gibi bembeyaz, burnu gayetle düzgün, hokka gibi ufak ağzı, lal gibi iki dudak ve inci gibi beyaz ve ufak dişlerle tezyin olunmuş; velhasıl hüsn- i mücessem denmeye şayan on beş yaşında bir kızdı.” (s. 44).

Her ne kadar alışılmış, anonimleşmiş benzetmeler yapmakta ise de burada yazar “hüsn-i mücessem” tamlamasıyla eski edebiyatın karakteristiği olan hüsn-i mücerret karşısında bir tavır alır gibidir. Böylece acemice olsa ve zihinlerde güzelliğin kalıplaşmış ifadeleriyle kurulmaya çalışılsa bile soyut güzellik anlayışından uzaklaşma çabası dikkati çekmektedir.

Şemsettin Sami, romandaki kişileri tasvirden çok tarif ettiğinin ya da tariften tasvire geçemediğinin farkındadır. Diyebiliriz ki yazar tarif yapmakta, tariften tasvire geçmek istediği yerlerde ise alışılmış benzetmeleri kullanmaktadır.

“Bu konağın uşaklarını, cariyelerini uzun uzadıya tarif ettik. Ya bu konağın efendisi yok muydu?... Onun da haremi, evladı, anası, babası yok muydu?” (s.77) deyişi bunun biraz da açık itirafı olarak okunabilir.

Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat romanında en dikkate değer tip Hacı Baba tipidir. Tal’at ve Fitnat’ın birer uydurma tip olarak görülmelerine karşılık, Hacı Baba’nın daha gerçekçi bir şekilde çizildiği görülmektedir. Yazar, bu tipi yalnız tasvir etmekle kalmayıp başkalarının ağzından da anlattırmıştır (Kaplan 2006: 77).

Hacı Baba’nın gerçek bir mekâna bağlı olarak tasvir edilişi de onun gerçekçi bir tip olarak kabul görmesinde etkilidir. Başta da ifade ettiğimiz gibi, Şemsettin Sami gerçeklik unsuru oluşturmak için bilinen mekân isimlerine de müracaat etmektedir.

Yazarın, Hacı Babaya ilişkin oldukça geniş ve şahsî bir bilgi verdiğini görüyoruz.

“Aksaray’dan Bayezit’a çıkan caddede, bundan birkaç sene evvel, Hacı Mustafa isiminde bir tütüncü vardı ki ihtiyarlığına riayeten ekseriya Hacı Baba derlerdi. Bu Hacı Baba, altmış yaşını müteceviz, boyu kısa ve şişmanca, sakalı süt gibi bembeyaz bir zat olup, göğsünü daima açık ve kollarını direseklerine dek sıvalı tutar ve bir iskemle üzerinde oturup marpucu bir dakika ağzından bırakmazdı.” (s. 37).

Sonuç olarak, bütün bunlardan hareketle diyebiliriz ki, yazarın küçük girişimlerine, birtakım denemelerine rağmen *Taaşuk-ı Tâl'at ve Fitnat* romanı Hacı Baba tipi dışarıda bırakılırsa, kişilerin tasviri açısından zayıftır. Özellikle Tal'at karakteri gerçeklik açısından inandırıcı bulunmamıştır. Gerçeklik denildiğinde olanın olduğu şekliyle yansıtılması, yazarın müdahalelerinin azaltılması, olayların neden sonuç ilişkisi içerisinde verilmesi, tarihsel toplumsal koşulların dikkate alınması, dış gerçekliğin olduğu gibi verilmesi vb. nitelikler bu anlamda değerlendirilmektedir (Başlı, 2010: 68-69). Bu yönüyle özellikle Tal'at ve Fitnat'ın gerçeklikleri problemlidir. İki karakterin kendi gerçekliklerini roman boyunca oluşturmalarından ziyade yazarın onları zorlama yoluyla bir gerçeklik algısı oluşturarak anlatmak isteyişi problemlidir. Tal'at ve Fitnat'ın karşılaşmaları, Tal'atın kadın kılığında Fitnat'ın evine gidip gelmesi, Fitnat'ın gerçek babasıyla evlenmek zorunda kalışı, her ikisinin ölümü vb. motifler roman açısından gerçekçi bulunmamaktadır.

Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat'ta az da olsa kişilerin ruh tasvirleriyle de karşılaşırız. Her ne kadar yazar romanda kişilerin ruh hallerini tasvir etmeye çalışmış olsa da bunlar roman kahramanlarını derinliğine bize tanıtmaz. Yazarın kişilerin yalnızca harekete dönük taraflarına odaklanan, örneğin Tal'at ve Fitnat'ın yaşadıklarını ruhi durumları üzerinden değil de yalnız görünen dış dünyaya dönük tavırları üzerinden anlatan, eşyayı ise mekân içinde küçük bir dekor olmaktan öteye götüremeyen bir tasvir pek zengin sayılamaz.

3.2.1.3 Cümle

Şemsettin Sami, cümleye klasik bir girişle başlar. Bu giriş öznenin başta, yüklem sonunda yer aldığı bir cümledir. Birkaç örneğin dışında devrik yapı kullanılmamıştır. Bu durum yazarın her şeyi doğrudan ifade etmek istediğinin bir işareti olarak görülmelidir. Romanda anlatıcının devreye girdiği yerlerde ise “Gelelim yine Tal'at Beye” şeklinde devrik cümle kullanımlarına rastlamaktayız. Bilindiği gibi, hemen hemen bütün Tanzimat yazarları, okura romandaki olayları kendi gelişme içerisinde izleme imkânı tanımazlar. Metin sürekli yazarın müdahalesine açıktır. *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta da benzer durumla karşılaşırız. Anlatıcı olayları kendi penceresinden anlatmakla yetinmez, bir de onların anlatımlarına yorumda bulunur, tasdik eder. Bu metne dâhil olma şekli bazen anlatıcının, “dedi”, “diyerek” tarzı ifadelerle kendine yer açması şeklinde olur.

“Diyerek, me’yusiyetten bir ümide döner.” (s.53) Yine anlatıcının sesinin duyulduğu yerlerde “işte”, “şimdi”, “meğer” gibi sözcüklerle de cümleye başlanıldığı görülüyor. Bu tarz başlangıçlar samimi bir üslûbun işaretleridir. Yazar böylece metinde konuşma dili özelliğini kullanarak metnin söylem düzeyini kitabilikten uzaklaştırmaya çalışılıyor.

Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat’ta cümle tipleri açısından daha çok basit cümlenin ağırlığı görülüyor. Duygusal ifadelerin bulunduğu yerlerde ise eksilteli (yüklemsiz) cümleler de kullanılıyor. Bilindiği gibi basit cümleler tek yüklemden oluşur. Yalnız buradaki cümlerin yarı yüklem işlevi gören fiilimsileri de barındırdığı unutulmamalıdır. Girişik bileşik cümle olarak da adlandırılan bu yapılar bol fiilimsilerle örülmüştür. Çok sayıda fiilimsi kullanılmakla birlikte, yapının kısa oluşu metnin anlaşılmasını kolaylaştırır. Bu durumda sözcük seçiminin de etkili olduğunu unutmamalıyız. Yazarın cümle yapısında kısa ve basit cümleyi tercih edişi konuşma diline yaklaşma arzusuna ve tabii anlatım isteğine bağlanabilir.

Yazarın cümleleri arasında en dikkat çekici olanları ise iki üç sözcükten oluşan yapılardır. Bu cümlelerin az sayıda sözcükten kurulmuş olmaları dönem için de farklılık oluşturmaktadır.

“Ben de bilmem. Hiç sorma. Az daha duraydım deli olacaktım. Şu kızını pek çok sevdim. Ne dersin? O merhumenin aynısı değil mi?” (s.117)

Romanda sözcük sayısı değişkenlik göstermekle birlikte bir cümlede ortalama, altı yedi kelimenin yer aldığını görüyoruz. Bu durum, dönemin nesir örnekleri dikkate alındığında kısa cümlenin yerleşmesi açısından önemlidir. Bununla birlikte kısa cümle yapısı yazarın üslûbunun basit ve sade olarak algılanmasına sebep olmuştur.

3.2.1.4 Üslûbun Görünümleri

Romanda üslûbun birden çok kaynaktan gelen izler taşıdığı görülür. Bunlar arasında en dikkat çekici olanlarının tiyatrodan gelen etki, eski anlatılardan ve meddahtan gelen etki ile romantik Batılı anlatıların söylem tarzının etkisi olduğu görülüyor. Romanda yazarın, başvurduğu üslûp yöntemlerinden biri de hikâyeyeleştirerek anlatmaktır. Geçmişte yaşanan olaylar, hatıralar bu tarz anlatımla romana dâhil olur. Böylelikle

anlatıcıya, hikâye içinde hikâye anlatma imkânı da doğmaktadır. Hikâye kahramanları geçmişe dönmek istediklerinde bu tarz anlatım devreye girer. Kullanılan zaman kipi genellikle görülen geçmiş zaman veya geniş zamanın hikâyesi şeklindedir. Yazar böylelikle anlatı içinde anlatı diyebileceğimiz farklı bir yapı oluşturur. Bu yapının üslûbu da ana metinden ayrılır. Roman kahramanlarından Saliha Hanım'ın ölen eşi Rifat Bey'le yaşadığı aşkın kendi ağzından anlatılışı ve bu anlatılıştaki üslûptaki farklılaşma dikkat çekicidir. Buradaki anlatımın üslûbu romanın ana üslûbundan ayrılır.

“Bir cuma günü Rif'at Bey bana gelmişti. Peder de evde bulundu. Rif'at gitti pederimin elini öptü. Peder de ne okuduğunu, ne yazdığını sordu, anladı.” (s.14)

“-Rif'at Bey ile bir derste idik, beraber okurduk. Ben onu çok severdim. Hiçbir başka kız veyahut çocukla konuşmazdım.” (s.12)

Hikâye içinde hikâye diyebileceğimiz bu durum son merhalede ana hikâyeye bağlanır.

“Saliha Hanım, kılıfları çekmeceye koyduktan sonra, yine hikâyeye başlar: Rif'at Bey'in yazdığını gördüm. Varakayı cebime koydum. Biraz müteselli oldum. Başka hülyalar zihnime gelmeye başladı. Hâsılı bir sene daha böyle geçti.” (s. 21)

Örneklerde görüldüğü gibi burada hikâyenin zamanı değişir. Romanın bütününde geniş zaman kipi kullanılmaktayken bu bölümlerde geçmiş zaman kipi kullanılmaya başlanır. Hikâye kahramanları bu ara hikâyelerle farklı bir anlatım alanı içerisine dâhil olurlar.

Tiyatrodan Gelen Etki

Yazar, romanda yer yer bir tiyatro sahnesini hatırlatan ifadeler kullanır ve söyleyiş özellikleri gösterir. Özellikle karşılıklı konuşmalardan önce ve sonra anlatıcının dilinde bu üslûp belirginleşir: “Saliha Hanım, bu noktaya geldiği gibi, cebinden bir sürü anahtar çıkarır, yanında bulunan bir çekmeceyi açar, içinden altından ma'mul iki kılıf çıkarır, birini açar, içindeki varakpareyi alır, okur.” (s.20).

Anlatıcı devreye girerek, kahramanların içinde buldukları ortamı özetleyerek anlatır. Böylece okur, anlatıcının varlığının belirmesiyle birlikte, kişilerin hareketlerindeki değişimleri de öğrenmiş olur.

“-Ayoll!... Alsana tütünü!... Ne bakıyorsun? Şaşkın mısın? Nesin? Tuhaf be!...Diyerek çıkışmaya başlar. Tal’at mahcup olup tütünü alır, gider. Giderken bir daha göz kaldırıp bakar ki, cumbadaki gülüyor.” (s.38-39).

Anlatımdaki bu özellik en çok yazarın yüklem kullanımında kendisini gösterir. Yukarıdaki alıntılardaki cümlelerde görülen “gider, yatmış, başlar, ağlar” fillerin geniş zaman kipiyle kullanımı bir durum tasviri yapmak ve hikâye diline yaklaşmak yerine bir tiyatro sahnesinin bize aktarıldığı izlenimini doğurmaktadır.

Realist üslûp Arayışları

Her dönemin kendi gerçeklik algılayışını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Dönemin şartları gerçekliğin sınırlarını belirler. “Ve gerçeklik de çoğu kez, içinde yaşanılan dönemin kozmolojik görüşünün gerçeğe bakış açısına bağlı olarak biçime dökülür.” (Ecevit, 2006: 17). İçinde bulunulan şartların sanat eserini yapılandırdığı da bir gerçektir. Yazar yaşadığı dönemden bağımsız değildir. Buradan hareketle 19. Yüzyılın gerçeklik anlayışı da doğal olarak dönem yazarlarını etkilemiştir (Ecevit, 2006: 23).

Şemsettin Sami’nin romanda, gerçeklik uyandırmak için başvurduğu yöntemlerden biri bilindik mekân isimlerini kullanmaktır. Yazarın mekân tasviriyle romana başlaması biraz da bu duygunun bir tezahürüdür. Benzer yöntemlerin Namık Kemal, Recaizade Ekrem gibi dönemin yazarları tarafından da kullanıldığını hatırlatmakta fayda vardır.

Yazarın roman kişilerini günlük dilin imkânları içerisinde kendi seviyelerine göre konuşturması da bu gerçeklik duygusunun gerçekleşmesine hizmet etmektedir. Örneğin, roman kahramanlarından Emine Kadın, Fitnat’la konuşurken kendi seviyesine göre konuşturulur.

“- A kız! ... Sen deli mi oldun?...Bu ne demek? Seni asacaklar değil a, evlendirecekler ” (s. 90). diye konuşurken, Şerife Kadın tarafından evlenmesi tavsiye edilen Ali Bey ise “-Başka bir şey söylemeyin rica ederim. Bırakın şu sözü.” şeklinde sosyal konumuna uygun bir dille konuşturulduğu görülüyor.

Geleneksel Türlerden Gelen Etki

Roman türünün gerek Batıdaki gerek bizdeki ilk örneklerinde genel bir özelliği olarak görülen romancının daha önceki yazın türlerini “melezleştir”diği gerçeği (Parla, 2005:

89) dönemin diğer romanları gibi Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat romanı için de geçerlidir. Yazar, meddah ve orta oyunundan şive taklidine kadar birçok geleneksel türe ait özelliği romana taşır. Paul Ricœur'a göre "Gelenek teriminden ölü bir birikimin devinimsiz aktarımını değil, ama şiirsel edimin en yaratıcı anlarına dönüşle her zaman harekete geçirilebilecek bir yenilenmenin canlı aktarımı anlaşılmalıdır." (Ricœur, 2007b:135) Ricœur bir geleneğin oluşmasını "yenilenme" ile "çökme"nin karşılıklı etkisine bağlamaktadır. Yazarın "çökme"den kastı ise tortu sözcüğünde ifadesini bulan yerleşen, gelenekselleşen yapılardır (Ricœur, 2007b:135).

Şive Taklidi

Yazarın romanda şive taklidine yer vermesi geleneksel etkinin bir sonucudur. Roman kahramanlarından Arap kadın olarak ifade edilen Dadı Türkçeyi kendi şivesine göre konuşmaktadır. "Arap bacı" tipi orta oyunundan gelen anonim bir tiptir.

"-Ha ha, büyük hanım, iyi söyler, ben şok ister o hikâye dinlemek. Şok güzel hikâye..." (s.2)

"-Ne bilir ben, hanım. Ben ufak kız idi. Mamlakatta ana var, baba var, karındaş, büyük kız karındaş, ev dolu benim.

"Yoğ, o nağış ustası şerufe Hanum'un evidir." (s.52)

Meddah Üslûbu: Konuşan- Okuru Yönlendirmeye Çalışan Anlatıcı

Romanda, halk anlatılarında görülen paralel kurgu (paralel anlatı) özelliğinin burada da devam ettiği görülüyor. "Halk anlatılarında paralel kurgu daha çok masallarda ve halk hikâyelerinde başkişilerin maceralarını ayrı ayrı takip edebilmek için başvurulan bir yöntemdir." (Alpaslan, 2002: 192) Taaşuk-ı Talat ve Fitnat romanında da benzer bir tekniğin kullanıldığını görmekteyiz. "Gelelim Tal'at Bey'e" ya da "Gelelim Fitnat Hanım'a" vb. şekildeki kullanımlarda görülen bu anlatım özelliği ayrıca okurun merak duygusunu da körüklemektedir. Anlatıcının sesinin kendisini hissettirdiği bu yöntemde "müdahil anlatıcı" olarak ifade edilen anlatıcı, aynı zamanda yazarı da temsil eden anlatıcıdır.

Anlatıcının sesinin ortaya çıktığı kimi kısımlarda okurla yapılan karşılıklı konuşmalara şahit oluruz. Okurla konuşmuş gibi takınılan samimi tavır bu üslûbun önemli

özelliklerindedir. Eski meddah geleneğinin bir yansıması olan bu durum, romanın bütününde kendisini hissettirmektedir. Zaman zaman okura sabırlı olmasını tavsiye eden anlatıcı ile karşı karşıya kalırız.

Yazar, “İşte, bizim Tal’at”, “Fitnat Hanıma gelelim”, “Yukarıda dedik ki” şeklindeki söz gruplarıyla anlatım dilini günlük dile daha da yakın kılmıştır. Anlatıcının bu üslubu romanın genelinde kendini göstermektedir.

“Fakat, Tal’at’ın o vakit ne hal kesb ettiğini tarif etmek, doğrusu, imkânın haricinde.” (s. 64)

“Her ana oğlunu sevecek a. Lâkin bizim Saliha Hanım birçok sebebe mebni oğlunu başka analardan pek çok ziyade severdi. Bununla beraber Saliha Hanımın akl u dirayetine bak ki, derûnundaki muhabbetini oğluna bildiremez, nazlı alıştırmaz. Çünkü malum a...” (s.35)

“[...]bir dairenin bir kalemine- hangi dairenin hangi kalemi olduğunu zikr etmek lüzumsuzdur zannederim – dâhil oldu.”(s. 35)

Anlatıcı kısa geçiş ifadeleri ile yetinmeyip sebep sonuç ilişkisi kurarak anlatacaklarını detaylandırır.

“Nasıl ki biz Tal’at Beyin hayalini merak edip sormak şöyle dursun, Tal’at Beyi hiç tanımadığımız halde, biçarenin derdi meydana çıkıp efsane hükmüne girdiği gibi bize dahi malum olur ve Tal’at Bey’in yalnız şu hikâyesiyle kanat etmeyip evvelinden sergüzeştini ve anasının ve babasının ahvalini tahkik ile bilmeyenlere dahi bildirmek için tahrîr etmeğe mecbur eder, şöyle ki:” (s. 36)

Okura sabretmesini, işin aslını birazdan anlayacaklarını söyleyen bir anlatıcı adeta okurla yüzyüze konuşan bir meddaktır.

“Her nasılsa uzatmayalım. Bizim Tal’at Bey...” (s.37)

“Biz şimdi evin tarifine bakalım da, sonra Fitnat Hanımın uzun uzadıya tavsifine geleceğiz. (s.41)

“Lâkin asıl böyle miydi? Yok. Sabr edelim de, aslını sonra anlayacağız, her neyse...” (s.44)

Anlatıcı bu anlatımda okurla olan samimiyetini küçük uyarılarla, hatırlatmalarla da süsler. Kendi söylediğini tevil etmesi okurla kurulan yarenliğin boyutlarını göstermesi açısından ilginçtir: “Fitnat Hanıma daha bir eğlence çıktı. Eğlence de değil a, daha bir meşguliyet diyelim. Malumdur ki, kadınlar ve hususiyle kızlar, vakitlerin çoğunu pencere ve cumbalarda geçirip sokakta geçenleri seyr etmekle eğlenirler.” (s.47). Ayrıca daha önce de ifade edildiği gibi bu anlatım paralel anlatımı da doğurmuştur:

“Şimdi Tal’at Bey, ve ta’bir-i aharla, Ragıbe Hanım ile Fitnat Hanım görüşmekte, konuşmakta sevişmekte olsunlar, biz biraz Üsküdar’a geçelim.” (s.77)

Bilindiği gibi meddahlar, seyircinin nabzını iyi tutan insanlardır. Hikâye anlatırken seyircinin dikkatini toplamak için durumu özetleyen, zaman zaman da karşısındakiyle sohbet eden anlatıcılardır. Yazarın bu eserde anlatıcıya bu rolü vermiş olması eski seyirlik oyunlarından gelen bir alışkanlığın tezahürüdür. Yalnız, burada bir farklılığın oluştuğunu da belirtmek durumundayız. Meddahta, dinleyici doğrudan muhatap konumundayken, burada yazarın “varsayımsal okur”u devreye girer (Esen, 2006: 29). Yazar, gerçek dinleyicinin yerine Seymour Chatman’ın “ima edilen okur” (Chatman 2008:140) Esen’in “varsayımsal okur” olarak tarif ettiği okuru devreye sokmuştur. Bunların etten kemikten insanlar değil de anlatının varsaydığı seyirciler olduğunu söyleyen Chatman, yazarın arzuladığı okur duruşunu bu yolla açık ettiğini ifade ediyor (Chatman, 2008:140).

Bu yüzden anlatıcı, metinde kendine bir muhatap oluşturarak gerçek okura hitap etmek ister. Tanzimat yazarları içerisinde Şemsettin Sami’nin, bilhassa Ahmet Mithat’ın ve diğer dönem yazarlarının bu üslûbu kullanmaları bir alışkanlığın tezahürü olabileceği gibi bu tecrübeyle yetişmiş insanların romana olan ilgisini sağlamayı da arzu etmiş olabilirler.

Romantik Üslûp Arayışları

Sami’nin duyguları belirtirken romantik niteliklerden de faydalandığı görülüyor. Yazarın tabiatla da ilişkilendirerek çizdiği ruhsal durumlar kimi yerde kendi kendine söylenme şeklinde aktarılır. Yazarın, Tal’at ve Fitnat’ın konuşmaları yanında romanın diğer kahramanlarına da romantik öğeleri yüklediğini görüyoruz. Örneğin Ali Bey’in karısını bir kızgınlık anında boşamasının konu edildiği bölümde, yazar halk

hikâyelerinde gördüğümüz “düş teması”ndan yaralanmakla birlikte (Dino, 2008: 62) duygusal olguyu bir gözlem çerçevesinde aktarmayı denemiştir.

“Ali Bey o ıstırapla uyanır. Bakar ki, hava gayetle berrak ve ay on yedi- on sekiz günlük olmakla ay aydınlığı pencerelerden odaya girmiş. Oda gayetle hazin bir suret almış.

Ali Bey uyandığı gibi bir halde bulunur ki, kendisini telef etmek, mahvolmak ister. Saatine bakar. Yedi imiş. Kürkünü sırtına alır, bahçeye bakan bir pencerenin yanında oturur. Bahçedeki ağaçlar, yapraklar ay aydınlığından bir suret almışlar ki gören ne kadar şad ve gamsız, ne kadar demevî ve te’sirsiz olsa, imkânı yok ki, bir hüznün ve hayrete dalarak müteessir olmasın!” (s. 80)

Yazarın, Fitnat’ın babası Ali Bey’in psikolojisini aktarırken tabiat unsurlarından faydalandığını, gökyüzünden odaya giren ayla birlikte odanın görünümünü, bahçedeki ağaçların ay altındaki suretlerini de bu atmosfere eklemeyerek duygusal-romantik bir hava oluşturmayı denediği görülüyor.

Romantik anlayışa sahip eserlerde görülen niteliklerden biri de melankolidir. Bedbaht, mutluluğu yakalayamayan, hastalıklı bir duyuş hali esere siner. Hüzün, romantik eserlerin olmazsa olmazlarından. *Taaşşuk-ı Tâl’at ve Fitnat*’ta roman kişileri kimi zaman geçmişe duyulan arzu yüzünden, kimi zaman da yazar tarafından çaresiz gösterilmek için hüznü bir tavra bürünürler. Romanda sevinç, acı, hayret, bezginlik, bunalma gibi durumları ifade etmek için kullanılan “ah” ünlemi konuşanın duyuşlarını ve dileklerini açıklamada kullanılır.

Ah biçare Kâmile Hanım ah! (s.34)

Ah zalim... Ah hain (s.78)

“Ah!... Valideciğim!... Benden ümidi kesin artık... Öleceğim... Öleceğim... Kan tükürüyorum... Verem oldum...” (s. 102)

Buradaki örneklerde birkaç tanesini gösterdiğimiz bu uygulama sıklıkla görülmektedir. Romanda kendisini fazlasıyla hissettiren, duygusal bir atmosfer oluşturmak için kullanılan “ah” nidasının çok kullanması, merhamet uyandırmaya, acıma hissine bağlanabilir.

Dönem romanlarının cümle yapısı ile karşılaştırıldığında Şemsettin Sami'nin romanında bir takım gramatikal hatalar görülmektedir. Yakup Çelik, romana yazdığı giriş yazısında bu durumu yazarın romancılığındaki dil fakirliğine, romanın yazıldığı yılların imla ve gramer anlayışına, hem de tabii anlatım isteğine bağlamaktadır. Çelik, ayrıca yazarın romanın sonundaki “ihtar” başlığında ifade ettiği kelimelerin ağızdan çıktığı gibi yazıldığı uyarısına da dikkat çeker (Çelik, 2005: VIII). Bunu söylemesi yazarın bilinçli bir tercihte bulunduğunu gösterir. Dolayısıyla Yukarıda Çelik'in ifade ettiği sebepler arasında gösterilen tabii anlatım isteğinin bunda etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Buna karşılık, Şemseddin Sami'nin doğal olarak Türkçe pratiğinin tam anlamıyla gelişmemiş olduğu görülmektedir. Metinde hem cümle kuruluşu hem de sözcük tercihi noktasında bugünkü Türkçenin dil kullanımı ile farklılık taşıyan ifadelere rastlamaktayız:

Kim o? ... İçeri gelsene!

Dediğim gibi, Kamile Hanımın-Rifat Beyin validesidir- cariyesi Gülzar girer.[girdi] (s.23)

Yukarıdaki örneğe baktığımızda yazarın tiyatrodan gelen etkiyle yüklemelerini şekillendirdiği görülüyor. Bu tarz kullanımların da ifade kusurlarında etkili olduğunu söyleyebiliriz.

“İşte altı ay oldu ki görüşemeyiz[görüşemiyoruz]. Gayetle müştakım.” (s.23)

“Evet, biçare öyle bir halet-i me'yûsiyette yukarı aşağı dolaşırken, bir gün görür ki, Hacıbabanın dükkânından bir kadın çıkıp Aksaray'a doğru iner. (s.52)

“Görüştüğümüze[görüştüğümüz için] ne kadar[çok] teşekkür ederim.” (s.67)

“Bir düziye[çok] ağlıyordu.”(s.82)

“Çok defa görürlerdi ki, odasına kapanarak, karısından kendine yadigâr kalmış bazı eşyayı çıkarır ve önüne koyarak saatlerle[saatlerce] ağlardı.” (s. 83)

“ İkimiz birden kendilerimizi[kendimizi] telef edelim.” (s.100)

Romanda, problemin kaynağı sözcük seçiminden ve söz dizimindeki aksamalardan oluşmaktadır.

“Hacıbaba’nın yüzüne korkunç verir [korkutucu] bir bakışla bakmakta iken bayılır, düşer.” (s.89)

Yukarıdaki örnekteki “korkunç” sözcüğü sıfattır, Yazar bunu fiille birlikte kullanmaya çalışıyor. Bu durum, Sami’nin konuşma dilini yazı diline aktarmak arzusundan kaynaklanan problemlerdendir.

Dönemine göre oldukça sade diyebileceğimiz bir anlatımın tercih edildiği *Taşşuk-ı Tâl’at ve Fitnat*’ta yeterli tasvirin bulunmayışı, tasvirten çok tarifi yer alışı, yazarın sürekli müdahaleci bir yaklaşımla olayları anlatması, eserin üslûbunun basit olarak görülmesine yol açmıştır. Güzin Dino, eserle ilgili olarak kişilerin derin bir psikolojiyle ya da incelemeyle ele alınmadığını, hep aynı duyguların tek düze açıklanmasının söz konusu olduğunu belirtir (Dino, 2008: 59). Dino’nun tek “düze açıklama” şeklinde eleştirdiği üslûptaki bu problem, yazarın kişileri anlamaya çalışmamasına, sadece bir izlemi açıklamasına bağlanmıştır (2008: 59) . Öyle ki Dino, üslûbun hep belirli bir anlatım düzeyinde ilerlediğini ifade etmektedir. Kaplan ise, Sami’nin şahısları başarılı bir şekilde konuşturmakla birlikte eserinde tasvir ve tahlile az yer verdiğini, konuşmadaki mahareti burada gösteremediğini ifade eder (Kaplan, 2006: 70). Kaplan’a göre bunun sebebi, günlük konuşma hayatta olgun bir haldedir. Fakat tasvir ve tahlil ise bir çaba gerektirmektedir. Günlük konuşmadaki gibi hazır değildir. Sami’yi bu noktada şahsî bir yaratma gerektiren tasvir ve tahlil açısından yetersiz bulan Kaplan, ayrıca ruh tahlillerinde de konuşmayı tercih ettiğini eleştirir (Kaplan, 2006: 70). Bu üslûpta, dolaylı anlatıma rastlanmaz. Sözcükler birincil anlamıyla, yan anlamlara süslemeye ayrıntıya dayanmadan kullanılır. Yazar bazen alışılmamış sözcüklere de yer verir. Dönem nesri içerisinde sık olarak kullanılan ki’li birleşik cümle yapısı az sayıda örnek dışında pek görülmez. Yazarın üslûbundaki bu sadeliğin, bilinçli bir tercih olup olmaması bir yana, divan edebiyatının süslü üslûbuna bir karşı koyuş, hiç değilse ondan bir kopuş olarak da yorumlanması mümkündür. Eser bu özelliği ile klasik nesrin ağıdalı yapısından farklılaşır.

3.2.2 İntibah

Türk edebiyatındaki ilk edebî roman olarak kabul edilen *İntibah* 1876 yılında yayımlanır⁸. Eserin “Son Pişmanlık” olan ismi sansüre uğrayarak *İntibah –Sergüzeşt-i Ali Bey*’e çevrilmiştir. Namık Kemal, romana yazdığı mukaddimede, hikâye yazmaktaki maksadını da açıklar. Buna göre roman, yalnızca muhatabı ıslah etmek ve eğlendirmek için eskilerin yaptığı gibi akla ne gelirse anlatmak değil, insan tabiatını incelemektir. Kemal’in, eserin mukaddimesinde yer alan, Fransız lisanında hikâyeye roman denildiğine dair ifadesi türün yazar tarafından algılanışını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Çünkü hikâye sözcüğü eski anlatılardan izler taşıdığı için roman kavramı ve adıyla ilk karşılaşan kuşakların bu ikisi arasında kesin bir ayırım yapmakta zorlandıklarını düşünmek yanlış olmaz. Bununla birlikte, yukarıda denildiği gibi Namık Kemal, iki kavram arasına özellikle eğitim amacı, doğallık bakımından bir fark koymak istemektedir (Namık Kemal, 1971: 27).

İntibah hakkında birbiriyle çelişen çok sayıda yorum yapılmıştır. Bu değerlendirmelerden biri de yazara aittir. Kemal’in Celal Mukaddimesi’nde *İntibah*’a dair söyledikleri dikkate değerdir. Kemal, yazıldığı dönemde ilgi uyandırdığını söylediği eserinin, birtakım kusurları olduğunu, eseri gönlünün istediği dereceye götüremediğini söyler.

Mehmet Kaplan, Kemal’in yaşadığı dönemde bir yazarın tercih edebileceği iki dil kaynağının olduğunu, bunlardan birinin divan edebiyatı, diğersinin ise halk edebiyatı olduğunu belirtir. Birincisi çok süslü ve kalıplaşmışken, ikincisi ise sade ve basittir (Kaplan 2006:113). Kaplan’a göre; Namık Kemal, Ali Bey gibi şahsi bir hayatı tecrübe eden roman kahramanını tasvir için yeni bir üslûba ihtiyaç duymuştur. Bu yüzden Kemal, kaçınmak istediği divan edebiyatının üslûbuyla günlük dilin üslûbu arasında bocalamıştır (Kaplan, 2006: 113).

Roman üzerine yazılan yazılarda özellikle iki vurgu dikkati çekmektedir. Eserin bir tarafıyla Fransız romantiklerini hatırlattığı, bir diğer taraftan ise Hançerli Hanım gibi geleneksel halk hikâyelerini andırdığı sıklıkla dile getirilmiştir. Güzin Dino, *İntibah*’taki tasvir üslûbunu doğrudan etkilediğini ifade ettiği Fransız yazarları ile Namık Kemal’in

⁸ Romana yapılan atıflar eserin: Namık Kemal, *İntibah*, (Yay. Haz. Yakup Çelik) Akçağ Yayınları, Ankara, 2005

üslûbu arasındaki benzerliklere örnekler vermektedir (Dino, 2008: 191-197). Eser hakkında geniş bir incelemesi bulunan Kaplan'a göre *İntibah*, "ferdî bir hayat tecrübesini hikâyeye ve tahlil eden dramatik ve psikolojik bir eserdir." (Kaplan, 2006: 110)

Romanda dikkat çekici görülen hususların başında bahar ve Çamlıca tasvirleri gelmektedir. Yazarın ayrıca bölüm olup olmadığı da bir tartışma konusu olan bölümlerin başına divan edebiyatından beyitleri eklemiş olması ilgi çekici bulunmuştur. Divan edebiyatıyla büyük bir hesaplaşma içerisine girmiş olan Namık Kemal'in romanına beyitler alması bir taraftan çelişki olarak yorumlanmış, bir taraftan da bunun da hesaplaşmanın bir türü olduğu düşünülmüştür. Buradaki beyitlerin içerikle uyumlu oldukları da görülmektedir. Anlatıcının bu beyitlerle konuştuğu da ifade edilmiştir (Başlı, 2010: 291-293).

Yalnız, bu şekli uygulamanın bir yenilik olmadığını kabul etmek gerekir. Görülen odur ki, Kemal eski bir alışkanlığı devam ettiriyor. XVI. Yüzyıldan XX. Yüzyıl başlarına kadar devam eden bir alışkanlığın romana uygulanışı diyebileceğimiz bir durumla karşı karşıyayız. Bütün Doğu edebiyatlarında görülen bir uygulamanın izlerini taşıyan bu şekil özelliği mensur metinlerde manzum parçalara yer verilmesidir (İsen, 2007: 83). Manzum parçalar, metne anlatılanları kuvvetlendirmek için ilave edilmişlerdir.

"Mensur eserlerde nazım, nesirde ileri sürülen düşüncenin devamı niteliğinde, bazan da somut bir malzeme niteliğindedir. Bunlar metinden çıkarıldığı takdirde, metinde bir anlam eksilmesi olmaz. Yer yer de yazar metnini süslemek, duygularını daha güzel ifade etmek için bu yola başvurur." (İsen, 2007: 83).

Bütün bunları dikkate aldığımızda Kemal'in mesnevilerde, birtakım halk hikâyelerinde gördüğümüz bir uygulamayı eserine taşımakla eskiye ait olanı yeni bir bağlamda ortaya çıkardığını söylemek mümkündür. Öyleyse, romanda beyitlerin bulunuyor olmasının metne bir katkısı olmadığı gibi metnin üslûbuna da bir katkısının olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü bu beyitleri çıkardığımızda metin bir şey kaybetmeyecektir. Bazı bölümlerin birbirinin devamı şeklinde oluşu da bunu göstermektedir. Ayrıca Kemal'in, buradakinden farklı olmakla birlikte *Cezmi*'de manzum parçaları metnin içerisine yerleştirdiğini de belirtelim.

3.2.2.1 Kelime

Namık Kemal, sistematik olmamakla birlikte dil üzerine düşünen çok yönlü bir kişiliktir. Bilindiği gibi, imlâ meselesi üzerine de yazılar kaleme alan Kemal, dilde öncelikli problemi yazı dili ile konuşma dilinin farklılaşmasında görür. Romanda bazı sözcüklerin örneğin “çarşı” sözcüğünün parantez içerisinde “çarşu” (s. 65) şeklinde yazılmış olması bu arzudan kaynaklanır. Yine yazarın, yazı dilini anlaşılmasız bulmasına karşılık sanatlı söyleyişe karşı çıkmadığı da bilinmektedir. Dilin sanatkârane kullanım alanlarından olan roman türünde iki eser kaleme alan Kemal’in buradaki dil tercihlerinin önemli olduğunu düşünüyoruz. Her eser, sonuçta yazarın dil tutumunu ele veren bir özelliğe sahiptir. Namık Kemal’in sözcük seçimleri ve seçimleri yaparken kullandığı imkânlar, üslûba giden yolda önemli ipuçlarından biridir. Özetle, yazarın tabiat, olaylar ve insanlara yaklaşmadaki tercihlerinin sözcükler üzerinden okunabileceğini, bunun da üslûbu gösteren bir özellik olduğunu ifade edebiliriz.

Namık Kemal, dönem yazarlarında görmeye alışık olduğumuz bir özelliği burada da gösterir. Roman kahramanlarını tanıtırken kullandığı sözcükler kişilere göre değişir. Yazar kahramanlardan bazılarını (Ali Bey, Dilaşup) daha yakın bir yaklaşım sergiler. Jale Parla’nın belirttiği gibi, bazı kahramanlarına bir baba şefkatiyle yaklaşarak sözcükleri buna göre seçer. Örneğin, Ali Bey yirmi yaşında hala “çocuk”tur. Yazarın Ali Bey için “çocuk” sözcüğünü seçmesi onun yaptıklarını mazur göstermek içindir. Yazar Ali Bey’i yalnız çocuk sözcüğüyle anlatmaz. Bu çocuğun yanına sıfatlar ekler “biçâre çocuk”, “zavallı çocuk” vb. Ali Bey’e karşılık Mehpeyker, “facire, habise, karı, iblis” gibi birçok kötü sıfatlarla temsil edilir. Bu durumu yazar- kahraman ilişkisi şeklinde değerlendirmek mümkündür. Bahtin, yazarın bir sanat yapıtında kahramana yönelttiği tepkinin kahramanın bütününe verilen bütünlüklü bir tepkiye dayandığını ifade eder (Bahtin, 2005: 17). Kemal’in Mehpeyker’e olan tepkisi ve onu ifade etmek için kullandığı sözcükler anlık bir tepkinin yansımından çok Mehpeyker karakterinin bütününe yöneltilen bir tepkidir. Aynı durum Ali Bey için de geçerlidir. Yine Bahtin’e göre, yazarın karaktere olan söylemi ona hitabı şeklinde değerlendirilebilir. Romanın kuruluşu gereği aslında yazar bir kahraman hakkında konuşuyor değil, bizzat onunla

konusmaktadır (Bahtin, 2002:117-118). Öyleyse Namık Kemal'in karakterler hakkındaki söylemini, kahramanlara hitap şeklinde okumamız mümkündür.

Yazarın, *İntibah*'ta daha çok karakterlerin değişimiyle doğrudan ilgili sözcükleri tercih ettiği görülüyor. İnsan merkezli bu söz ve ifadelerde kişilerin iç dünyasına yönelen sözcüklerin sık kullandığına şahit oluruz. Bu sözcükler kimi zaman terkip halinde "hafahâne-i vicdan", "saadet-i hâli", "fesâd-ı ahlâk" vb. şekilde kimi zaman ise "haysiyet", "ıffet", "terbiye", "ahlak", "şefkat", "merhamet", "vefa", "hıyanet", "intikam" vb. tek sözcük halinde kullanılmaktadır. Eserde bu tarz sözcükler kimi zaman eşanlamlısı kullanılarak kimi zaman ise birbirini tamamlayan bir yapı içerisinde peş peşe kullanılmıştır.

Namık Kemal üslûbunun belirgin niteliklerinden biri olarak kabul edilen sözün etkili bir şekilde ifade edilmesi durumu *İntibah*'ta da görülmektedir. Aynı kavram dairesinde değerlendirilecek sözcüklerin aynı cümle /paragrafta ard arda kullanıldığını görürüz. Burada amaç ifadeyi kuvvetlendirmektedir. "Bey bulunduğu yerde âdeta cemât gibi his ve hareketten berî kalmıştı. Fakat berikilerin her sözü bir alev-pâre gibi samiasından güzâr ettikçe fikrinde, kalbinde birer dağ bıraktı. [...]" (s. 122)

Cümlenin devamında "alev-pâre" sözünü bütünleyen "dağ", "hararet" "ateş-pâre", "yıldırım" gibi birbirini tamamlayan, sözcükleri paragraf içinde kullanarak yeni bir yapı oluşturuyor. Bu yapı anlama heyecan unsuru da katıyor. "O kadar güzelliği, o kadar fedakarlığı ile beraber o kadar felaket içinde telef olmuş bir maşuka-i bî- misali gönce-i hazan dîde gibi pejmürde ve perişan bir hal ile kucağında görmek[...]" (s.165)

Yine peş peşe sıralanan sözcükler yardımıyla vurgu artırılmakta yazıya da bir ritim katılmaktadır.

"[...]Mehpeyker'in nazları, niyazları, caatleri, hayır-hâhlıkları, nümayişleri, muameleleri gibi sahteliği de sıhhati kadar karibül ihtimâl olan umûr-ı meşkûtetten değil zayıflamak gibi." (abç.,s.105)

"Çünkü dünyada oğlundan başka bir alâkası, ondan başka bir ümmidi, ondan başka bir zevki olmadığından [...]"(abç.,s.100).

Kemal'in hem bir duyguyu yoğun olarak vermek hem de söylediklerini etkili bir hale getirebilmek için birbirine paralel yapılar da kullandığı görülür. Bu yapılar kendi içerisinde iki ayrı eksen oluşturur:

“Biçâre kadın ne bilsin ki kâfir-ün-niâm çocuk kendini, ruhu gibi karnında taşıyan, lezâiz-i ömrü gibi âguş-ı vefâsında büyüten bir valide-i müşfikayı sahihan bir fahişenin yalancı handelerine fedâ edecek kadar şehvetine mağluptu. Zavallı valide nereden idrak etsin ki hak-nâ-şinâs sefih, hıfz-ı haysiyet ve husûl-i selâmeti yolunda fedâ-yı candan çekinmeyen bir melek –üs-siyâneyi kendi maâyibinden tegafül etmediği için cesaret edecek kadar nahvetine esir idi” (abç.,s.89).

“bir biçâre ki(...) bir mazlume ki” (s.159).

Kemal, karakterlerini seçtiği ifadelerle yavaş yavaş şekillendirir. Yukarıdaki alıntıda “hak-nâ-şinâs sefih, hıfz-ı haysiyet ve husûl-i selâmeti yolunda fedâ-yı candan çekinmeyen bir melek –üs-siyâne” ifadeleri yazarın bu tavrını açıklamaya yetecektir. Yazar bir kişiye ait fazlasıyla olumsuz sayılabilecek ahlakî nitelikleri birbiri ardınca sıralamıştır. Aynı tavır, genel bir durum ifade etmek için kullanıldığında, derece derece bir yüceltme, büyültme veya vurguyu artırma söz konusu olmaktadır.

“ Beş on dakikadan ibaret olan bu zaman-ı endişede üç yaşında iken kendisini validesinin kucağından gaspeden bî- insafın pençe-i kahıyla kolunda hasıl olan acıdan, validesinin feryâd-ı mütehasirânesiyle kalbine gelen helecandan, istanbul'a gelinceye kadar sandallar içinde esirci elinde buldukça, gördüğü sefaletlerden, eski efendisinin sâye-i merhametinde birkaç yıl insanca ömür geçirdikten sonra gerek Ali Bey'in gerek Mehpeyker'in yanında müptelâ olduğunu balâda tarif ettiğimiz felâketlerden hiç biri yok idi ki en cüz'i tafsilâtıyla beraber tahattur ederek her biri için zamân-ı vukuundan bir kaç saat ziyade müteessir olmasın” (abç., s. 159).

Namık Kemal'in yukarıdaki metinde arda arda sıraladığı “acı”, “helecan”, “sefalet”, “felâket” gibi sözcüklere getirdiği ayrılma eki “-DAn” yalnızca sözcükleri vurgulu yapmakla kalmamakta, ayrıca isimleri zarf yaparak sebep sonuç ilgisini de üzerine almakta, böylece peş peşe gelen zarflarla sebep güçlü kılınmaktadır. Eklendiği ismi fiile –den dolayı, “dığı için” ifadesi ve sebep sonuç ilişkisiyle bağlayan yazar, bu tarz uygulamalarıyla karakterleri de güçlü kılmaktadır. Kişilerin birçok vasfını tek yükleme

bağlaması anlatımı uzatsa da eklerin tekrarından oluşan ritmik yapı bu olumsuzluğu azaltmaktadır.

İntibah'ta oldukça çok sayıda kullanılan terkipler konusunda yazarın tutumunu şöyle ifade edebiliriz. Arapça ve Farsçanın terkiplerini kimi zaman üç sözcük ve daha fazlasından da oluşabilecek bir yapı içerisinde kullanıyor. “ bezm-i şevkâşevk-i ülfetlerine” (s. 45), “Nazar-ı rübâ-yı idrâk” (s.77), “kâffe-i lezâiz-i hayatının katili” Daha çok görülen ise ikili terkiplerdir. “Âsar-ı ziynet” (s. 90), “reng- i meyusiyet” (s.38), tezyîd-i neşâd (s. 73), kelâm-ı esef (163), nefha-i rûh (s.163) vb.

Sözcüklerin içinde bulunulan duruma göre şekillendiği, bu süreçte yazarın özel bir tercih içerisinde olmadığı anlaşılıyor. Yalnız, yukarıda da belirttiğimiz gibi, tamlamaların hikâye kahramanlarının içinde buldukları durumu daha çarpıcı ve etkili anlatmak için tercih edildiğini belirtmeliyiz.

İntibah'ta Namık Kemal'in kullanımları arasında yer alan bir başka tarzdaki kullanım ise ikilemelerdir. İkileme halinde en çok tekrar edilen sözcük “bütün bütün”dür. Yazarın bu söz grubunu kullanarak genel yargıya varabildiği görülmektedir. “Bütün bütün” söz grubu kişiler, durumlar hakkında genel bir hüküm verilmesine fırsat tanımaktadır. Ayrıca ikilemelerin kullanılmasının yazıya ayrı bir dinamizm de kattığı gözden uzak tutulmamalıdır.

“Pederinin vefatından beri çehresinden bütün bütün zâil olan güşâyîş- i sürûr ile valide-i müşfikâsının âğuş-ı muhabbetine atıldı.” (s.42). Bununla birlikte romanda “gide gide”, “kesik kesik”, “düşüne düşüne”, “hazin hazin”, “ağlaya ağlaya”, “nâzan nâzan” “parlak parlak”, “hayliden hayli”(ye), “hayran hayran”, “soğuk soğuk”, “inleye inleye” vb. ikilemelerin de birçok defa kullanıldığı görülmektedir.

İntibah, sıfat kullanımı bakımından *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanı dikkate alındığında ondan daha zengin olduğu ortadadır. Yazar, kullandığı sıfatların bir kısmında mübalağa yapar. Örneğin: “bir şiddetli sevda”(82) , “en şiddetli sevda”(s.29), “şedîd helecân” (s.130), “yüz bin kat ziyade” (s.163).

Renklerin çok yoğun kullanılmadığı *İntibah*'ta pembe, beyaz, kırmızı, siyah, mavi, sarı gibi renk adlarının yanında duru beyaz, mutadil maî, gül-i zîba pembeliği gibi yazarın bulduğu renk isimlerine de rastlanmaktadır. Yazarın renkleri yalnızca tasvir niyetiyle

kullanmadığını belirtmek gerekir. Örneğin Dilâşub anlatılırken parlak sarı, duru beyaz, pembe gibi renkler kullanılırken; Abdullah Efendi, kumral-siyah renkle tasvir edilir. Yine Mehpeyker, Ali Bey’le buluşmaya beyaz goncelerle işlenmiş bir beyaz elbise ile gider. Bilindiği gibi beyaz masumiyetin rengidir. Yine Mehpeyker’in evinde odanın sandalye takımları beyaz, zeminin ise pembe çiçeklerle süslü oluşu dikkat çeker. Ali Bey’in konağının rengi ise mavidir. Yazarın beyaz ve pembe rengini daha çok kullandığı görülmektedir.

Şahıs ve mekân tasvirinde sıfatların daha ağırlıklı kullanıldığını görürüz. Buradaki sıfatların bir kısmı yapı bakımından kelime gurubu halindedir.

“Bu suretle yavaş yavaş çocuğun çehresine tozpembe yaşmaklar kadar hafif bir reng-i âl yayılmaya başladı.” (s.31)

“Çehresi rahat döşeğinin üzerine doğrultulmuş meyyit gibi soluk, evzai Hakk’ın âsâr-ı gazabını görmüş fâsık gibi mahufdu.” (s.103)

Namık Kemal’in hacimle ilgili sıfatları da yoğun olarak tercih ettiğini söyleyebiliriz. Şemsettin Sami’de de benzer bir kullanımın ağırlıklı olduğunu belirtmiş, bu durumun onların dünyaya bakışıyla ilgili olabileceğini ifade etmiştik. Kemal’in, romanında özellikle büyüklük belirten sıfatları daha çok tercih ettiğini görüyoruz: “pek büyük bir fedakarlık” (s. 83), “bütün ömrünü” (s.78), “uğradığı musibet ne derece büyük” (s.154), “en büyük bela” (s.87) “en büyük azimler” (s.87), “en büyük kemâlât” (s.10), “en büyük nekâis” (s.10) vb. Değindiği üzere romanda tekrarlar halinde kullanılan “bütün bütün” ikilemesini de bu bağlamda düşünmek gerekir. Bütün sözcüğü özellikle bu eserde ikileme halinde kimi zaman sıfat göreviyle kullanılarak anlamı genişletmiştir.

İntibah’ta zamanı göstermek için farklı zaman belirteçleri kullanılıyor. *Taaşşuk-ı Ta’at ve Fitnat* romanıyla karşılaştırıldığında buradaki kullanımların daha yerinde olduğu söylenebilir. *Taaşşuk-ı Ta’at ve Fitnat*’ta sürekli görülen net zaman algısı (dört saattir ağlıyordu vb.) yerini günün belirli anlarını ifade eden zaman kavramlarına bırakmıştır. “Bir Pazar sabahı”, 45 “Bu âşikâne güft ü gûlar saat yedibuçuğa kadar devam ettikten sonra” (s.4), “İçeri girdikleri gibi” (s.71), “Pazar gelince şafakla beraber hanesinden uğradı.” (s.77), “Vakta ki akşam erişti.” (s. 108).

Böylelikle Namık Kemal, romandaki zamanı gösteren ifadeleri üslûbun doğallığını bozmayacak bir tarzda, dahası günlük üslûba yaklaşan bir tarzda kullanarak da esere bir yenilik katmıştır.

İntibah'ta dikkat çekici üslûp özelliklerinin başında yazarın sıklıkla benzetmelere başvurması gelir. Benzetme ilgisi daha çok “gibi” edatıyla kuruluyor. Bu edatın kullanımıyla güçlü, etkileyici, çarpıcı olana veya nitelik açısından olumsuz nitelikte olanla benzetme veya karşılaştırma yoluyla ilgi kurulur.. Daha çok kişileri ve onların yapmış oldukları eylemleri çarpıcı bir şekilde dile getirmek amacıyla karşılaştırma yapılmaktadır. Bu benzetmeler kimi zaman hissediş, kimi zaman nitelik, kimi zaman da eylem noktasında yapılır.

“Çeşmenin yanındaki ağacın altında bir sandalyeye oturdu. Biraz vaktini sevdiğini ağyar arasında görmüş üftâde gibi beht-i surf içinde geçirdi. Bir halde ki simâsındaki renksizliğe azasındaki hareketsizliğe bakılsa taş kesilmiş zannolunurdu. Ondan sonra birden yüzü kızarmaya, vücudundaki âzanın her biri bir başka emele mâlikmiş gibi ayrı ayrı titremeye başladı. Yerinden fırladı. Yâriyle mev'id-i telâkisini geçirmiş âşık gibi şiddetle, süratle etrafı dolaştı. Bir halde ki çehresindeki hararete, hareketindeki şitâba bakılsa oralara insan kıyafetinde bir yıldırım düşmüş kıyas edilirdi. (abç.,s.18)

Yazar, benzetme edatını içinde bulunulan durumun vehametini hissettirmek için kullanır.

“Bir karanlık ki, her insan için ömründen zaman geçtikçe zuhuru tabîî olan perde-i şekk gibi ağır ağır gelir.” (s.19)

Kimi zaman da nesneyi tanımlamak veya ondan doğan etkiyi ifade etmek için kullanılır. Burada hissediş önem kazanır.

“Merdiven gözüne darağacı gibi görünür.” (s. 20)

Gibi edatı kimi zaman da benzetme ilgisi kurmaktan çok içinde bulunulan atmosferi tasvir etmek için kullanılır.

“Mehpeyker ise güya geldiğini görmemiş de birden bire kapıdan girince yüreği oynamış gibi nâz u şiveden mürekkep bir tavr-ı dil-firîb ile Beyin kucağına yığıldı” (s.69).

Anlatıcının olay ve durumları çarpıcı bir şekilde aktarmak için olumsuzluk belirten ifadeler yoluyla benzetmeler yaptığını görürüz. Bu gibi durumlarda yazar “gibi” bağlacının yerine nasıl sözcüğünü kullanır:

“Bir güzeli severdi, fakat yılan bir çiçeği ne kadar severse bu da öyle severdi; bir adamı nasıl sararsa bu da öyle sarmak isterdi!... Mezar vücudu nasıl kucaklarsa bu da öyle kucaklamaya çalışırdı; nasıl kucakladığına dünya yüzü göstermezse bu da öyle ihtisas etmek arzusunda bulunurdu.” (s. 28).

Namık Kemal’in bir nesne ya da bir durumu daha iyi anlatabilmek, gözde canlandırabilmek, kimi zamanda somutlaştırma yapmak maksadıyla benzetmelerden yararlandığı böylelikle ifadeyi daha etkili kıldığı görülüyor.

3.4.2 Tasvirler

Tabiat Tasviri

İntibah romanı bir bahar tasviriyle başlar. Romanın özellikle ilk iki bölümü tasvire ayrılmıştır. Birinci bölüme Nedim’den bir beyit yerleştiren yazar; çimenler, lâleler, gökyüzü ve mehtap ile tabiatın çeşitli zamanlarda almış olduğu renklerini tasvir eder. Bölümün sonunda asıl konudan uzaklaştığını söyleyen anlatıcı, amacının Çamlıca’nın tarifine bahardan bahisle giriş yapmak olduğunu dile getirir. Birinci bölümü takip eden ikinci bölümde ise “Seyir yerleri zevkim değildir.” diyen anlatıcı / yazarın sesini duyarız. Bu bölümde yine Çamlıca tasviri ile karşılaşırız. Özellikle Çamlıca tasviri divan edebiyatındaki kasidelerin nesib bölümlerini hatırlatan özellikler gösterir. Bununla birlikte *İntibah*’ta tabiat tasvirlerinde tabiat divan edebiyatındakinden farklı olarak bir süs, dekor olmaktan çıkarılmış, ifade etme görevini yerine getirmeye başlamıştır. Güzin Dino’ya göre Namık Kemal’in başarısı geleneksel istiareleri ele alarak bundan gerçek imgeler oluşturma yoluna gitmiş olmasıdır. Bu, onu dönem yazarları içinde farklı kılmıştır.

“Namık Kemal’in betimlemesindeki ilginç nokta, Divan şiirinden bilerek topladığı bütün motifleri gerçek anlamıyla işleme çabasıdır. Onun gözünde artık amaç, sözcük oyunları yapmak ya da bir duyguyu, düşüncüyü doğa motifleri kullanarak simgesel kavramlarla belirtmek değildir. Aksine bu motifleri kendi özellikleriyle, ussal, gözün görebileceği (görsel) somut bir düzeyde belirtmektir. Geleneksel şiirsel üslûbunun biçimsel niteliğini sarsarak imgelerin, kavramların ve geleneksel

deyimlerin dural niteliğini yıkarak ön gerçeklik diye niteleyebileceğimiz ve dış dünya kavramını usla anlayıp şiirsel terimlerle açıklamayı öngören bir üslup reformuna girişmiştir.” (Dino, 2008: 150).

Dino'nun, Kemal'in üslûbuyla ilgili bu tespiti ekseninde de dile getirdiği gibi divan edebiyatında harici âlem bir gaye olarak değil bir vasıta olarak görülmüştür. Divan şairi haricî âlemi hareket halinde görmek yerine onu kendi ruhunda uyandırdığı duyguya göre manalandırmıştır. Çevresindeki eşyanın öncelikle yalnız manası üzerinde duran sanatkâr eşyanın mekân ve şartlar içerisindeki değişimlerini ele almamıştır (Tarlan, 1981: 49). Namık Kemal'in yaptığı yeniliğin bu ekseninde değerlendirilmesi gerekir. Namık Kemal'in öncelikle Çamlıca gibi gerçek bir mekânı tasvir ederek romana başlaması bakıştaki değişimin önemli işaretlerden birdir. Dino'nun üzerinde durduğu değişimi şöyle örneklemek mümkündür:

“Bey ise bir pencerenin yanına oturmuş ve gözlerini denizin ağır ağır cereyanına aldırılmış olduğu halde bin türlü hülyâlar kurmakla meşguldü.” (s.99)

“Kendi kayığa girdiği sırada mehtap dahi ufuktan zuhûr etmişti. Tarih cemaziyelevvelin on yedisine tesadüf etmek kamerin tenâkusa başlamış olan cirm-i mer'isi perişan saçlarının gölgesi cemâline aksetmiş beyzî çehreli bir güzele benzerdi. Deryaya in'itâf eden ziyâsı ise o küçücük küçücük dalgalar üzerinde çırpındıkça bir nurânî cemâlin heva-yı muhabbetle heyecan halinde bulunan bir kalb-i sâfa düşen aks-i hayâlini andırırdı.” (s. 68).

Her iki alıntıdan da hareketle öncelikli olarak şunları söyleyebiliriz. *İntibah*'ta canlı bir tabiat manzarası çizilmekle kalmamış, asıl önemlisi kişilerin bu an içerisindeki değişimleri anlatılmıştır. Roman kişileri bu anı dolduran ve bu manzarayla bütünleşen bir yapının hareketli bir parçası haline gelmişlerdir.

“Bahar eyyamı bu köhne cihanın subh-ı safa-yı nev-civânisidir ki bahar erişince toprağın her tarafı serapa taravet kesilerek “yuhyi'l- arze ba'de mevtiha” sırrı aşikâr olur. O kuru kuru ağaçlar yeniden can bulmağa başlar. Bir hâlde ki: Taravetlerine dikkat olunsa nazar-ı ibretle vücutlarına cereyan eden hayatı görmek kabildir. Bir halde ki: En ednasındaki neşv ü nemaya bakılsa âlemin her zerresinde bir ruh tecelli ediyor zannolunur.” (s.1)

Romantik bir tavır olarak algılanan tabiata dönme burada ayrıca duyguların istiareli anlatımıdır:

Bahar mevsiminde ise güya ki rû-yı arzın her zerresi yeşillenir (Hatta kendini insan zanneden ve hakikat aranılırsa nebattan farkları bilâ- ihtiyar tahvil-i mükâleme iktidardan ibaret olan bir takım beğlerimiz de ötede beride rastgeldikleri hanımlarla yeşillenmeğe çalışır.)”(s.2)

ya da

“ O fasılda gökyüzünün letâif-i elvânı olsa olsa güneş çehreli, ziyâ saçlı bir dilberin maî gözlerinde görülebilir.” (s. 3)

Romanın bir tasvirle başladığını başta ifade etmiştik. Bu ilk bölümde yoğun olarak görülen tasvir, yalnızca tabiatın bir anını ifade etmemekte, onunla birlikte onu seyreden duygularını da ifade etmektedir. “Hususiyle baharda Çamlıca’yı severim” ya da “Sahrânın birbirine benzemez nice yüz bin elvan ve eşkâline dalmayı hangi nazar vardır ki arzu etmez” gibi “sevmek”, “arzu etmek” türünden doğrudan duyguların ifadesi söz konusudur. Duyguların bu tasvirde yer buluşu yazarın romantik bir tavra yönelimini gösterir. (Akdeniz, 2007: 13). Zira ifade edilişte olanın olduğu gibi değil de hissedildiği gibi verilmesi subjektiviteye yani romantizme yönelir. Yazarın, tasvire ifade etme görevi verdiği açıktır:

“Gece bir fikr-i sevdâzede gibi hem mağmum, hem zulmânî idi. Yıldızlar- zalâm-ı şübehat arasına düşen barika-i hakikat gibi –parça parça bulutlar arasından gâh görünür, gâh görünmezdi. Karanlık içinde ve seçilir seçilmez derecede görünmekte olan ağaçların şekl-i dehşet - nümûnuna bakıldıkça bahçe birtakım hayâlât-ı hâile ile dolmuş zannolunurdu.”(s. 56)

Tabiat canlı bir unsurdur. Adeta, ona bir insanî boyut katılmaktadır. Benzetmelerle tabiatın bu görünümü romantik bir şekilde anlatılmıştır. Gam, keder, korku veren şekil vb. kullanımlarla tabiat yeniden tanımlanmakta, mekân, insana ait özellikler üzerinden tablolaştırılmaya çalışılmaktadır.

Güya ki bir ten - dürüst dilberin reng-i vücudu gibi gayet açık pembeye boyanmış olan bu köşkü[...]” (s. 69) şeklinde eşya ile insan arasında renk açısından benzerlik ilgisi

kuran imajları kullanırken ayrıca mekâna insanî özellikler yükleyen yazar, insan mekân ilişkisini de çeşitli unsurlar üzerinden kurar.

“Ali Bey gazinoda bulunduğu müddet gönlünü ümid-i vuslatla eğlendirir; fikrini nazarına tesadüf eden temaşa-i lâtifin ezvâkiyle teskin eylerdi. Kâh denizin ufak ufak dalgalarına kadar, maşukasının güzel gözlerinde girye-i meserret görmüş kadar ferah bulurdu. Kâh Boğaziçi’nden akıp gelmekte olan gemilerin etrafa istilâ eden hafif zulmet içinde hayal meyal yelkenlerini görür, perde-i istikbâl arasından ümid- i saadetinin nişâne-i zuhurunu görmüş kadar mesrûr olurdu.” (s. 68).

Anlatıcının burada doğadaki birtakım görünümleri sevgili imajıyla birlikte şekillendirdiği, sevgiliyi somut nesnelere (Deniz-dalga, gemi-yelken) birlikte hayal ettiği görülüyor. Soyut sevgili imajı böylelikle somut unsurlar üzerinden çizilmiş oluyor. Bununla birlikte bütüne baktığımızda gerçek ile tasavvur edilenin aynı payda üzerinde birleşmesi metni duygusalılığın öne çıktığı üslûbun etkisine sokmuştur.

Üslûbunun bu tasvir cümlelerindeki yansımaları şöyle açıklayabiliriz. Roman kişileri yalnızca kendine ait nitelikleriyle değil, mekânla beraber anlatılıyor. Aynı süreçte birden fazla noktaya odaklanan anlatıcının bakış açısı, çevreyi yakından uzağa doğru kayan bir bakışla tasvir ediyor. Roman kişileri de bu tasvirin içindeki yerini alıyor:

“Bir müddet çeşmenin başında ikamet ile Ali Bey tabiatın nice yüzbin bedayi-i rengârengini- beriki beyler mülevven ferâce ve boyalı çehreleriyle mesireyi, ağaçları baştan aşağı çiçeklere garkolmuş da rüzgâr estikçe öteye beriye salınmaya başlamış bir bahçeye hem- hâl eden- hanımların şivesini temaşa ile saat yedi buçuk, sekize kadar eğlenirler.” (s.14).

İntibah’ta şahısların yaşadıkları mekâna ve içinde bulunulan ortama göre anlatılması, psikolojilerinin bu yapı içerisinde şekillenmesi, zaman ve mekân değiştiğinde ruh hallerindeki değişimin gösterilmesi romanın en önemli özelliklerinden biridir.

Mehpeyker’in Ali Bey’le buluşma yerine gelişi şöyle anlatılır:

“Ali Bey mev’id-i mülâkâta vâsıl olmadan evvel Mehpeyker gelmiş ve iptidâ-yı muhabbetten beri bezm-i şevkâşevk-i ülfetlerine sâye-sâz-ı letâfet olan çınarın altındaki çimenler üzerinde bir sath-ı zümürdîn üzerine oturtulmuş tasvîr-i hayâlî gibi hatır-firîb-i âlem olacak bir işve-i nâzenin ile kurulmuştu.” (s.45).

Burada eski edebiyattaki tabiat anlayışından farklı olarak mekânın insanla bütünleşmesine şahit oluyoruz. İnsan yalnızca tabiatla ilişkilendirilmemiş, çeşitli sıfatlarla mekân daha gerçekçi kılınmaya çalışılmış, bunun yanında şahsın mekândaki konumu da ayrıca nitelenerek belirtilmiştir. Bu durum üslûbu daha renkli bir hale dönüştürmekte, yazarın dış dünyayı somut varlık ve olaylar üzerinden anlatmak istemesi çeşitli benzetmeler yoluyla tasvirler yapması anlatımı gerçekçi kılmaktadır.

Mekân Tasviri

İntibah'ta dikkat çeken tasvirlerden biri de iç mekân tasviridir. Yazar dışı mekândan ziyade iç mekâna yönelir. Dönemi için oldukça yeni olan bu tasvir dikkatli bir gözlemi yansıtır. Yazarın buradaki eşyaya ve eşyanın birbiriyle olan uyumuna odaklanması dikkat çekicidir:

“Odanın sandalye takımları beyaz zemin üzerine pembe çiçeklerle işleme canfesten yapılmış, halısı da döşemesinin renginde olarak yalnız üzerine çiçek yerine ötekinin pempesinden daha koyuca bir takım iri dallar nakşolmuş, duvarındaki kâğıdın bilâkis zemini pembe, çiçekleri yıldızla karışık beyaz olarak, tavanı ise alçıdan dondurma gayet musanna güldesteler, papağanlarla tezyîn edilmişti.” (s.70).

İç mekânı dikkatli bir gözün bakışıyla tasvir eden yazar, eşyayı yalnız kendisi olarak değil, diğer eşyalarla uyumu, odadaki yeri, odanın dışı- (manzara) ile irtibatlandırılarak ele almaktadır. Örneğin: “yataklıkla denize nâzır olan pencerenin arasına birkaç sandalye”, “sola düşen ve bahçeye nazır iki penceresi olan duvarın deniz canibindeki köşesinde iki kanep” gibi eşyayı görüntü olmaktan çıkaran mekân içerisinde bir manzaranın parçası haline getiren bir bakış söz konusudur. Bu, mekânın tabiatla bütünleşmesi ya da romantik bir üslûbun etkisi olarak değerlendirilmelidir. Bu tasvirlerde duyguların dışarıda bırakıldığı da gözlenmektedir. Yazarın kişi tasvirlerinde oldukça öznel olan yaklaşımı burada çoğunlukla nesnel hale gelmiştir. Ayrıca Kemal'in eşyayı çeşitli sıfatlarla tanımlaması, küçük ayrıntıları gözlemesi dikkat çekicidir.

Kişi Tasviri

Namık Kemal, *İntibah*'ta kişileri birey kılmaya ve onların ruhsal serüvenlerini aktarmaya çalışır. Yazar bunu yaparken de roman kişilerinin olumlu ve olumsuz niteliklerini öne çıkarır. Bunlar kişilerin daha çok ahlakî diyebileceğimiz özellikleridir ve daima abartılarak anlatılmaktadır. Bu tarz tasvirlerde sıfatların önüne “en”, “o kadar” “gayet” gibi derecelendirme sözcükleri getirilerek üstünlük atfedilmektedir.

“Hanımefendi ki ismi Mehpeyker'dir, ahlâk ve terbiyece bütün bütün Ali Bey'in hilâfına olarak gayet namussuz, gayet alçakça bir ailede perveriş bulmuş ve zaman-ı rüşte balığ olur olmaz rezâilin envânda mürebbilerine üstâd olmuştu.” (s. 28).

Ahlakî özellikleri açısından olumlu tasvir edilen kişiler de olumsuz tipler gibi uç noktalarda tasvir edilir. Bu tasvirde duygusal öğelerin de katıldığı görülür. Aşağıda Ali Bey ve Mehpeyker'e ait özellikler aktarılırken Ali Bey'in “en şiddetli sevdaları tahrik edecek derecelerde” yakışıklı olduğu; Mehpeyker'in ise onun karşısındaki durumu olumsuz bir imajla “kendini zaptedemeyecek mertebelerde” bir kişiliğe sahip olduğu vurgulanmıştır.

“Ali Bey ise hüsn-i tabiatle muttasıf olan kadınlarca en şiddetli sevdalar tahrik edecek derecelerde yakışıklı bir delikanlı olduğundan Mehpeyker daha ilk işaretini aldığı gün kendini zaptedemeyecek mertebelerde meftûnu olmuştu.” (s.29)

Daha çok olumsuz olarak adlandırılan durumlar, “değil”, “bile” “ne ne” vb. edat ve bağlaç yardımıyla anlatılır. “[...]Ali Bey, adeta gaşyolmuştu. Bir iki dakika lakırdı söylemeye değil vücudunun bir kılını bile kıpırdatmaya muktedir olamadı.” (s. 36).

“[...] kağıt üzerine nakletmek ne eshâb-ı kalem için mümkündür; ne de resamlara müyesser olur.” (s.36).

Yazarın Mehpeyker'i kendine has şiddetli ve şairane bir üslûpla tasvir ettiğini ifade eden Mehmet Kaplan, Kemal'in gerek Ali Bey ve gerek Mehpeyker'in davranış tarzı ile ruh hallerini tasvirde, değişen ve çatışan unsurları bir araya getirmesinin dikkate şayan olduğunu söyler (2006:116).

İntibah romanını romantik bir tragedya olarak değerlendiren Robert P. Finn, Ali Bey karakterini de “romantik genç” olarak tanımlar (Finn, 1984: 40). Namık Kemal’in romanda başta Ali Bey olmak üzere roman kahramanlarına duygusal davranışları yüklemiş olmasını buna sebep olarak göstermektedir:

“Akşamdan sonra her illet tabiî tezâyüd eder. Sevda ise devâsı gayet müşkül illet olarak Ali Bey’in sevdası meyusiyet beliyesiyle bir kat daha kuvvet bulmuş ve ye’si de daha yeni başlamış olmak cihetiyle en ziyade tesirini gösterecek bir zamana tesadüf etmiş idi. İşte bu iki kuvve-i galibiye bir de tenhaliğin vahşeti munzam olunca çocuğun tabiî vücuduna bir ağırlık, kanına bir durgunluk, kalbine bir kasvet, nefesine bir darlık, kendini toplamak için ettiği ikdamata bir imkânsızlık çöktü. Güya ki zulmet-âbâd-ı âlemin her tarafını kâbuslar kaplayarak muttasıl üzerine hücum eder dururlardı.” (s. 56).

Yazarın romantik bir tavır içerisinde çizdiği Ali Bey, romanın başından sonuna kadar bu tavra uygun davranışlar sergiler. Ali Bey heyecanlı, hissî bir karakter olarak çizilir. Yazar, Ali Bey’i anlatırken onu ya bir tabiat parçasıyla birlikte ya da burada olduğu gibi gecenin sessizliğinde yalnız başına ızdıraplar içerisinde anlatmaya çalışır. Gece de onun gibi gamlı ve karanlıktır. Yıldızlar ise kâh görünür, kâh görünmez. Yazarın dış çevre olarak geceye yönelmiş olması bu romantik tavra uygundur. Ali Bey’in mizacı da zaten bu romantik tavırla örtüşmektedir. Yazar; heyecanlı, hissî bir karakter çizer.

Tasvirin Kaynakları

Klasik Edebiyattan Gelen Etki

İntibah romanında dönemine göre yoğun bir tasvirle karşılaşırız. Tasvirlerde Batıdan gelen bir etkinin izleri görülebileceği gibi romanın özellikle ilk bölümlerinde klasik edebiyattan gelen imajların varlığı hissedilir. Bu noktada, Paul Ricoeur’un gelenek ile yeni arasındaki ilişkiye dair tespiti, bu ilişkiyi anlamlandırmamız açısından yol göstericidir. Biçim, tür ve tip kavramlarını paradigma başlığı altında toplamayı teklif eden Ricoeur, kendileri de önceki yenilenmeden doğmuş olan paradigmaların anlatı alanında sonradan yaşanacak deneyim için kurallar sunduklarını ifade ediyor. Bu kurallar da yeni buluşların baskısı sonucu bir yandan yavaş yavaş değişirken bir yandan da değişikliğe direnmektedirler. Ricoeur’a göre “kurallı bozulma” geleneksel anlatılarda daha geç gerçekleşmektedir (Ricoeur, 2007b:136-137).

Bilindiği gibi, Namık Kemal'in eski edebiyata birkaç başlık altında toplanan itirazları söz konusudur. Bunun yanında Kemal'in eskinin birikimiyle yetiştiği de bilinen bir gerçektir. Görülüyor ki, dönemi için yeni bir tür olan romanda da geçmişin birikimi kendini bir şekilde göstermektedir.

“İstanbul bir mâlike- derya-yı letafettir ki yalnız hazin hazin sahillerine yüz sürerek pîş-gâhından akıp giden deryanın safası mevki'in bütün cihan içinde akransızlığını ispata kifâyet eder.” (s.6).

İfadeleri İstanbul'un bir taşını bütün bir Acem mülkünden değerli bulduğunu ifade eden Nedim'in o beytini hatırlatır.

Yazar, kişilerin portresini çizerken klasik edebiyattaki imajları çağrıştıran benzetmeler kullanır, fakat bu benzetmeler elbette klasik edebiyattaki mazmunlar gibi statik, donmuş değil, tamamen romandaki kişinin işlevine bağlı kullanılmıştır. Dolayısıyla ifade ederken kalıplaşmış bir takım motifleri kullanıyor olması bizi yanıltmamalıdır.

“Dilâşup saçları sırma gibi parlak sarı, alnı saffet-i vicdânın âyine-i in'itâfi denilecek surette duru beyaz, kaşları zülfüne nisbet biraz kumrala mail ve biraz kalın olmakla beraber, biraz da mukavves gözleri mutedil mâi ve fevk-el gaye tahrik-i sevda edecek yolda mahmur, çehresi âşıkâne bir soluk beyaz üzerine gül-i zîba pembeliğine mail bir renk ile müzeyyen, burnunun rengindeki saffet ile tenasübündeki letâfet açılmasına bir gün kalmış bir zambak goncesine benzer, dudaklarının gerek rikkati ve gerek pembeliğinin parlaklığı birbirine sarılmış iki gül yaprağını andırarak aralarından inci dişleri jale damlası gibi görünür, çenesi daha yaprakları perişan olmamış bir beyaz katmer gül zannolunurdu.” (s.83-84).

Klasik edebiyattan gelen gül, gonca, ayine gibi mazmunlar kullanılmış olmakla beraber bu mazmunlarla yeni ve farklı bir sevgili imajının çizildiği görülüyor. Burada Güzin Dino'nun tespitini hatırlatmak gerekir. Dino'ya göre, Kemal'in başarısı buradan kaynaklanmaktadır. Geleneksel şiirsel üslûptan bu yönüyle farklılaşan yazar, bu üslûbun biçimsel niteliğini sarsmakla kalmamış, imgelerin, kavramların dural niteliğini yıkmış, ayrıca dış dünyayı da bu yeni algının ortasına yerleştirmiştir (Dino, 2008: 171).

Yine yazarın, Abdullah Efendi tasvirinde de görüleceği gibi vücudun çeşitli organları ile ve kişinin hayat algısı arasında kurduğu ilişki de tasviri başka bir boyuta taşımıştır:

“[...] çehresi pek ziyade çiçek bozuğu olmakla beraber rengi melezi addolunacak derecede esmer, gözleri birkaç defa çektiği remed-i Musrî bekâyasından olarak hem perdeli cipil, burnu hiçbir vakit âsârından kurtulamadığı frengi beliyyesiyle çürümüş firenk inciri gibi hem iri hem çentik bir kaç çürük diş ile çirkinliği bayağı iğrençlik derecesine vasil olan ağız gayet geniş, bıyığı sakalı ile uyuz hayvan tüyü kadar seyrek bir şey olarak [...] ” (s.91).

Görüldüğü gibi, yazar karakteri tamamen kötü gösterebilmek için portreyi okur gözünde çirkin bir şekle bürüyor. Üslûp, burada karakteri belirleyen sıfat ve benzetmeler üzerinden şekilleniyor. Sıfatlar, kişinin o an içerisindeki görünümüyle birlikte daha geniş bir zaman dilimine uzanıyor. Benzetmeler ise oldukça olumsuz nitelikler içeriyor. Kemal’in bu kısımlarda her bir tasviri birbirini tamamlayan bir yapı haline getirdiğini görüyoruz. Cümle bir türlü sonlandırılmıyor. “Beraber”, “olmakla beraber” “benzer”, “olarak”, gibi bağlama unsurlarının yanında virgülle de ifadeyi zincirleme bir hale dönüştürüyor. Sonuç olarak yazarın sözü çoğalttığı, an’ı genişlettiği görülür. Böylece yazar gördükleriyle yetinmeyen buna daha fazlasını ilave etmek isteyen bir tavrı benimsemiştir, denilebilir.

3.2.2.3 Cümle

Üslûp bahsinin önemli unsurlarından birisi cümledir. Her dilsel tercihin aynı zamanda üslûpsal olduğunu ifade eden Halliday’ın bu tespitinin özellikle cümle söz konusu olduğunda geçerli olduğunu ifade edebiliriz. Yine hatırlanacağı gibi Leech-Short üslûbu elde etmek için dört kategorinin görülmesi gerektiğini ifade etmiş, bunlardan birini de grametik kategori olarak tespit etmişlerdi. Bu kategoride cümle yapıları karşımıza çıkar. Bununla birlikte, Namık Kemal’in romanlarındaki cümle çeşitleri üzerine yapılacak geniş bir inceleme bu çalışmanın boyutlarını fazlasıyla aşmaktadır. *Cezmi* ve *İntibah* romanının cümle yapıları üzerine yapılan bir doktora çalışmasında her iki romandaki cümleler geniş olarak ele alınmıştır (Özezen, 2000:702 s.). Buradan ortaya çıkan sonuçları *Cezmi* romanını değerlendirirken aktaracağız. Biz, bu bölümde daha çok genel tespitler üzerinden üslûp açısından cümle bahsini değerlendirmek istiyoruz.

İntibah’ta bağlaçlarla ve fiilimsilerle örülmüş bir cümle yapısının hâkimiyeti görülmektedir. Cümle içerisinde birçok mesele aynı anda dikkate sunulduğundan doğal

olarak cümle uzamaktadır. Buna karşılık cümle tipleri değişse bile belirli söz gruplarının varlığı kendini sürekli hissettirir.

İntibah'ta farklı cümle tiplerinin aynı paragrafta bir arada kullanıldığını görürüz.

“Kapıdan girer girmez herkesten evvel validesine tesadüf eyledi.(1) Yavrusunu taharri eden ceylan gibi bir adım atar, bir de döner etrafına bakardı (2). Bey'i görünce hiddet yerine o derece izhâr-ı beşâset eyledi ki oğlunun aguş-ı vefasındaki birinci tebessüm- i masumanesini gördüğü zaman bile belki o kadar mesrur olmamıştı(3). (abç., s.19-20).

Aynı paragrafta görülen geçmiş zaman kipinden oluşan I. cümleyi yine aynı kiple kurulan II. cümle takip ediyor. III. cümle ise ki'li birleşik cümle ve cümlenin sonunda yer alan kip birleşik zamanlıdır. Yazarın farklı cümle yapılarını denemesi ve bu yapının peş peşe gelen cümleler içerisinde görülmesi zaman zaman akıcılığı bozuyor.

Örneğin:

“Bu muamele-i dil- firîbe karşı Ali Bey adeta gaşvolmuştu. Bir iki dakika lakırdı söylemeye değil vücudunun bir kılını bile kıpırdatmaya muktedir olamadı. İnsan için [B]eyin kalbine girmek kabil olmalıdır ki o sırada birinci defa olarak hâsıl ettiği hissiyât-ı lâtifenin ne lezzetli şeyler olduğunu anlayabilsin.” (abç., s.36).

Anlam bakımından ise bu cümlelerin de çeşitlilik gösterdiği görülür. Olumlu ve olumsuz cümleler birlikte kullanılırken olumsuz cümlelerden sonra daha çok ki'li bağlacıyla oluşturulmuş yapıların kullanıldığı görülüyor. Çünkü olumsuz ifade açıklanmaya ve vurgulanmaya ihtiyaç duymaktadır.

Yapısı basit olmakla birlikte sözcük sayısı dikkate alındığında karşılıklı konuşmalar hariç uzun denilebilecek cümle yapısı dikkat çeker. Karşılıklı konuşmaların olduğu kısımlarda ise cümleler beklenildiği gibi kısa bir yapıdadır.

“Kendini muktezâ-yı hâl mevki-i niyâza sevkettiği cihetle o tedbirler cümlesinden olarak Bey'e bir cemile göstermek üzere Çamlıca'ya gelmek için mutâd olan vakitlerden yarım saat evvel yalıdan çıkmıştı.” (s. 60)

Kimi yerde cümle hacminin bir paragraf büyüklüğünde olduğunu görürüz:

“Düşüne düşünce eleminin esbâbını bulunca biçâre Dilâşub nazarında kâffe-i leâiz-i hayatının katili gibi görüldüğünden hemen bir tehevür-i mecnûnane ile yerinden fırlayarak üzerine hücum etmek istediye de tabip beyin önüne set olarak hıfz-ı hayatınca bu türlü harekât-ı gazubânedan terettüb edecek mahaziri tâdâd ile azmine mani olduğu gibi Hanım efendi de kızı kaçırdığından ve Bey’in hastalık yorgunluğuyla sinirlerinde öyle bir heyecanı temdide kudret olmadığından bir gün evvelki facianın tecdidine mahal kalmadı.” (s.126).

Cümlelerin uzadığı bu bölümlerde filimsilerin ağırlığı kendini hissettirir. Öyle ki eski nesrin varlığını yeniden duyumsarsınız. *İntibah*’ta dikkat çeken cümle yapılarından bazıları şunlardır:

Anlatıcıya İmkân Tanıyan Cümleler

Cümleye bir ritim kazandırdığı görülen “ki” bağlacının vurguyu belirginleştiren, bir biçâre ki (s.159), “güya ki” (s.168) şeklindeki kullanımları dikkatin kişi üzerine toplanmasını sağlamaktadır. Bu tarz cümleler *İntibah*’ta anlatıcının araya girerek kendi düşüncesini ifade edişine fırsat tanımaktadır.

“İnsan ne garip bir baziçe-i tabiattır ki Ali Bey indinde en aziz olan bir vücudun fenasından müteessif iken âsâr-ı hayatın timsâl-i mücessemi olan cihân-ı medeniyetten kaçır da her arşın toprağında nice vücudlar nihan olmak cihetiyle mevtin misâl-i müşahhası olan sahralarda gezip eğlenmek isterdi.” (s.13)

Anlatıcı bu vesileyle söze dâhil olmakta öznel yargısını ortaya koyabilmektedir. “Ki” bağlacıyla birlikte, ileri sürülen fikir genişletilerek açıklanır. Kimi zaman da bir hüküm cümlesine dönüşür.

“Malumdur ki ciddiyâtın birçoğu uysallıktan tevellüt eder.” (s.15)

“Fakat biçâre ne yapsın ki daha arkadaşlarıyla gittiği gün harekât-ı ihtiyariyesinin eceli gelmiş ve belki mezarı orada kazılmıştı.” (s.16)

“Bu cihân-ı mihnette kim vardır ki bir gece تنها kalsın; bir endişeden dolayı uykusunu kaybetsin o halde cihânı, nefsinin, efâlini, sevâbını, düşünsün de milletimizin en büyük hâkimi olan bir zâtı muhatap ederek:” (s. 24)

Ki’li cümleler kıyaslama yolu ile unsurların birlikteliğini aktarmakta da kullanılır. Bu bağlacın kullanılması ile konu benzetmeler yoluyla genişletilir:

“Lâlelere bakıldıkça kıyas edilir ki geceden çemenzârda bir meclis –i işret tertip olunmuş da sermestâne uykuya varan ashâb-ı meclisin her biri şarapla dolu kadehini bir köşeye bırakmış.” (s.3)

Eski nesrin uzun cümle yapısı içerisinde sık kullanımıyla karşımıza çıkan bu bağlaç, cümleleri birbirine bağlamakta kullanılırdı. Namık Kemal bu bağlacı eski nesirlerde gördüğümüz sıklıkta kullanmadığı gibi onu bir önceki cümleyi anlam yönüyle genişletmenin bir aracı haline getirmiştir. Böylece anlatıcıya da kendi düşüncelerini ifade etme imkânı da doğmuştur.

Hitabet Cümlesi

İntibah'ta daha çok sıfat ve benzetmelerle örülmüş cümle yapılarıyla karşılaşırız. Bununla birlikte Kemal'in az da olsa günlük konuşma diline yaklaşan yer yer tasvirin de olduğu hitap cümleleri kurduğunu görüyoruz. Tanpınar'ın “tasvirî cümle” olarak adlandırdığı cümlelerle benzeşen bununla beraber tamamen tasvire teslim olmayan bu cümleler *İntibah*'ta diğer cümlelere göre farklı bir nitelik gösterir.

“Acaba az rüzgârlı, hafif bulutlu bir havada bir bahar çemenistanında ziyâ aksedince hâsıl ettiği hâle hiç dikkat edilmiş midir?” (s.3)

“Bilmem gecenin hâline hiç dikkat buyrulmuş mudur?” (s.23)

“Dünyada bir valide için hem ciğer-kûşesini diri diri kaybetmekten ve hem de ziyâ için teessüfe bile muktedir olamamaktan büyük bir azab-i ruhânî olur mu?” (s.100)

Yukarıdaki cümlelerde, yalnızca “bilmem”, “acaba” gibi kendi fikrini araya sıkıştırmak için vesile arayan, okurla konuşmak, etkileşime geçmek isteyen, ona sorular yönelten bir yazarla karşılaşmayız. Aynı zamanda, okurun dikkatini de tabiata yöneltme arzusunda olan ve adeta “bakınız” diyen bir sesle karşılaşırız. Tasvirin ağırlıklı olduğu bu tarz hitabet cümleleri romanda çok yoğun kullanılmamakla birlikte yapı itibariyle farklı bir yerde durmaktadır. Roman içerisinde kuruluşu farklı bir yapıda karşımıza çıkan bu cümlelerde hem soru soran, hem de günlük dile yaklaşan kemal, bu üslûp özelliği açısından dönem yazarlarından ayrılır.

3.2.2.4 Üslûbun Görünümleri

Meddah Üslûbu

Anlatıcı, yazarın kendisine tanıdığı imkânlar ölçüsünde var olabilir. Kimdir anlatıcı? sorusuna en kısa yoldan, hikayeyi bize nakledendir, diyebiliriz. “[A]nlatıcının görevi, okuyucu ile eser arasında alışverişi sağlamak, olaylara ve kişilere tanıklık etmek, olan biteni anlatmak veya nakletmek, nihayet açıklama ve yorum yapmaktır.” (Tekin, 2003: 23). Anlatıcı okur karşısına farklı şekillerde çıkabilir. Kabul edilmelidir ki okurlar eseri onun tasarruflarıyla görürler. Üslûbun izlerini anlatıcıda aramak bu yüzden yanlış olmayacaktır.

Romanın özellikle ilk bölümünde görülen okurla konuşan anlatıcı eski meddah geleneğinin bir devamıdır. Hikâyenin; taklit, canlandırma yoluyla, bir dinleyici topluluğuna, bir anlatıcı tarafından sunulması şeklinde görülebilecek meddah üslûbu ve bu anlatı geleneği, dönem romancıları içerisinde özellikle Ahmet Mithat’la özdeşleştirilmiştir. Namık Kemal de *İntibah*’ta kimi zaman bu üslûptan yararlanır.

“Biz galiba sadeden çıktık. Muradımız Çamlıca’nın tarifine evsâf-ı bahardan bir girizgâh bulmaktı.” (s. 5), “Ta’ciz ettikse af niyâz eyleriz.” (s. 5), “Bilmem gecenin haline hiç dikkat buyrulmuş mudur?” (s.23) “Şimdi bir kere kendinizi onun yerine koyunuz. Bir de birinci defa olmak üzere endişeden uykusuz kalınız.” (s. 24) “Mehpeyker’in yalısında olan âsar-ı ziynet ve servet elbette balâdaki ifadelerimizden anlaşılmıştır. Yalnız şurasını söylememiştik ki [...]” (s.90).

diyen anlatıcı okurla karşılıklı konuşmaya geçen meddahların üslûbunu kullanmaktadır. Bu üslûbun romanda hâkim bir yapı oluşturmamakla birlikte, eski geleneğin izlerini devam ettirmesi bakımından önemli olduğunu söyleyebiliriz.

Romanda, her şeyi bilen hâkim anlatıcının varlığı aynı zamanda meddah tekniği için de elverişlidir. Böylelikle anlatıcının olaylara müdahalesine de fırsat verilmiş olur.

Anlatıcı, karakterlerin aynı süreçte ruhsal ve bedensel tavırlarını gözlemleyebilmekte, hem psikolojik hem de dış tasvir yapmaktadır:

“Mehpeyker bu sözleri söylerken Ali Bey’in simasında hâsıl olan şiddet-i hicâb ve infiâle göz ucuyla dikkat ederek ve çevresindeki âsardan kalbinin sırf heyecan

halinde bulunduğunu layığıyla derkeleyerek cevaba intizâr yollu bir dakikacık sükût ettikten sonra yine kelama bed' ile mahzun mahzun:” (s.30).

Yazarın anlatıcılığı aktif kılmış olması, ilgiyi yazara / anlatıcıya yöneltmektedir. Anlatıcı, karakterlerin kendisini ifade etmesine fırsat tanımaz. Gerekliğinde onların durumunu özetler:

“Mehpeyker arabasına girince beş on dakika Bey’in sadeliğinden dolayı arzusunu anlatabilmekte düşeceği müşkilâtı zihninden geçirdiyse de maşukunun kendi hüsnüne gösterdiği meftuniyetinden ve desais ve tecâribine karşı uğradığı mağlubiyetten emin olduğu için iptidâ eden ülfetin zaruri intaç edeceği alışıklık kuvvetiyle en evvel zuhur edecek fırsatta meramına nail olacağına katiyen hükmetmekle yalısına kemâl-i beşâset ve itminân ile gitmişti.” (s.41).

Bu paragrafta, “zihninden geçirmek”- “emin olmak”- “katiyen hükmetmek” gibi anlatıcının bütün bunları bildiğini gösteren ifadeler dikkat çekiyor. Anlatıcının karakterin iç yaşamı hakkındaki bilgisi, bildiklerini sunma ve değerlendirme konusundaki yeteneği Dorrit Cohn’un, romanın tarihsel gelişimi üzerinden yaptığı şu tespiti hatırlatıyor.

“Anlatıcı ne kadar göze çarpar ve kendi mizacını öne çıkarırsa, karakterlerinin ruhlarının derinliğini ortaya koymaktan ya da, madem yeri geldi söyleyelim, ortaya koyacak derinlikleri olan ruh halleri yaratmaktan o kadar uzak olur.” (Cohn:2006: s.37).

Cohn, bireysel psikolojiye dair meselelere ilginin artmasıyla sesli anlatıcının kurmaca dünyasından kaybolduğunu söylemektedir. Cohn’un sesli anlatıcı olarak ifade ettiği “olayların karakterlerin içinde yaratabileceği tefekkürden çok, olaylar üzerinde kendi yorumlarıyla ilgilenen bu anlatıcı, anlatsal duruşundan ötürü açık ve çoğunlukla öğretici değerlendirmelere de yatkındır.” (Cohn, 2006. 35). Türk edebiyatında Ahmet Mithat’la anılan bu anlatıcı tipinin Namık Kemal’de de bulunduğu görülüyor. Bununla beraber, Kemal’in psikolojik tahlillere girilerek anlatıcının etkisini azalttığını ileri sürmek mümkündür. Böylece kişilerin dolaylı da olsa varlıkları ortaya konmuş olmaktadır. Sonuçta, yine de bu tarz anlatıcılar karakterlerin bir birey olarak varlıklarını ortaya koymaya pek imkân tanımazlar.

İntibah'ta karakterlerin ruhî durumu kimi zaman bir özet halinde bölümün sonunda okuyucuya açıklanır. Burada, anlatıcının her zamanki her şeyi bilen güçlü sesini duyarız:

“Hâsılı Bey, zihnini ne tarafa ihale eyledi ise hayretten, istihâleden, tereddütten başka bir şey görmedi. Akibet istidlâlâtının hülâsası olarak Mehpeyker'in hareketini mükâlemat-ı muhabbete gösterdiği hiffet-i lâübaliyaneyi setr için saika-i hicâb ile ihtiyâr olunmuş bir ihtiyârkârlığa hamlederek o da maksadının bir zamân-ı fırsatta husûlünden ümitvâr olduğu hâlde hanesine avdet eyledi.” (s.42).

Anlatıcının roman kişilerinin sözlerini aktarma şekli, yazarın üslûbuna dair bir tespit yapmamıza da imkân tanımaktadır. Şöyle ki, *İntibah*'ta anlatıcı roman kişilerinin sözlerini doğrudan aktarırken onların düşüncelerini ise dolaylı yoldan aktarır.

“- Gel kardeşim! Biz seninle konuşalım! Derdin ne ise mahremine söyle! dedi; Bey'i aldı, dayısının bulunduğu encümeden uzak bir tarafa götürdü.” (s. 49)

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi yazar karakterlerin sözlerini doğrudan aktarmıştır. Aşağıdaki örnekte ise yazarın düşünce aktarımında karakterlere kendini ifade etme imkânı tanımadığını görürüz:

“Mehpeyker ise uğradığı darbe-i hakaretin birinci tesirinden kurtulunca gönlüne gördüğü gayızdan korkunç, uğradığı ye'sten mühlik bir takım hissiyât hücum eylediğinden Ali Bey'i evvelki gibi nazlı bir maşuk değil kanlı bir düşman hükmünde gördüğünden kemâl-i ye's ü ıstırap ile Abdullah Efendi'nin hanesine azimet eyledi.” (s.145).

Yazar, Chatman'ın deyişiyle kişilerin doğrudan serbest biçimde konuşmasına imkân vermediği için burada olduğu gibi düşüncelerini dolaylı serbest biçimde ifade etmesine olanak tanır. Chatman, “Gitmem gerek” ifadesini sözün doğrudan serbest olarak ifade edilmesine örnek verirken; “Gitmesi gerekiyordu” ifadesini ise sözün dolaylı yoldan serbest olarak ifadesine örnek vermektedir. Buna göre, doğrudan serbest biçimleri iç monoloğun özelliği iken; dolaylı serbest biçimler, yalnızca bir anlatıcının varlığını zorunlu kılmakla kalmamakta, aynı zamanda metinde iç monoloğun da varlığını ortadan kaldırmaktadır (Chatman, 2008: 188).

Anlaşılan odur ki, anlatıcının aktif olduğu *İntibah*'ta müdahaleci yazar kimliği dönem yazarlarının çoğunda görülen karakteristik bir özellik olmasının yanında Kemal'in kişiliği ile de uyumludur.

Romantik Üslûp

İntibah'ın üslûbuna dair yazılanlarda onun daha çok romantik oluşuna vurgu yapılmaktadır. Romanın bütünü üzerinde romantik üslûbun etkisinden bahsedilmekle birlikte özellikle tasvirlerde Batılı bazı romantiklerle *İntibah* arasında ilgi kurulmaktadır. Robert P. Finn, daha önce de ifade ettiğimiz gibi, romanı romantik bir tragedya olarak tanımlarken onu yine başka eleştirmenler gibi Alexandre Dumas'ın *La Dame aux Camellias*'ı ile irtibatlandırır (Finn,1984: 42). İnci Enginün ise eserin bir tarafıyla Fransız romanlarını bir tarafıyla 17. Yüzyıl realist halk hikâyelerini andırdığını ifade etmektedir (Enginün, 2007:231). Eserde, Ali Bey'in olaylar karşısında takındığı romantik tutuma ilave olarak Dilâşub karakteri ile Ali Bey'in annesi Fatma Hanım'ın da romantik bir karaktere has özelliklere sahip oldukları görülüyor. Anlatıcının Ali Bey'in annesini "zavallı kadın", ".zavallı valide", "biçâre" gibi sıfatlarla tanımlamasının yanında "ağır bir ıstırap altında" olması, "şedid bir nöbet" geçirmesi, "şiddetli bir azap" içinde olması, romanın romantik olarak düşünülmesine yol açmaktadır. Dilâşub'un Ali Bey'e olan karşılıksız sevgisi, bu sevginin yaşadığı acılara rağmen bir türlü değişmemesi ve sonunda onun yoluna can verişinin konu edildiği bölümler romantizmin belirgin olarak ortaya çıktığı bölümlerdir. "Ben sizin için ölüyorum." diyen ve bu uğurda ölmeyi göze alan bir karakterdir Dilâşub. Anlatıcının, Dilâşub için kullandığı "biçâre", "zavallı", "mazlume" gibi duygusal ve öznel ifadeler romantik üslûpla ilişkilendirilebilir. *İntibah*'ta duygusal atmosferin yoğun olduğunu ifade etmiştik. Dilâşub'un Ali Bey'e olan sevgisinin dile getirildiği bölüm şöyledir:

"- Ah! Bey... Bey! Yoluna ölmek benim için düğün bayramdı. Bir kerre adımlı anmadın...bir kerre yüzüme bakmadın... Kaderim böyle imiş! Ah! Bir kerre mezarıma olsun geleceğini bilsen! Yok, ben hala deliliğimden geçmemişim. Fahişe evinde, haydut elinde şehit olan biçârenin mezarı mı olur?" (s.160).

Yine, Dilâşub'un ağlaya ağlaya odanın bir köşesine yıkılması, ya da Ali Bey'in Dilâşub'a karşı duyduğu pişmanlığı dile getirdiği bölümler de romantik üslûptan izler taşır:

“Dilâşub! Seni bu halde görmekten ise zebaniler elinde ilelebet azap çekmek bin kat hayırlıdır. Sana ben kıydım. Allah bin türlü belanı vereydi de dünyaya gelmeyeydim. K r olaydım da seni görmeyeydim! Yok yok!” (s.163)

deyiş  romantik üslûbun romandaki görünümüne örnek verilebilir.

Sonuç olarak, Namık Kemal başta romanın asıl kahramanı olan Ali Bey’i romantik mizaçlı bir genç olarak çizmiş, bunun yanında eserdeki sözcük seçimleri ve olayların aktarılışındaki tutumuyla da bu tavrın romanın bütününe hâkim olmasını sağlamıştır.

İfadeler: Ruh- Hareket- Duygu Tahlili ve İfade Biçimleri

Dilsel Yapılar

Yazarın kimi zaman belirli sözcükleri veya söz gruplarını, kimi zaman ekleri tekrar ederek akıcılığı sağladığını söyleyebiliriz. Romanda eski nesirden gelen seci kullanma alışkanlığı az da olsa devam etmektedir.

“Hele bir kere çimenler açıklı koyulu renkleriyle toprağı ihata etmeye, bir kere ebr-i baharın in’itafı çemenzar üzerinde mevceler, h reler teşkil eylemeye, bir kere...” (s.2) Yazarın “bir kere” sözcüklerinin tekrarı yoluyla bir müzikalite oluşturma gayreti içerisinde olduğu görülüyor. Yine metnin devamında yığın yığın, hafif hafif, ufak ufak sözcüklerinin tekrarından da bir müzikalitenin ortaya çıktığını görmekteyiz.

Garip haldir ki insan ne kadar genç, ne kadar tecrübesiz, ne kadar mahcup olursa olsun kendine mahsus bir sır, bir teşebbüs peydâ ettiğı gibi derhal çocukluktan reculiyete intik l eder, nefesine hemen her şey için bir kifâyet, bir iktid r görür.” (abç., s.43)

Namık Kemal’in ileride tekrar bahsedileceğı üzere zaman zaman eski nesrin vermiş olduğu imk nlardan zaman zaman ise yeni sayılabilecek birtakım uygulamalarla müzikalite oluşturma gayreti içerisinde olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç olarak, Namık Kemal’in bu romanı özellikle tasvirler ve psikolojik tahliller açısından dönemi içerisinde de farklılaşan bir romandır. Zira tabiat tasvirlerine geniş yer vermesi, kişilerin psikolojisini içinde bulunulan ortama göre tasvir ve tahlil etmeyi denemesi eseri dönem eserleri içerisinde ayrıcalıklı kılmıştır. Yazarın roman kahramanlarını duygusal bir atmosfer içerisinde veriş , romanın karakterlerinden Ali

Bey’i bir yandan şiddetli âşık ederken, bir yandan bu aşkın doğurduğu ızdırabı yaşatması, acıyı hissettirmesi, aynı şekilde roman kahramanlarından Mehpeyker’in aşık olduğu adamdan aşkından dolayı intikam almaya kalkması romanı romantik bir üslûp içerisinde değerlendirmemize olanak vermektedir. Eserin duygu ve hayallere bolca yer vermesi de üslûp açısından romantik nitelikleri ağır basan bir eser olarak görmemizi gerekli kılmaktadır. Bunun yanında, gerçek mekânların kullanılmış olması, tasvirlerde gerçeklik izleniminin verilmeye çalışılması, eserin üslûp açısından realist üslûptan izler taşıdığını da göstermektedir..

Ruh Tahlilleri

İntibah’ı dönem romanlarından farklılaştıran özelliklerin başında psikolojik tahlillere yer vermesi gelmektedir. Kaplan’ın tespitiyle, kahramanların mizaçlarının ve içine düştükleri durumdan ötürü psikolojilerinin ve tavırlarının değişmesi romanı ayrıcalıklı kılmaktadır. Yazarın kişilerin ruhî durumlarını anlattığı bölümlerde bu psikolojiyi genelleyerek aktarmak istediği söylenebilir. Öyle ki yazar bu psikolojiyi okura da hissettirmek ister. Bu yüzden “Şimdi bir kere kendinizi onun yerine koyunuz. Bir de birinci defa olmak üzere endişeden uykusuz kalınız.” gibi rica- istek belirten cümleler kullanır:

“Cihânın ne türlü bir dâr-ı mihnet olduğu malum. İnsanın ne kadar zayıf bir mahluk olduğu da tarif ihtiyacından müstağni. Ali Bey’in ahlâkını, terbiyesini, uğradığı endişeyi yukarıda tarif etmiştik. Şimdi bir kere kendinizi onun yerine koyunuz. Bir de birinci defa olmak üzere endişeden uykusuz kalınız.(o zikri mucib-i hicâb olacak tasavvuratı bir tarafa bırakalım.) Simya bilmek, kimya yapmak, dünyayı kendi reyinizi tatbik için bir kuvvet-i fevkâladeye malik olmak, defîne bulmak, bir kıt’ada tasaltun etmek gibi ne kadar muhâlât ve hayâlât var ise hepsine bir cihet-i imkân ararsınız. Akıbet yine acziniz görünür; gönül mevttten başka bir şey arzu etmemeye başlar. İnsan yatağının yorganına, çarşafına bakar da kefenden, topraktan bir farkını göremez, kendini telef etmek ister, ona da kıyamaz. Ali Bey’in hâli de bu mütalanın aynı idi.” (s.24-25).

Burada, Ali Bey’in içinde bulunduğu durumu her kim olsa benzer tavrı gösterir şekilde açıklamaya çalışan anlatıcı, paragraftaki “Çaresiz akıbet-i hâle intizâr etmeye karar verir değil mi?” sorusunu okura yöneltirken aynı zamanda cevabını da kendi

içerisinde vermektedir. Yazar okurun karakterle empatik bir ilişki kurması için çalışıyor: “Kız bu sözleri söyledikçe Ali Bey’in vücudundaki kan hiddetle ve hicapla ateş kesilerek simasındaki reng-i âl yeni tutuşmuş bir alev şekli bağladı. infiâlât-ı nefsanîyesinin şiddet-i galeyânı cihetiyle lisanına da küşayış gelerek dedi ki:” (s.32)

Yine

“Ali Bey’in bu temaşa ile damarlarında ne kadar kan varsa bir berk-i seyyal kesilerek, her lemha-i basarda bir kere vücudunun her tarafını yaka yaka dolaşırdı” (s.47)

Psikolojik tahlillerde içteki etki dışa yansıyan şekliyle anlatılır. Yani içten dışa doğru giden bir bakış ortaya çıkar. Hareketlerde iç ile dış ve duygu ile göze hitap eden unsurlar birleştiriliyor. Namık Kemal’in insan psikolojisini aktarırken mübalağa ifadeleri kullandığı da görülüyor:

“Zavallı kadın gece hayliden hayli şedîd bir nöbet geçirmişti. Sabah olup da uyandığı sırada kalbi bir büyük helecân halinde sinirleri bir ağır ıstırap altındaydı.”(abç., s. 87)

Sonuç olarak kişilerin içinde buldukları durum daha çok hareket ifade eden kavramlar üzerinden anlatılmıştır. Bu anlatımda nöbet şiddetli, sinirler ağır bir ıstırap içinde kan da gereğinden fazla hareketlidir. Yazar, böylece onların zaman içerisindeki değişimini vermek istemiştir.

Namık Kemal’in kişilerin mizaçlarındaki değişimi aşama aşama yakalamaya çalışan bir anlatıma yönelmesi onu hem kendinden önceki geleneksel hikâyelerden ayırır, hem de dönemindeki romanlarla kıyaslandığında önemli bir yeniliktir. Yazar böylece, üslûbunu da farklılaştırmaktadır. Nitekim kişilerdeki değişimi vermek istediği yerler arasında, ilk öpüşmenin incelenmesi, Mehpeyker’in Ali Bey’i evinde karşılaşması, alınan alkolün Ali Bey üzerindeki etkisi vb. anlatımlarda onun üslûp yönüyle natüralist bir üslûba yaklaştığı ifade edilmiştir. (Dino 2008: 78).

Güzin Dino’nun romandaki belirli bölümlerden hareketle yaptığı natüralist üslûba yaklaşıldığı tespiti yazarın duygularını da yer yer işin içine karıştırdığı için abartılı bir yaklaşım olarak görülmektedir.

3.2.3 Cezmi

Bilindiği gibi *Cezmi*, Namık Kemal'in yarım kalmış bir romanıdır.⁹ Yazar,1878 yılında başladığı ve 1881 yılında bitirebildiği eserini cüzler halinde yayımlamıştır.¹⁰ Her ne kadar bitirilememiş de olsa, bu haliyle hem dönemin hem de yazarın üslûbunun farklı görünüşleri için de ipuçları vermektedir. 16. Yüzyıl Osmanlı - İran savaşlarına dayanan *Cezmi*'nin konusu ve kahramanları gerçekte ilişkilendirilmektedir. "Romana ismini veren Cezmi tarihten alınmış gerçek bir şahsiyettir."(Andı, 2000: 19). Tarihi bir olayı konu edinen romanın fasıllar şeklinde düzenlenmesi, Namık Kemal'in piyes yazarı olmasıyla ilişkilendirilir. Roman düzenleniş açısından *İntibah*'tan farklı bir yapıdadır. Klasik roman algısının dışına çıkan ve edebiyat dışı bir metni (tarih) andıran bölümleriyle dikkat çeker. Romana yazdığı önsözde Şerif Aktaş bu duruma dikkat çekmektedir.

"Cezmi belirli bir üslûp içerisinde kaleme alınmamıştır. Romanın başlangıcı ile sonu arasında üslûp birliğinin olduğu söylenemez. Başlarda bütün olayları bir cümlelerin içerisinde doldurmaya çalışan yazar, romanın ilerleyen kısımlarında hareketleri sembolik imajlarla dolu cümlelere başvurmuştur. Bazı kısımları da tarih kitabı üslûbuyla kaleme alan Namık Kemal, eserin son kısmında şahısların konuşmalarını tiyatro üslûbuyla dikkatlere sunmaktadır." (Aktaş, 2007: 12).

Namık Kemal'in tarihî bir olayı konu edinmesi, tarihe duyduğu yakın ilginin bir sonucudur. Bu yakınlık, aynı zamanda romantiklerin tarihe olan ilgisiyle de örtüşmektedir. Tanpınar, tarihi kadro içerisinde ideoloji romanı olarak nitelediği *Cezmi*'de yazarın tarihe yönelimini Rousseau ve Victor Hugo ile ilişkilendirmiştir. Tanpınar'a göre göre romandaki bazı sahneler *Sefiller*'de geçmektedir (Tanpınar,1988: 406-407). Eser on bir fasıl ve kırk üç kısımdan oluşmaktadır.

Cezmi, yazarın ilk romanı *İntibah*'tan izler taşır. İki eser arasında üslûp ve karakterler açısından yer yer benzerlikler görülür.

⁹ Romana yapılan atıflar eserin: Namık Kemal *Cezmi Tarihe Müstenit Bir Hikâye*,(yayına Hazırlayan Yakup Çelik), Akçağ Yayınları Ankara 2007 baskısınadır.

¹⁰ *Cezmi*'ye ilişkin tartışmalar için ayr. bkz. Fatih Andı, "Namık Kemal'in Cezmi Romanına Dair Devrinde Yapılan Münakaşalar" *Edebiyat Araştırmaları I*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2000

3.3.3.1 Tarihten Romana

Namık Kemal'in *Cezmi* romanını yazmadan önce tarihle meşgul olduğu, Osmanlı tarihini biyografi, piyes gibi türlerde tecrübe ettiği bilinmektedir. Eserin özellikle ilk bölümlerinde tarih kitaplarını aratmayacak bir anlatım diliyle karşılaşırız. Yazarın bu bölümlerdeki üslûbu resmî yazı üslûbuna yaklaşan bir özellik gösterir. Bu bölümlerde "filhakika"larla, "yine o asır içinde idi ki"lerle başlayan çok sayıda cümle ile karşılaşmaktayız. Bu bu kısımlarda birçok tarihi kişilik de eserde kendine yer bulur. Yazar okura ayrıntılı bir tarih dersi vermeyi amaçlar. "Aşağıdaki tafsilattan anlaşılacağı üzere" deyişi bunun küçük bir işaretidir. Bu bölümlerde Namık Kemal'in tespit ve tahlil merkezli bir anlatım benimsediğini söyleyebiliriz.

Romanda asıl konuya giriş 4. fasıldan itibaren gerçekleşmeye başlar. Bu bölümde yine yazarın kimi zaman anlatılan konudan uzaklaştığı, ara sözlerle başka konulara yönelmeye başladığı görülmektedir. "Güya ki Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk'ına ziynet veren ninnisinin bendini Adil Giray'ın dâyesi lisanından söylemiştir." diyerek şiire yer veriş, yine "Şair nedir?" diyerek şairi ve şiiri tanımlaması yazarın konudan uzaklaşmasına örnek gösterilebilir. 4-5-6-7. bölümlerde yazarın birer giriş paragrafıyla yazıya başladığını görmekteyiz. "O zamanlar / o vakit" diyerek başladığı bu bölümlerde bolca tarihi bilgiyle de yüz yüze geliriz. Buradaki cümleler yer yer konuşma ve yer yer hitabet cümlesi niteliğindedir.

"Bizim tarihlerden bazılarının rivayetine bakılırsa[...]" (s.40), "İran'ın o zamanki hükümetine körler âlemi denilse layıktır. (s.41), " O vakit makam-ı sadarette bulunan Sokullu Mehmed Paşa merhum, muharebenin vukuunu istemezdi." (s.42).

Yazarın bütün romanda görülebilecek öznel tavrı ilk kısımlarda da kendini gösterir: "Fakat o hatanın menşei Sokullu değil, zamanın derece-i malumatıdır." (s.42)

Namık Kemal'in *Cezmi*'de gerçek mekân isimlerinin yanında tarihi gerçekliği olan şahıslara yer vermiş olmasını yalnızca yazarın tarihi bir olayı romana taşımış olmasıyla değil, gerçeklik uyandırma arzusuyla da ilişkilendirmemiz gerekir. Bilindiği gibi Namık Kemal eski edebiyata karşı gerçeklik konusunda ağır eleştiriler yöneltmişti. Tarihsel bir olayı, romanın tanıdığı imkânlar içerisinde vermek isteyen yazar, zaman

zaman kurgudan uzaklaşarak, dönemin önemli tarihi olaylarını okura aktararak bu gerçeklik duygusunu daha da pekiştirmek istemektedir.

3.3.3.2 *İntibah ile Vatan Yahut Silistre Arasında*

Cezmi'de yazarın üslûp noktasında *İntibah*'la benzeşen birçok özelliğinin olduğunu daha önce ifade etmiştik. Bu bölümde ise daha çok Namık Kemal'in *Cezmi* romanında *İntibah*'a göre farklılaşan üslûp özelliklerinden bahsetmek istiyoruz.

Cezmi yazıldığı dönemde üslûp açısından tenkide uğramıştır. Eserin özellikle fesâhat ve belâgat noktasında sert eleştirilere maruz kaldığı görülüyor. Bu eleştirilerden bir kısmının tasvirlerle ilişkili oluşu dikkat çekicidir (Andı,2000: 30-33).

Cezmi'nin tarihi bir roman oluşu, bunun yanında konunun bir yönüyle hareketlilik ihtiva eden bir yapıda olması, kimi zaman yazarı *İntibah*'tan farklı bir üslûp kullanmaya yöneltmiştir. İlk olarak şunu belirtmek gerekir ki aksi görüşlere karşın (Karaca, 2012: 83). Eserin temasının hareketlilik ihtiva etmesi üslûbun da dolaysız ve hareketli bir yapıda görünmesini sağlıyor. Romanda karşılıklı konuşmalar ise *İntibah*'a göre daha fazladır. Bu bölümlerde dil beklenildiği gibi sade değildir. Konuşan şahıslar okura çeşitli ideolojik malumat vermektedir. *Cezmi*'deki üslûbun *İntibah*'a göre farklılaşması öncelikle bakış açısıyla anlatı sesinin farklılaşmasından kaynaklanır. Dorrit Cohn, bakış açısının en az üç farklı anlamla ayırt edilebileceğini belirtir. *İntibah*'ta düz anlamın yani olayların birisinin gözünden algılamının olduğu bir romanla karşılaşırken *Cezmi*'de ise simgesel anlamla karşı karşıya kalırız. Simgesel anlamda birisinin dünya görüşünden (ideoloji, düşünsel sistem) hareket edilmektedir (Cohn, 2008: 142). Burada, yazarın ideolojisinin baskın olduğu bir romanla karşılaşmaktayız. *Cezmi*'de fiziksel konumdan ziyade eğilimlere ve düşünsel bakış açısına bakılır. Roman, bu niteliklere fazlasıyla uyan bir eser niteliğindedir. Namık Kemal, heyecan belirten üslûp öğelerini de kullanmaktadır. Enginün'e göre "Namık Kemal'in yüksek perdeden konuşan tumturaklı üslûbu *Cezmi*'nin her sayfasında kendini gösterir (Enginün, 2007:238). Özellikle heyecan belirten sıfatların sık kullanıldığı bölümlerde yiğitlik, kahramanlık telkinin doğrudan dile getirildiğini görürüz. İran seferi çıkınca savaşa katılmak isteyen *Cezmi* ile Ferhad Ağa arasındaki konuşma buna örnek verilebilir. Buradaki konuşmalar tiyatro eserlerindeki benzer şekilde düzenlenmiştir. Telkin edici konuşmalarda (11. bölüm) metaforik bir dil de tercih edilmiştir:

“Ferhad: ‘Muradın nedir?’

Cezmi: ‘-devletin zuhurundan beri, bana, babama, ecdadıma ihsan ettiği paraların mürekkekle tesviye edemeyeceğim. Çünkü kırmızısı kokuyor. Sipahi gözüme Arap köle kadar çirkin görünüyor. Kan ile eda edeceğim.’ (s.69)

Bu konuşmalar yer yer yazarın *Vatan yahut Silistre* isimli tiyatro oyununu hatırlatır:

“Ferhad Ağa: ‘- Arada insanın kendi kanı da dökülebilir.’

Cezmi: “-Dökülüversin, damla yakut kaybolacak değil â!”

Nev’î: ‘ben senin sefere gittiğini istemem.’

Ferhad: Ben de o fikirdeyim.’ (s.70)

Yazarın tiyatrolarını özelde ise *Vatan ve Silistre*’yi hatırlatan bölümler yalnızca karşılıklı konuşmalarda görülmez. Heyecan unsuru katılmak istenen yerlerde cümlenin “Heyhat” ünlemiyle başladığına ya da “Asker sahihan asker ise” gibi kalıp ifadelerin tekrarlandığına (s.53) şahit oluruz. Yiğitlik kahramanlık telkinlerinin yapılması da burada karşımıza çıkar. “Korkunç”, “dehşetli” gibi sıfatların yanında “gülerek ölmek”, “şehit olmak,” “düşman ordusunu mahvetmek” gibi kahramanlık vurgusu yapan kullanımlar dikkat çeker:

“Kendisi yayanca orduya doğru avdete başladı. Bu hali gören Acem süvarileri Cezmi’yi esir etmek ümidine düştüler. Birbirlerini müteakip üçü beşi birden üzerine hücum eylediler. Cezmi de arkasını bir ağaca dayadı, kılıcıyla müdafaaya kıyâm eyledi. Hatta yanına en ziyade takarrüp eden düşmanın bir darbede kargısın kesmiş, ikinci darbede atını, üçüncü darbede de kendini helâk etmişti.” (s.106)

Mübalağa bu üslûbun ayrılmaz bir parçasıdır. Yazar, çoğunlukla benzetmeler yoluyla bazen de kısa hitabet cümleleriyle bu yola başvurur:

“Güya ki dışarı atmaya meydan bulamadığı gözyaşlarının her tanesi bir damla ateş kesilir kalbine dökülürdü.” (s. 164)

“Zihnime emvâc-ı derya adedince vahimeler hücum eder, yine cümlesi emvâc-ı derya gibi hiçbir şekilde durmaksızın mahvolur giderdi.” (s.165)

Romanda kullanılan sözcüklerin belirli noktalar göz önüne alınarak seçildiği görülüyor. Örneğin, düşmanla mücadelenin anlatıldığı bölümlerde yiğitlik kahramanlık vurgusu için heyecan ifade eden sözcükler seçilmekte, bunun yanında duygusal atmosferin olduğu bölümlerde de bunu ifade edecek, duygusallık oluşturacak kavram ve sözcüklerin tercih edildiği görülüyor. Adil Giray'ın Perihan'a yazdığı mektuptaki ifadeler şöyledir:

“Fırâkın bu kadar şedid bir azap, intizârın bu kadar dil-sûz bir ateş olduğunu bilmezdim!.. Gözlerin temaşa-yı cemâline dâr olalı sekiz gün olmadı, vücudum seksen sene mezarlarda kalmış da bütün bütün mahvolmaya yüz tutmuş meyyitlere benziyor.” (s.191).

Yazarın burada, ayrılık ızdırabını anlatmak için seçtiği “şedid bir azap”, “dil-suz bir ateş”, “meyyit” sözcükleri ayrılık acısını anlatmakla kalmıyor ayrıca buna bir derinlik de katıyor. *Cezmi*'de bütün bu özelliklerin yanında duygusal atmosferin roman boyunca hissedilmesini sağlayan sözcük tercihinin hâkim olduğunu görmekteyiz. Bu tercih ise eseri romantik bir havaya büründürmektedir. Özellikle Adil Giray ile Perihan arasında geçen konuşmalar ve mektuplaşmalar eserin romantik bir üslûbun hâkimiyeti altında yazıldığını göstermektedir. Romanın özellikle son bölümleri bu duygusal atmosferin şekillendirdiği üslûbun hâkimiyeti altındadır. Romanda kişi ve olay tasvirleri de daha çok duygusal öğelerin öne çıkarılmasıyla şekillenmiştir.

Gönlünü bir sevgiliye kaptıran Osman Paşa'nın durumu şöyle anlatılmaktadır:

“Nazar-ı imâmı arzu ettiği ve hiç dünyada mislini görmediği bir âfitâb-ı cemale taalluk edince güya hürde-bîn olarak ziyâ-yı hüsnün şiddet-i hararetinden gönlündeki istidâd-ı muhabbet bir şiddetle iltihap etmişti ki heves ve kuvvasının her cihetini istiâp eylemişti.” (s. 124).

Cezmi'de tasvirlerin görsellik oluşturacak bir şekilde yapıldığını görürüz. Eserdeki bu tasvirler çok sübjektif bir nitelik göstermektedir. Kemal'in bazı tasvirlerde yaptığı teşbihler yanlış bulunmuştur. Örneğin yazarın Perihan'ın tasvirinde yaptığı birtakım benzetmeler yadırgatıcı görülmüştür (Andı, 2000: 32). Perihan'ın Adil Giray'ın bulunduğu odaya girişi kıyafet ile tavırları şu şekilde tasvir edilmektedir:

“Bu rûhânî cazibeler, bu âşıkâne tavırlarla Adil Giray’ın yanına girdi. Bir münasip makam ihtiyâr etti. Her tarafının tenâsübünü, letâfetini ve vücudunun beyazlığını, safvetini göstermek için sağ ayağını hariçten dışarıda bıraktı. Sol elini dizinin dibine koydu oturdu. Bir halde ki oturduğu yerden mumların in’itâf-ı ziyasıyla çehresi ta rengine varıncaya kadar seçilirdi.” (s. 160).

Romanda Perihan ile Adil Giray arasında birbirlerine olan bağılılıkları ifade ettikleri bölümlerde “sana bir şey olursa benim sağ kalmaklığıma ihtimal var mıdır?” (s. 194), ya da “Hayalin bir melek-üs-siyâne gibi karşımda durup da vücudumu afetlerden hıfz etmese beni şimdiye kadar çıldırılmış, zincirlere bağlanmış görürdü.” türünden sevginin sınırlarını uç noktalarda gösteren ifadeler rastlamaktayız. Bu ifadeler süslü ve güçlü bir üslûbun göstergesi olmasının yanında oluşturduğu duygusal atmosferden dolayı da eserin romantik bir üslûp içerisinde değerlendirilmesine yol açmaktadır.

3.3.3.3 Tiyatro’dan Gelen Etki

Dönemin birtakım tiyatro eserlerinde “perde” karşılığı “fasıl” sözcüğünün kullanıldığını biliyoruz. Bu kullanım geleneksel halk tiyatrosunun modern tiyatroya etkisi sonucu ortaya çıkmıştır. Romanda, yazarın bölümleri fasıl üst başlığıyla birbirinden ayırması bu noktada önemli görülebilir. Yine Namık Kemal’in *Cezmi*’nin son bölümlerini tiyatro eseri tarzında düzenlenmiştir. Bu kısımlarda karşılıklı konuşmalar ağırlıklıdır. Buradaki cümleler daha kısa ve doğrudan ifadeler içermektedir:

“Süleyman: ‘Ne münasebetle görüştün?’

Abbas: ‘Dağıstan’da pir-i fâni bir pederim vardı, onun halinden haber sordum. O mübarek de bilemedi. Dağıstanlı değilmiş.’

Süleyman: ‘Ya nereli imiş?...’

Abbas(kendini toplayarak): nereli olduğunu bilemiyorum. Neme lazım ki tahkik edeyim. Dağıstanlı değilmiş, bana pederimden haber veremedi.” (s.284).

Namık Kemal’in tiyatroya atfettiği değer öteden beri bilinmektedir. Tiyatro eserlerinde eğlendirirken eğitmeyi amaçlayan Kemal’in özellikle bir mesaj kaygısının görüldüğü yerlerde karşılıklı konuşmalara müracaat etmesi, bir tiyatro eseri gibi düzenlenen bu bölümlerde parantez içlerine de kişilerin davranışlarının tiyatro eserlerinde olduğu gibi yazılmış olması onda tiyatrodan gelen etkinin romana da sirayet ettiğinin belirgin bir

göstergesidir. Yine de Tanpınar'ın tespitiyle, tiyatro eserlerinden farklı olarak Kemal'in karşılıklı konuşmalarda piyeslerine göre daha tabîî görülmesine rağmen, bir zorakilik sezilmektedir.(1988: 409).

3.3.3.4 Cümle

Cezmi ve *İntibah* romanlarının cümle yapıları üzerine yapılan bir çalışmanın varlığından daha önce bahsetmiştik. Bu çalışmanın sonuç bölümünde elde edilen verilerden bazılarını bahsimize katkısı olacağı düşüncesiyle vermek istiyoruz. Her iki romanda yaklaşık 3900 cümleinin olduğu tespit edilmiştir. Yapısına göre en fazla görülen cümle ise karmaşık birleşik cümledir. Cümlelerin isim ve fiil cümlesi olarak oranı ise üçte birlik kısmı isim cümlesi iken üçte ikisi ise fiil cümlesidir (Özezen 2000:249). Fiil cümlelerinin oranının yüksek olması yalnızca yazara bağlı bir durum değildir. Bununla birlikte özellikle *Cezmi*'de Kemal'in hareketli bir üslup tercih edişinin önemli bir etkisi olsa gerektir. *Cezmi*'deki karşılıklı diyalogların fazla oluşu bu sayının fiil cümleleri açısından yüksek oluşunda önemli bir etkiye sahiptir. Kemal'in aksiyoner bir kişiliğe sahip oluşu da elbette bu duruma katkı yapmaktadır. Fiil cümlelerinin fiiller, tasvir fiilleri, birleşik fiiller, deyimler ile kalıplaşmış kullanımlardan oluştuğu görülmüştür. Yine düz cümlelerin sayısının devrik cümlelere çok daha fazla olduğu görülüyor. Bu durum Kemal'in sözünü doğrudan söylemek isteyişiyile de ilişkilendirilebilir. Her iki romanda yer alan soru cümleleri daha çok cevap istemeyen soru cümlelerinden oluşuyor. 3900 cümleinin 1720'si basit cümledir. Bu cümleler basit olmakla birlikte içerisinde filimsi barındıran cümlelerdir. Bir veya birkaç basit filimsi barındıran cümlelerin oranı filimsi bulunmayan cümlelerden daha fazladır (Özezen 2000: 250).

Namık Kemal'in eserlerinin “ana yapısı herhangi bir bileşiklik özelliğine sahip olan karmaşık cümlelerden oluşmaktadır. Bu cümlelerin metnin algılanışını güçleştirdiği büyük çoğunluğunun uzun söz dizimine sahip olduğu görülmüştür.”(Özözen 2000: 252) Bu uzunlukların cümlelerin filimsilerle bağlanmasından veya hacim itibariyle uzun diyalogların veya monologların iç içe birleşik özelliğiyle yer almasından kaynaklandığı görülmüştür.”(Özezen, 2000: 252)

Yine yapılan tespitlerden biri de Kemal'in büyük oranda cümle açıcılar kullanmasıdır. (Özezen 2000: 252) Cümle açıcılar metin içersinde önceden söylenmiş bir cümleyle ilgi kurarak sonradan gelen cümleye giriş işleviyile kullanılır.” Bu anlamda *Cezmi* ve

İntibah'ta bağlaçlar, zarflar ve zarf fiiller açıcı işleviyle kullanılmıştır (Özezen, 2000: 252).

Cezmi'de yazar olayları kronolojik bir sıra içerisinde verir. *İntibah* romanında da benzer durum söz konusuydu. Romanın önemli bir kısmı geçmiş zaman kipiyle anlatılmaktadır. Romanda karşılıklı konuşmalar ile içinde bulunulan zamana ait olayların anlatıldığı bazı kısımlar kısımlar hariç görülen geçmiş zaman haber kipi kullanılır. Bu kip bazen şimdiki zamana dair anlatımlar için de tercih edilmekte, geniş zamanın hikâyesi şeklinde de kullanılmaktadır.

Romanda anlatıcı yerini kimi zaman yazara bırakır. Okurla konuşan, ona sorular yönelten anlatıcının yerini yazara bıraktığı görülüyor. "Adil Giray'ın birinci fasılda tarif olunan ve aşağılarda münasip düştükçe tasvir edilen letâfet-i simâ ve temâyüz-i irfân ve ahlakına[...]" (s. 149).

Uzun cümle yapısının- kimi bölümlerdeki karşılıklı konuşmalar hariç- hâkim olduğu bir roman olan *Cezmi*'de, Türkçenin klasik cümle yapısının hâkimiyeti görülür. Özne genellikle cümlenin başında yer alır.

"Mirza Süleyman, Osman Paşa'ya imdat için gelen Tatar askerinin kırk bin kişiden ziyade olduğunu bilir ve fakat cüz'i-i âzâmının yine Kırım'a avdet eylediğini bilmezdi." (s. 118)

Bir başka cümle tipi ise öznenin sıfatlardan sonra ortaya çıktığı cümlelerdir. Kişilerin çeşitli özellikleri belirtildikten sonra özne gelir. "ihtiyatı, iktidarı bu derecede olan Ali Kuli Han, tabii vezirin ne bazı teferruata hâsıl ettiği vukufundan, ne de kendi hakkında gösterdiği itham-ı zımnıyyeden ihtirâz eyledi." (s. 282)

Cümlenin yapısının uzadığı bölümlerde doğal olarak çeşitli bağlaçlar kullanılmaktadır. Yazar bu bölümlerde sebep sonuç ilgisi kurmak için çeşitli edatlara ve fiilimsilere müracaat ediyor. "İçin" , "Olmadığı İçin", "etmediğinden" "olduğundan" "olması cihetiyle", vb. sebep- sonuç ilişkisi kuran sözcüklerin kullanılmasıyla uzun bir cümle yapısının ortaya çıktığı görülüyor.

"Şah'ın idrak ve ahlakça olan zaafına bir de mağlubiyet manzum olmak cihetiyle vücuduyla ademi müsavi olduğu gibi Hamza Mirza da askerlikten başka levâzım-ı

hükümetin hiçbir cihetinde vukuf olmadığından devlet-i İraniye'nin fîrûat-ı umurunu bütün bütün Mirza Süleyman idare eder ve fakat külliyyatta Perihan ile Şehriyar'ın galibe- i irfan ve nüfuzundan istiklâl-i idareyi kurtarmaya muktedir olamazdı.” (s. 275)

Tanpınar, Namık Kemal'in cümle yapısı üzerine yaptığı bir tespitte Kemal'in çeşitli ara sözler yoluyla sözü genişlettiğini belirtmektedir. Tanpınar'a göre bunun için öncelikle cümle hadlerinin boş kalmaması için birçok sıfat ve benzetmeye başvurulması dikkat çekicidir. Kemal, asıl fikrin yanbaşıında ikinci bir temi de bu cümlelerin yanında taşımaktadır (Tanpınar, 1988: 442). Aşağıdaki örnekte Tanpınar'ın ifade ettiği sözün ara ifadeler yoluyla genişlemesinin tipik bir örneği görülmektedir.

“Cezmi'nin ise- velev neticesinde can muhatarası olsun- azminden dönmek şanından olmadığı için mağrûkun bir daha meydana çıkmadığını görünce kendi nehre daldı. Matlubunu aramaya başladı”(s. 92-93)

Yazarın ilk romanı *İntibah*'tan üslûp noktasında izler taşıyan *Cezmi*, aynı zamanda Namık Kemal'in tiyatroyla olan ilişkisini de ele vermektedir. Farklı üslûp izleri görülmesine rağmen romantik üslûbun etkisinin yoğun olarak görüldüğü eserde abartmalı bir üslûbun da kullanıldığını söylemek yerinde olacaktır.

3.2.4 Felâton Bey İle Râkım Efendi

Türk edebiyatının üretken yazarlarından olan Ahmet Mithat, edebiyatın birçok alanında eser vermiştir. Türk edebiyatında tip romanlarının ilklerinden olan *Felâton Bey ile Râkım Efendi* yazarın 1870'li yıllarda *Kıssadan Hisse* ve devamında *Letaif-i Rivayât* serisi ile başladığı yazı hayatının ilk dönemine dâhil edilebilir.¹¹ Bilindiği üzere, farklı dünya görüşlerine sahip iki tipin karşılaştırılması üzerine kurulan roman, iki ayrı zihniyeti karşı karşıya getirir. Ahmet Mithat, bu zihniyet farklılığını kahramanların isimlerinden başlayarak göstermek ister. Romanın kahramanlarından Felâton'a ismi Yunan filozofu Eflatun'dan hareketle verilmiştir. Mustafa Nihat Özön, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'yi dönemin gazetelerinde özellikle de mizah dergilerinde yer alan züppe tipi eleştirisi ve yergilerinden biri olarak değerlendirir (Özön, 2009: 252). Benzer bir yaklaşım Fazıl Gökçek tarafından da dile getirilir. Gökçek, Felâton Bey'in

¹¹ Romana yapılan atıflar: Ahmet Midhat Efendi, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, (Haz. Tacettin Şimşek) Akçağ Yayınları, Ankara 2005 baskısına yapılmıştır.

“Tanzimattan sonra ortaya çıkan tembel, mirasyedi ve cahil Batı özentisi tipi temsil [ettiğine]” vurgu yapar.(Gökçek, 2012: 22).

Bir başka tespit ise, yazarın da sürekli takdir ettiği Râkım Efendi'nin, Ahmet Mithat'ı anımsattığı noktasındadır. Tanpınar, Kaplan, Moran gibi isimler bu kanati paylaşırlar.

Yazarlık hayatına atmıştan fazla eser sığdıran Ahmet Mithat Efendi'nin, roman ve hikâyelerindeki üslûp özelliklerini onun en çok bilinen ve üzerinde çokça durulan *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanından hareketle göstermek istiyoruz. Böylece aslında yazarın tipik özellikler taşıyan üslûbunun diğer eserleri için de söz konusu olabileceğini de belirtmek isteriz.

3.2.4.1 Kelime

Ahmet Mithat, sözcük seçiminde daha çok günlük dilin imkânlarını kullanır. Bu dil kaynağını hayattan alan, günlük hayatın yansıması olan bir dildir. Onun üslûbu da bu anlamda konuşma dili kaynaklı bir üslûptur. Sözcüklerin bilinen ilk anlamları dışında yan anlamlarına, terim anlamlarına mümkün mertebe müracaat edilmez. Yazarın, günlük dili romana taşıırken mecazlı söyleyişe, halk deyişlerine başvurduğu görülür.

Özellikle cümle başlarında samimi bir tavır içerisinde “nasıl”, “öyle ya”, “hani ya” “ha! “bak”, “efendim”, “lâkin” ,“işte”, “amma yaptınız ha!” diyen anlatıcının bu samimi tavrını mecazlarla devam ettirdiği, yeri geldikçe deyimlerden, halk söyleyişlerinden sıklıkla faydalandığını görürüz: “Hoppa”, “ter ter tepinmek”, “yarım kunduralı”, “cebi delik”, “adam evladi”vb. Bunun yanında zaman zaman argoyu da için içine katan, (“sefih”, “zevzek”, “kaltak”, “hınzır kahpe”, “mercimeği fırına vermek”, “oh ne hayvanlık”vb bir dili ama daha çok günlük konuşmanın yansıması olan bir dili tercih eder. Bu dil dönemi açısından da değerlendirildiğinde sade bir dildir.

Ahmet Mithat “Hikâye Tasvir ve Tahriri” isimli yazısında, hikâyelerde bilhassa konuşmaların sade bir şekilde dile getirilmesi gerektiğini ifade etmektedir. (aktaran Ercilasun,1994: 62; Ayr. bk. Kaplan ve diğerleri,1975: 57). *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanında yazarın bu karşılıklı konuşmalarda özellikle günlük dili romana taşıdığı görülürken, anlatıcının konuştuğu kimi yerlerde ise sözün karşılıklı konuşmalara göre az da olsa farklılaştığı görülüyor:

“Lâkin Felâtun Bey’in hikemiyat-ı efkârı, Râkım’ın nazarında şayan-ı tasdik görmedi. Biraz daha sükûtle gittiler.

Râkım: haberiniz var mı birader? Bizim Reyhan Efendi Anadolu’da bir yere kaymakam olmuş. Bir memnun oldum ki. Geçen gün birisi bana söylemişti.”(s.95).

Görüldüğü gibi, öncesinde anlatıcının sesinin, devamında ise karşılıklı konuşmaya geçildiği bu metinde “gidiyoruz ya işte efendim” ya da “Adam sen de” tavrına kadar giden bir rahatlığın yansıması görülürken, anlatıcının ise yukarıdaki ilk örnekte de görüldüğü gibi bu dili terkettiği, biraz daha tamlamalara dayanan bir dil kullandığı görülmektedir.

Romanda anlatıcının konumu, ileride ayrıntılı olarak ele alınacak olmakla birlikte burada kısaca ifade edelim ki; anlatıcı, yazar (ben anlatıcı) olunca okurla / muhatapla kurulan yakınlık, dili günlük dile yaklaştırmaktadır. Örneğin aşağıdaki alıntılanan bölümde görünürde gerçek bir muhatapla yapılan karşılıklı konuşma söz konusu değilken, yazar-anlatıcı bir muhataba konuşur gibi anlatmaktadır:

“ Evet, eğer alafranga âlemin bu gibi ahvalinden malûmatınız yoksa size o malûmatı da verelim.

Efendim, bir alafranga adam, bir frenk kıızıyla muâşakayı kızıştırıp karı, herifi layıkıyla bend ettiğini görünce araya böyle bir dargınlık sokar.” (s.135).

Bu samimi üslûp, yazardan uzaklaşarak bireysel bir dil olmaktan çıkar, çoğunluğun sesine dönüşür. Yazarın zaman zaman “biz”, “bizim” ifadelerini kullanması da bunu kanıtlar. Kimi yerde ise “biz” ifadesi genel bir ifade olmaktan çıkarak, yazarın okurla kurduğu dostluğun göstergesi şekline dönüşür “Bak biz şunu ihtar etmeyi unuttuk” (s. 4), “Bu mevsimin bizce hikâyeye şayan olan ilk vakası Râkım’ın icra eylediği bir Kâğıthane âlemdir.” (s. 105).

Bu tarz kullanımlar aynı zamanda okurla kurulan yarenliğin anlatıcı okur boyutundan çıkarak yazar (ben anlatıcı) okur boyutuna taşınmasıdır. Okurla bütünleşen, onunla bir hikâyeyi oluşturmak isteyen bir tavır gelişir, bu aynı zamanda özne ve yüklem kullanımlarını da şekillendirir.

Buna benzer bir durum: “ ifade edelim”, “söyleyelim”, “malumat alalım”, şeklinde yazarın yüklem kullanımlarına da yansır. Yazar birinci çoğul şahıs kipiyle olay ve durumları aktarır:

Ahmet Mithat’ın anlatımı mümkün mertebe dolaysız, düz bir şekilde sıfatlardan arındırılmış bir anlatımdır. Sıfat kullanımının sınırlı oluşu üslûbun renksiz ve cansız görülmesine sebep olmaktadır. Başvurulan sıfatlar, insan ve eşyayı genel bir bakışla değerlendirdiği, ayrıntılandırmadığı için daha çok kalıplaşmış kullanımları içerisine almaktadır. Romanda yazara has diyebileceğimiz sıfat kullanımlarının pek az oluşu ise tasvire yeterince yer verilmeyişle açıklanabilir.

Yazarın dönemin genel kullanımları içerisinde görülen sıfatları da tercih ettiği bununla birlikte eşya ve insana duygusal yaklaşım gösteren sıfatlar da kullandığını görüyoruz. Kullanılan sıfatlardan bir kısmı dönemin diğer eserlerinde de görebileceğimiz tarzdadır. Eserde “biçare Canan”, “fidan gibi boy”, “koca Râkım”, “sapına kadar kadın”, “fatin bir kız”, “pek gülünç bir yüz”, “zavallı kızcağız”, “garip gece”, “kibar kız”, “azim bir teşekkür” vb. acıma, merhamet, sevgi gibi duyguları öne çıkaran, bunları da mübalağalı kullanan bir yazarla karşılaşırız.

Sıfatlar daha çok karakter belirten sıfatlardır. Bu tarz sıfatlar roman kişilerinin tutum ve davranışlarını, ifade etmek için kullanılır. Böylelikle anlatıcı onlara dair şahsi kanaatini dile getirmiş, bunu yaparken dolaylı da olsa roman kişileriyle bir yakınlık kurmuş oluyor. Ayrıca sıfatların bir değer yargısı oluşturduğunu da belirtelim. Yazar, bu sıfatlarla bir varlığı niteledikten sonra başka değer yargısı geliştirmeye imkân vermemektedir. Bu sebeple, yazarın ürettiği ve sahiplendiği değer yargıları üzerinden tutum ve davranışıyla çok iyi ya da çok kötü tipler çıkmaktadır.

Ahmet Mithat’ın cümlelerinde, dikkat çekici kullanım sıklığıyla karşımıza çıkan “dahi” bağlacı, kuvvetlendirme, pekiştirme işleviyle kullanılmaktadır:

“Filvaki güzel çağırılmış olduğu için İngilizler dahi beğendiler. Lakin kızlar ba’de şarkının güftesini yazdırmak ve Türkçesini mısra mısra Fransızcaya dahi tercüme ettirmek için Râkım’ı işgale başladılar. O güzel şarkının her biri bir sihir itlakına elhak şayan olan mısraları Fransızcaya tercüme eyledikçe letafetine yalnız kızlar değil, valide ve pederleri dahi hayran olurlardı. Kızlar tercümeyi dahi bitirdikten sonra yine Râkım’ın dahi inzıam-ı muavene-tiyle elfaz-ı Türkîyesini hece hece

nota üzerindeki makamatin altına yazdılar. Ba'de oturup şarkıyı Türkçe olarak meşk etmeye dahi başladılar. Vâkıa ilk defasında uyduramadılar ise de yavaş yavaş yoluna koyacakların derkârdır.” (s.51).

Yazar, anlatılanların okur nezdinde güçlü bir şekilde kabul görmesi için “dahi” bağlacını kullanımına yoğun bir şekilde başvuruyor. Kahramanlarının davranışlarını abartarak veren yazarın, bu bağlaç ile birlikte sözün daha etkili bir görünüme dönüşmesini arzuladığı anlaşılıyor.

Bir başka “dahi” kullanımı ise kendisinden önceki sözcüğü vurgulu hale getirmek maksadıyla yapılır. Örneğin aşağıdaki cümlede iki defa kullanılan “dahi” bağlacının Canan ve kendisi sözcüklerine bir vurgu yaptığı, cümle içerisinde bu sözcükleri öne çıkaran bir nitelik kazandığı görülür.

“O kadar ki Canan dahi korkarak nasılsa efendisini kanepa üzerine oturtup kendisi dahi yanı başında oturdu.” (s. 112)

Eserlerinde, birçok şeyi okurla paylaşma derdinde olan Ahmet Mithat “dahi” bağlacının kullanımıyla sözü çoğalttığı, cümleyi genişlettiği ayrıca anlatımını vurgulu hale getirdiği görülüyor.

3.2.4. 2 Tasvir

Tabiat Tasviri

Felâtin Bey ile Râkım Efendi romanında mekân olarak iç mekânın daha fazla kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu sebeple dışarıya / tabiata yönelim azdır. Romanda roman kahramanları (Râkım, Cânan, Dadı) bir kayıkla Kâğıthane tarafına gezintiye çıkarlar. Deniz manzarasının yanında piknik yerlerinden yüzeysel olarak bahsedilir. Okura, ağaçlardan, çimenlerden bahseden anlatıcı manzarayı bir gözlemci tavrıyla anlatmaktan da uzaktır:

“ O gün Kâğıthane’de hemen hiç kimse yoktu. Saat beşe vardığı hâlde yalnız bir Ermeni familyası gelmiş olup, bu dahi tâ çayırın üst başında mesken tutmuştu. Yozefini gitarasını beraber getirmediğine izhâr-ı nedâmet eyledi. Ağzından bazı şeyler okudu ise, gitarı olmadıktan sonra bir zevkini çıkaramayıp, öyle yerde ise mevkiin letâfeti derkâr olduğu ve insan etrafı bihakkın temaşaya himmet edecek olsa kendisini akşama kadar değil, hattâ bir hafta bile işgal edecek güzellikler

bulacağı derkâr iken insanın yine tekrar eğlence araması cibillet-i insaniye muktezasından bulunduğu cihetle bizim cemaat dahi eğlence aramaya başladılar. İlk eğlence, artık oldukları yeri istilâ eden güneş kızdırmaya başlamış olduğundan ağacın öbür tarafına tebdil-i mekân etmek oldu.” (s. 127-128).

Metinde, bir tabiat tasvirinden ziyade olay ve durumlar hakkındaki yorumunu ve şahsî tecrübesini aktarmaya çalışan bir anlatıcının varlığıyla karşı karşıya kalıyoruz. Görülüyor ki, yazar tabiatı bir dekorun küçük bir parçası olarak değerlendirmektedir.

“Yozefini, Râkım’ın salonunu pek güzel buldu. Hele salondan bahçeye nazar edip tımar ve terbiyesi pek yolunda olduğunu görünce daha ziyade memnun olup:

Yozefino- Mösyö Râkım! Evinizi pek beğendim. Ne tabiat sahibi imişsiniz! Vallahi kutu gibi bir saloncuk. Lâkin odalarınızı da görmek isteriz.” (s. 41).

Bahçeye nazar edip yalnızca bahçenin bakımlı olup olmadığına odaklanan fakat okura nasıl bir bahçe ile karşı karşıya olunduğuna dair ayrıntıyı vermeyen anlatıcı, tabiatın yalnızca yüzeysel şekliyle yetinir.

Mekân Tasviri

Ahmet Mithat, varlığı tasvir etmekten bir anlamda kaçınıyor. Daha çok olayları ve insanların davranışlarını anlatmak arzusunda olan anlatıcı, tasviri ya birkaç cümle ile geçiştiriyor ya da okura ima yoluyla hissettirerek tasvir yapmaktan vaz geçiyor. Tariften tasvire geçmeyi denediği yerlerde ise bunu çok fazla devam ettiremiyor. Mekân tasviri için de bu durum geçerlidir.

“Salonun sağ ciheti dediğimiz taraf sokak üzeri tarafıdır ki bu vaziyet iktizasınca odalar ziyasını sokak tarafından alırlardı. Salonun ise sol cihete üç penceresi olup bunların vasatta bulunanı onun mukabilinde kalan kapıya mütenasip olmak için “yarık pencere” denilen camlı kapı gibi bir şey olup yanı başlarında bulunan diğer ikisi dahi âdeta birer pencere idi. Bu pencerelerin açıldığı taraf dört yüz arşın kadar ufacık bir bahçe olup zemini sokak zemininden yüksek olmakla salonun camlı kapısından üç ayak bir merdivenle bahçeye inilebilirdi.

Hanenin şekil ve taksimatını anladınız ya! Şimdi bunun içini güzelce boyayınız, kâğıtlayınız, yerlere âlâ kilimler döşeyiniz, salonun içine yarım takım kanepeler ve bir ayna ve bir konsol koyunuz. Aynanın iki tarafına iki güzel resim dahi asınız.İşte

Râkım'ın salonunu teşkil etmiş olursunuz. Hele merdiven yanındaki camlı kapıya karşı duvara piyano dahi konulduktan sonra o mini mini salon ne kadar güzel olur.” (s. 39).

Yazarın, eşyayı, bulunduğu mevkideki şekliyle okura aktarmak derdinde olduğu görülüyor. Tasvire duygu değeri katılmadığı gibi örneğin *İntibah*'ta olduğu gibi manzarayla eşyanın birlikteliği söz konusu dahi edilmemiştir. Ayrıca objelerin birbirine olan uyumları da bu anlatışta söz konusu olmamaktadır.

Ahmet Mithat, bir “hiperaktif anlatıcı” olarak karakterlere kendini ifade etme görevi tanımadığı için onların çevreye, insana, eşyaya velhasıl varlığın çeşitli görünümüne karşı hissettiklerinin bilinmesine de fırsat vermez. Biz, karakterleri anlatıcının müsaade ettiği kadar biliriz. Yine onların dış dünyayı nasıl algıladıklarını anlama fırsatı bulamayız. Duyguları, tabiat karşısındaki hissedişleri bu anlamda yüzeysel ve derinlikten yoksundur.

Kişi Tasviri

Roman kişilerini tasvir etmekten çok onları baskın özellikleriyle anlatma yolunu seçen Ahmet Mithat, tasvire başvurduğu yerlerde ise karakterlerin dış görünüşü kadar iç dünyalarını aktarmayı dener. Yalnız, karakterler kendi içlerine dön(e)medikleri için bunun da yüzeysel bir noktada kaldığını belirtmek gerekir. Bilindiği gibi anlatıcının baskın oluşundan dolayı her şey anlatıcının kontrolündedir. Yazar karakterleri kendi hallerine bırakmaz. Her şeyi anlatıcıya söyler. Roman kahramanlarını anlatışta onların kişilik özellikleri her şeyin önüne geçer. Felâton'u aile çevresinden başlayarak uzun uzun anlatan anlatıcı, tasvire başvuracağı düşünülen yerlerde tasviri değil, kişilerin davranış özelliklerini daha çok öne çıkardığını görürüz.

“Felâton Bey'in kıyafetini sorarsanız tariften izhar-ı acz ederiz. Şu kadar diyelim ki haniya, Beyoğlu'nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya! İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felâton Bey'de mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendisini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışırdı. Binâenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı ki “ Felâton Bey'in kıyafeti şudur” demek mümkün olsun” (s.8).

Ahmet Mithat, daha önce de ifade ettiğimiz gibi tasviri anlatımın önceliklerinden biri olarak görmez. Oradan uzaklaşmak ister. Yukarıdaki paragrafın devamında Felâton'u anlatmaya devam eden anlatıcının tavrı bu söylediklerimizi doğrular niteliktedir. “Bak, şeklini, simasını pek kısaca tarif edebiliriz. Ortaca boy, nahifçe endam, sarıca beniz sahibi bir delikanlı olup, kaşları, gözleri siyah, saçları, ağzı, burnu filâni hep bir karının “elverişli” diyeceği kadar letafet tasvirlerdi” (s.8). Anlatıcının tasvirden uzaklaşmak istediğini “burnu filâni” ifadesindeki her şeyi kısaca ifade etmeye yarayan “filan” sözcüğünde gizlidir. Türkçede “falan filan” şeklinde kalıp halde kullanılan bu sözcük hem önemsememenin, hem de özetlemenin bir göstergesidir. Yine burada yazarın letafet sözcüğünü mastar gibi kullanması da problemlili gözükmektedir.

Yazar, kimi yerde roman kahramanlarını dış görünüşleri üzerinden de tasvir etmeye çalışır. Bu tasvirler yüzeysel ve ayrıntılandırılmamıştır. Râkım'ın, Canan'ı esircide satılırken ilk defa görüşü şöyle anlatılıyor:

“Cariyesatılık imiş. Görmek istedi. Gösterdiler. Uzun boylu, kara gözlü, kara kaşlı, ufarak ağızlı, güzel burunlu, hâsılı mütenâsibü'l- âza bir şey idiyse de gayet zayıf ve hastalıklı on dört yaşında olduğundan öyle olur olmaz her müşterinin beğeneceği gibi bir şey değildi. Fakat ne idi kızda o baygın bakışlar? Ne idi mahzuzane tebessümler? (s.19)

Zaman zaman okurunu şaşırtmak, onu hayrete sevk etmek arzusunda olan anlatıcının Canan'ı sıradan özellikleriyle anlattıktan sonra bunun çok da beğenilmeyeceğine, okuru şaşırtmayacağına hükmetmesi Canan'ın bakışlarını ve tebessümünü tasvir etmeye götürüyor. Okurlar bu bakışa ve tebessüme dair en ufak bir ayrıntıyı ise göremiyorlar. Yazar, bir şaşma ifade eden soru cümlesiyle bu bakışın ve tebessümün şeklinin okurların zihninde tamamlanmasını istiyor. Görülüyor ki, Ahmet Mithat romanı daha çok olaylara ve durumlara odaklı bir üslûpla anlatma arzusu gösteriyor. Bilindiği üzere tasvir anlatımı durağanlaştıran, yazara da bir anlamda dinlenme fırsatı veren bir imkân sunmaktadır. Ahmet Mithat ise bu duruma pek yanaşmaz. Onun üslûbu bu anlamda yalın ve de süsten uzak bir üslûptur.

3.2.4.3. Cümle

Romanda cümle yapısı farklı şekillerde gerçekleşir. Nihat Özön, Mithat'ın cümle tercihlerinin meddah üslûbu kaynaklı olduğunu ifade ediyor. Bilindiği gibi, meddahlar dinleyicilerin dikkatinin dağılmaması için zaman zaman soru, olumlama, ünlem şeklinde cümleler kurmaktadırlar (Özön, 2009:294).

Ünlem Cümlesi

Romanda dikkat çeken cümle tiplerinden biri hayret, şaşma ve heyecan ifade eden ünlem cümleleridir. Günlük dilin imkânlarını kullanan yazar böylece o doğallığı da vermiş oluyor. Bilindiği gibi, ünlemler cümleyi vurgu ve ton bakımından farklı kılarlar. Cümleye anlam değeri katan ünlem kullanımının yanında yazarın farklı yapıları kullanarak da ünlem cümleleri oluşturduğu görülüyor.

“ Aman ya Rab! Bu akşam karının piyanoda gösterdiği mahareti muhayyirül-ukul idi.” (s. 116)

“Amma yaptınız ha!”

“Vay Canan'daki sevinç! Kız çıldıracak be!” (s. 38)

“Gördünüz mü bir kere!” (s.140)

“Turp gibi yaşardı turp!” (s.178)

Ahmet Mithat, anlatıcının olaylar karşısındaki tepkisini ve okurla olan samimiyetini bu cümleler aracılığıyla ortaya koymaktadır.

Soru Cümlesi

Yazarın, okurla kurduğu yarenliğin sonucunda ortaya çıkan bir başka cümle ise- görünüşte soru soran ama çoğu zaman cevap aramak maksatlı olmayan- soru cümleleridir. Sorulara verilen cevaplar da yine Ahmet Mithat'ın hayali okurları tarafından verilen cevaplardır. Anlatıcı, hayali bir okurla birbirine karşılıklı sorular yöneltirler. Bu tarz cümlelere karşılıklı konuşmalar esnasında sık rastlarız:

“ O fıkra ne idi?”

Fıkra nenize lazım? Ettiği harekete bakınız da, işi anlarsınız” (s. 161)

“Elbette Canan dahi kendi odasına gitmiştir.

İşte burası musaddak değil.

Vay ne oldu?

İşte şu oldu.” (s.117)

“ Ne o ? Şaştınız mı? Hey kardeşim hey!

Tecrübe ediniz de bakınız! Hele Canan ’ın kalbi gibi bir âşık kalbi olursa, var ya!”

“Mihriban Hanım ’ı hiç aklınıza getirdiğiniz var mı?” (s.136).

Hayali okurlarla yapılan bu konuşmalar anlatıcının olaylar hakkında yorum yapmasına ve olayları değerlendirmesine fırsat tanımaktadır.

Birbirini Açan Cümleler- Açıklama Cümlesi

Ahmet Mithat’ın dikkat çeken cümle kuruluşları arasında birbirini açımlayan, anlam dairesini genişleten cümlelere rastlıyoruz. Yazar sözü uzatmaktadır. Bu cümleler yapı itibariyle farklı yapılarda kurulmuş cümlelerden oluşmakla birlikte filimsilerle cümlenin genişletildiği görülüyor.

“Ah! İnsan kısmı böyledir. Bahusus genç kısmı böyledir. İnsan sairlerinin ettikleri tecrübelere itimat edemeyerek, itimat etmek için ise mücerrebatı dahi bizzat tecrübe etmek ister ve hâlbuki bu tecrübeden, nedametden başka bir şey hâsıl olmaz.” (s. 138-139)

“Canan bu sözü işitir işitmez, daha sözün bidayetinde iken elinde bulunup şaşkınlığından dolayı, hala elinde bulunan elbiseyi fırlatıp atarak kendisini dahi efendisinin kolları arasına atar. “Ben ne bin beş yüz altın isterim, ne esvap isterim, ne elmas isterim. Ben sizi isterim efendim, sizi isterim. Sizin esiriniz, kulunuz olayım. Bana o saadet yetişir.” diye Râkım ’ın ayaklarını öpmeye başladı.” (s. 88).

Burada iç içe geçmiş halka halindeki genişleme daha çok anlam dairesinde gerçekleşen bir genişlemedir.

Parantez İçi Cümleleri

Karşılıklı konuşmalarda görülen bu cümleler daha çok tiyatrodan gelen etkinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Yazar, okurların zihninde bir tiyatro metni olarak

algılanmasını sağlayan bu tarz uygulamalarla hem tiyatrodan gelen alışkanlığı romana taşımış oluyor hem de kendi konumunu zayıflatmamış oluyor. Her şeyi bilen ve gören anlatıcı karşılıklı konuşmalarda da yine varlığını duyurmaya devam etmektedir. Bilindiği gibi diyalog bölümleri anlatıcının varlığının en alt seviyede bulunduğu yerlerdir:

“ Râkım – (Lakırdının farkına varamadı ise de her halde telâşını ketmedemeyerek)
Neden Mösyö Z.?

Tabip- Hem sebab-i marazı sizmişsiniz, hem de biz şimdi şifasını sizden bekliyoruz.

Râkım- (Ayakları suya ererek fevkal-gaye bozulup)Aman Mösyö Z.! Benim hiç düşünmemiş olduğum şeyler mi ihtar edeceksiniz?” (s. 166).

Görüldüğü gibi yazar, parantez içlerinde de hem şahsi görüşünü hem de karakterlerin durumunu okura aktarmaya devam etmektedir. Yazarın karşılıklı konuşmalarda böyle bir vesileyle de kendini gösterdiğini söyleyebiliriz.

3.4.4.4 Üslûbu Şekillendiren Anlatıcı

Hikâye ve romanlarında anlatıcıyı eserlerin taşıyıcı unsurlarından biri haline getiren Ahmet Mithat, oldukça yeni olan türün yaygınlaşmasını sağlarken gelenekten hareketle oluşturduğu anlatıcıyı da eserlerinin göze çarpan birer unsuru haline getirmiştir.

Hikâye söylemenin ve dinlemenin eski hayatın köklü bir geleneği olduğunu ifade eden Mustafa Nihat Özön, eski toplum geleneği içerisinde değişik toplantılar vesilesiyle hikâyeye ayrılmış saatlerin varlığını haber veriyor. Özön'e göre Mithat Efendi buradan faydalanmaktadır. Bu ise meddah diye bilinen anlatıcıların yöntemidir:

“Ahmet Mithat, hikâye anlatma sistemi olarak bizim eski meddahlar yöntemini kabul etmiştir. Meddahın konuşması, gündelik hayatın üslûbudur. Ahmet Mithat'ta da anadan doğma bir meddah yeteneği vardı. Onların tarzını inceltmiş ve kendine özgü denecek bir biçim vermiştir.” (Özön, 2009: 292).

Franco Moretti, Batı-dışı toplumlarda romanın tarihsel şartlarının, romanların biçiminde formunda bir tür çatlak, yani hikâye ile söylem, dünya ile dünya-görüşü arasındaki bir

kopukluk olarak kendilerini gösterdiğini iddia etmektedir: Moretti, romanın bu toplumlarda yabancı biçim/yerel materyal ya da yabancı olay örgüsü, yerel karakterler (yerel form/yerel anlatı sesi) şeklinde bir konumlanması olduğunu dile getirmektedir. Moretti'ye göre işte tam da bu üçüncü boyutta (yerel anlatı sesinde) bu romanlar en istikrarsız, kararsız ve huzursuzdur. Bu durum Moretti'ye göre gayet anlamlıdır: Anlatıcı; yorum, açıklama, değerlendirmenin kutbunu oluşturur ve yabancı 'formel örüntüler' karakterlerin tuhaf şekillerde hareket etmesine sebep oluyorsa, yorum da ister istemez huzursuz, geveze, kararsız, kontrolsüz hale gelecektir¹² (Moretti, 2000: 65).

Ahmet Mithat'ın eserlerinde özellikle incelememize konu olan *Felâtn Bey ile Râkım Efendi* romanının anlatıcısı, Dorrit Cohn'un "hiperaktif anlatıcı" olarak ifade ettiği anlatıcıyla örtüşür. Cohn'a göre üçüncü şahıs romanlarında on dokuzuncu yüzyıl boyunca hâkim olan bu anlatıcı sesli bir yazar anlatıcıdır.

"Olayların karakterlerin içinde yaratabileceği tefekkürlerden çok, olaylar üzerinde kendi yorumlarıyla ilgilenen bu anlatıcı, anlatsal duruşundan ötürü açık ve çoğunlukla öğretici değerlendirmelere de yatkındır." (Cohn, 2006: 35). Cohn'a göre yazar ile karakter zihinleri arasında ters orantılı bir tahtaravelli vardır. Anlatıcının fazlasıyla göze çarptığı, kendi mizacını öne çıkardığı romanlarda, karakterlerin ruhları derinliğine ele alınamamaktadır. Yazar, ortaya koyabileceği bir ruh hali oluşturabilmekten uzaktır. Cohn'a göre bu durum, eski moda anlatıcının kendini koruma içgüdüsu oluşturduğunu göstermektedir (s.35).

Cohn'un hiperaktif olarak nitelendirdiği anlatıcı yalnızca anlatma işlevini yerine getiren bir anlatıcı olmaktan ötedir. Okurlar anlatıcıyla birlikte müdahaleci yazarla da karşılaşır. Anlatıcı-yazar olarak ifade edebileceğimiz bu anlatıcı olayları aktarırken sürekli kendi varlığını duyumsatır. Hikâyeyi keserek araya girer, okura doğrudan hitap eder, sorular sorar, yeri gelir kendi fikrini söyler (Esen, 2006: 79). Yazarın bir anlatıcı olarak varlığını sürekli göstermek arzusunda oluşu daha önce de ifade edildiği gibi meddahların üslûbunu hatırlatmaktadır. Geleneksel anlatı türlerinin dönem romanlarını etkilediği gerçeği Ahmet Mithat ölçeğinde daha net bir şekilde görülmektedir. Yazar-

¹² Ayr. bk: Koç, O. - M. M. Şahin, "Romanın Dünyası: Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* Romanında Parçalı Zihin Üslupları" Uluslararası IX. Dil-Yazın Deyişbilim Sempozyumu (2009), *Sempozyum Bildirileri*, C.2, s.95-106

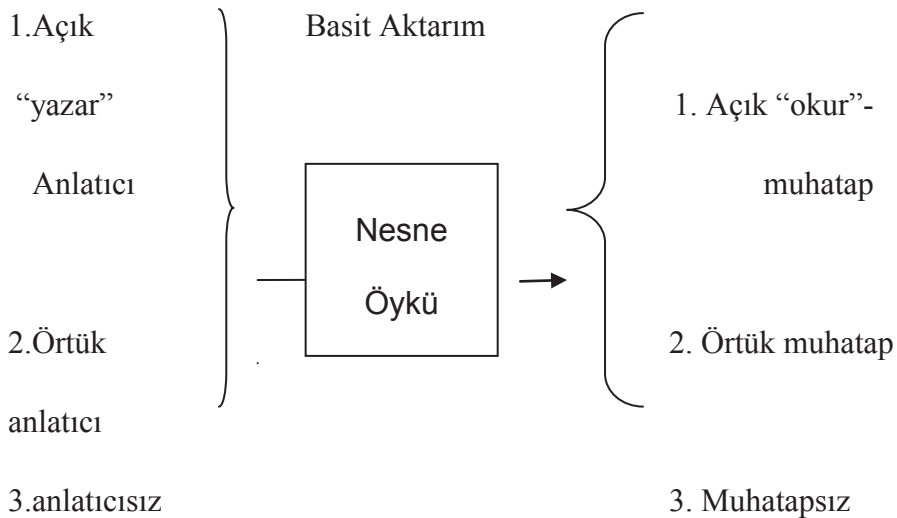
anlatıcının varlığı toplumu eğitmeyi öncelikleri arasına almış olan Ahmet Mithat'ın yazma amacına hizmet etmektedir. Böylelikle müdahaleci yazar tipi romanda istediklerini rahatça dile getirme fırsatını yakalamış olur.

Henüz romanın başında ilk cümleyle birlikte bu anlatıcı varlığını okura gösterir:

“Felâton Bey’i tanır mısınız? Haniya şu Mustafa Merakî Efendizâde Felâton Bey! Galiba tanımadınız. Fakat tanınacak bir çocuktur.”(s.1)

Bu ilk cümlelerle birlikte metinde okurla birlikte yazarın oluşturduğu “muhatap” okurun da varlığını duyumsamaktayız. Ahmet Mithat kendisine gerçek okurla birlikte muhatap okur da oluşturur. Romanda gerçek okurla birlikte muhatap okura seslenen yazar anlatıcı, yeri geldikçe her ikisine ayrı ayrı seslenir. Muhatap(okur) hiçbir zaman gerçek okurla karıştırılmamalıdır. Muhatap okur kendini farklı şekillerde ele verir. “Muhatabın metin içerisindeki belirtileri ya çok açık biçimde ya da örtülü olarak bulunabilir.”(Demir, 2002: 71). Örtük ve açık anlatıcı gibi örtük ve açık muhatabın ayrımının söz konusu edilebileceğini söyleyen Chatman, muhataba hiçbir gönderme içermeyen anlatılar ile muhatabını belirli bir birey olarak tanımlayan anlatılar arasında bir ayrımın olması gerektiğini söylüyor.

Bu ayrımlar şöyle ifade edilmektedir (Chatman, 2009: 237):



Ahmet Mithat'ta muhatap açıktır. Yazar bunu birçok defa ifade eder. Yeri gelir onlara soru sorar ya da onların sorduğu sorulara cevaplar verir.

Ben Anlatıcı –İma Edilen Yazar:

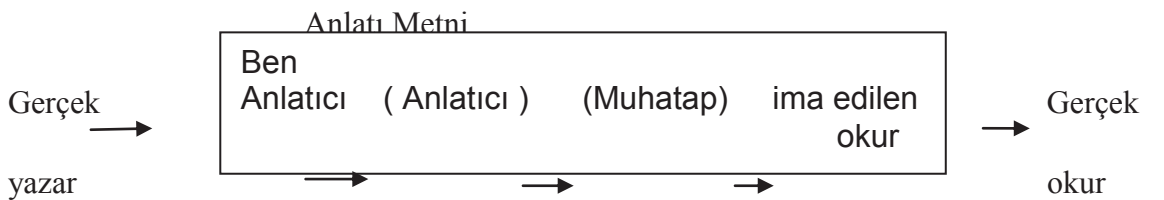
Seymour Chatman, Wayne Booth'tan hareketle eserde anlatıcı ve yazara ilave olarak "ben anlatıcı"-“ima edilen yazar”dan bahsetmektedir. Gerçek yazarın, kendisinin ima edilmiş bir türevini, başkalarının eserlerindeki ben anlatının dışında farklı bir ben anlatıcıyı oluşturduğundan bahsetmektedir. Bu anlatıcının Türk edebiyatında roman ve hikâyede ilk örneklerini Ahmet Mithat Efendi vermiştir. Okurlar, ima edilen yazar kimdir sorusuna cevap ararlar. Yazarın ima edilmesi:

“Okur tarafından anlatıdan yola çıkarak yeniden inşa edilmesi demektir. O, anlatıcı değil, anlatıdaki her şeyle birlikte anlatıcıyı da bulan, kartları yeniden dizen, bu sözcükler ya da imgeler içinde karakterlerin başına bir şey gelmesini sağlayan ilkedir. Anlatıcının aksine ben anlatıcı bize hiçbir şey anlatmaz. Onun kendi sesi, doğrudan iletişim kurulabilecek araçları yoktur.” (Chatman,2009: 139)

Chatman'a göre ben anlatıcının karşılığı 'ima edilen okur'dur. Bunlar odasında oturup kitap okuyan insanlar değil, anlatının var saydığı "muhatap"lardır. Buna göre, ima edilen okur ya da muhatap yapının dünyası içinde bir karakter olarak somutlaşabilir (Chatman, 2009: 140)

Bütün bu söylediklerimizi şöyle toparlayabiliriz. Anlatıcı, ben anlatıcı (ima edilen yazar) ve gerçek yazarın birbirinden ayırt edilmesi gerektiği gibi gerçek okur ile ima edilen (muhatap) okurun da birbirinden ayırt edilmesi bir zorunluluk olarak durmaktadır. Ahmet Mithat, romanında bu bahsettiğimiz anlatıcılar ile okurları aynı çatı altında birleştirmiştir.

TABLO:



Anlatı- iletişim durumunun tablosu (Chatman,2009:141)

Gerçek yazar ile gerçek okur anlatı sürecinin dışında yer alırken ben anlatıcı ile ima edilen okur ise anlatıya aittir (Chatman, 2009:142).

Felâton Bey ile Râkım Efendi romanında yazar Ahmet Mithat'ın varlığı duyumsansa bile bize metni anlatan bir ben anlatıcıyı (yazar) Ahmet Mithat'tan ayrı tutmak durumundayız. Yazarın ikinci ben'i olarak ifade edilen ben anlatıcı, gizli yazar olarak da ifade edilmiştir (Demir, 2002: 25). “İnsan- yazar gerçek hayatın sınırları içerisinde kalmak zorunda iken, gizli yazar kendi varlığını adı geçen kurmacalığın sınırları içerisinde oluşturur. Mieke Bal'ın ifade ettiği gibi, gizli yazar metnin anlamının araştırılmasının bir sonucudur.”(Demir, 2002. 25) Ahmet Mithat'ın diğer hikâye ve romanlarında görülen yazarın gerçek hayattaki yaşayışına, tecrübelerine yapılan göndermelere *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanında rastlamamaktayız. Yine *Müşahadat* romanında gördüğümüz “insan-yazar” Ahmet Mithat da burada yer almamakla birlikte yazarın sosyal bir kişilik olan Ahmet Mithat'a göndermeler yaptığı söylenebilir.

Buradaki yazar anlatıcı metni yazan bir anlatıcıdan ziyade bir masal anlatıcısını ima eder: “Buraya kadar söylediğimiz sözlerden bizim Felâton Bey'in evâil-i hâli hakkında alınacak mâlumatla peyda edilecek fikir kâfidir.”(s. 4) diyen anlatıcı söz söyleyen, bir anlamda söz aktarıcısı bir ben anlatıcıdır. “Sözü uzatmaya neden mecbur olalım.” (s.18) ya da “Bizim asıl maksadımız Felâton Bey'i haber vermek, yani erbâb-ı mütalâaya tanıtmak olduğuna göre[...].” diyen bu anlatıcı adeta bir metni bize aktaran gerçek yazarın dışında bir ben anlatıcıdır. Bu anlatıcı okura bir hikâye anlattığının farkındadır. Bu yüzden “Canan bir tarafta tımar ve terbiye ediledursun, biz hikâyemizin şu cihetine bakalım .” (s. 26) diyebilecek, ya da “vakayı suret-i hikâyemizden dahi anlaşılmiş olacağı vecihle [...]”(s.67) şeklinde bir anlatıcı olduğunu açık eden cümleler kullanabilecektir. Daha da ilginç bir hikâye anlatıcısı olmaktan da öte hikâyeyi oluşturan kişi olarak kendi ben'ini açık edecektir:

“Orada kime rastgelse iyi?”

Felâton Bey'e!

Adam, bırak şu sefihi be!

Nasıl bırakırız? Hikâyemizin nüfına müşterek olan bir zatı nasıl terkederiz?

O hoppayı bu hikâyeye hiç bile katmamalıydı.

Öyle lâzımdı ama, nasılsa katmış bulunduk.” (s.177).

Tirajik Karşısında Ahmet Mithat

Ben anlatıcı (yazar) Walter Benjamin'in "hikâye anlatıcısı" olarak nitelendirdiği anlatıcıdır. Diyor ki Benjamin:

"Romani bütün düzyazı türlerinden, masal, efsane ve hatta novelladan ayıran, sözlü edebiyattan gelmiyor ve ona dönmüyor olmasıdır. Bu onu en çok hikâye anlatıcılığından ayırır. Anlatıcı hikâyesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir. Romancı ise kendini tecrit etmiştir. Romanın doğduğu oda, en temel kaygılarından misal verip kendini ifade edemeyen, kimsenin akıl vermediği ve kimseye akıl veremeyen, tek başına kalmış bireydir." (Benjamin, 2006: 81).

Benjamin'in hikâye anlatıcısı diyerek ifade ettiği anlatıcıyı romana taşıyan Ahmet Mithat, yeniden bir ben anlatıcı oluşturarak gelenekten gelen birikimi, kendi şahsî tecrübesini romana taşır. Benjamin'in roman ile hikâye anlatıcısı arasındaki farklardan biri olarak gösterdiği bireysel ve toplumsal tecrübe, Ahmet Mithat'la birlikte romana taşınmış olarak karşımıza çıkar. Bu tecrübe romana taşındığı için de Benjamin'in roman için söylediği, benzersiz olanın uç noktalara varışı söz konusu değildir. Daha açık bir ifadeyle Ahmet Mithat'ın eserlerinde tirajik durumun bulunmayışı biraz da kişisel ve toplumsal tecrübenin roman ve hikâyeye aktarılmış olmasıyla ilgilidir. Ahmet tirajik durumu şahsi tecrübesiyle, araya girişleriyle çözüyor. Karakterlerinin trajik bir durum içerisinde bulunmasına müsaade etmiyor. Onları bu durumdan çekip çıkarıyor.

Ben (yazar) anlatıcı romanın karakterleri ile arasındaki mesafeyi de korumaz. Bazen "Vah zavallı kızcağız!" (s.87) diyerek, bazen ise hikâyenin coşkusuna kendisi de kapılarak "Vay Canan'daki sevinç! Kız çıldıracak be!" (s.38) deyişi, bunun yanında bu senli benli üslûbun "bizim Canan" şeklindeki kullanımları yanında daha örtük bir şekilde görülen kullanımları da söz konusudur. Örneğin kayıkçı için "Osman amca" ifadesinin anlatıcı tarafından kullanılmış olması bunun küçük bir örneğidir. Ahmet Mithat'taki babacan figür, karakterleri onun çocukları haline getiriyor. Onları problemlerinin çözmek istiyor.

Muhatap ya da İma Edilen Okur

Benjamin, hikâye anlatıcısının hayattan çekilişini deneyimin değer kaybetmesine bağlar. Hikâye ya da masal anlatıcısı tecrübelerini “akıl vermek” gayesiyle karşısındakine aktarırken, kendisi de akıl verebilecek bir kişilik olarak ortaya çıkar. O her zaman bu yüzden kendisini dinleyen bir muhataba ihtiyaç duymaktadır.

Ahmet Mithat, *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanında hayali bir okur kümesi oluşturarak bunu gerçekleştirir. Zaman zaman ona sorular sorar, kimi zaman da onların sormuş olduğu sorulara yine onların yerine cevaplar verir. Hatta karşılıklı muhavereye girer.

“Batasiya gittikten sonra neye yarar?”

Zararı yok! İşte sizi temin ederiz ki, bundan sonra batasiya gitmeyecek. Gidemeyecek ki, gitsin.

Korkarız paralar...

Korkacağımıza dinleyiniz.” (s. 178)

“Mihriban Hanım’ı hiç hatrımıza getirdiğiniz var mı? Ne dersiniz yahu? Mihriban Hanım, kadın bir karı çıktı be!” (s. 136)

Kimi zaman da muhatap adına kendine sorular sorar. “Ama bir dost çıkıp da Felâton Bey’e nasihat verecek olsa faydası görülecek mi dersiniz? Ne mümkün!” (s. 137). Anlatıcı ima edilen okura sanki bir şey fısıldar. Bunu yaparken de onların ayıplamasından çekiniyormuş izlenimi doğurur. Fakat okurların ne düşündüğünün önemi yoktur. “Ne yalan söyleyelim. Doğrusunu söylemek her halde daha evlâdır. Ayıp değil a! Biçare kızcağız kalkarken efendisinin boynuna sarılıp da öyle kalktı. Siz isterseniz bu hareketi küstahlığa hamlediniz. Efendisi kendisini mazur görmüştü.” (s. 120) .

Sonuç olarak romanın üslûbunu ele veren anlatıcı ve onun eserdeki varlığı Ahmet Mithat üslûbunun işaretlerini vermektedir. Bu üslûp okurla(ima edilen / gerçek) kurulan samimane bir dili doğurmaktadır. Bu dil konuşma dili ağırlıklı bir dildir. Yazar, kurguya kendi beninden göreceli bağımsız bir yazar anlatıcı katarak aradaki kinaye mesafesini daraltmakta böylece okurlar hem dolaylı da olsa yazarla ve romanın kahramanlarıyla

bütünleşebilmektedirler Nihat Özön, Ahmet Mithat'ın bir meddah gibi olayları canlı ve plastik olarak tasvir ettiğini ifade ediyor (Özön, 2009:293). Mithat Efendi'nin her an karşısında kendisini dinlemek için bekleyen okurlar varmışçasına kaleme aldığı eserlerde geleneksel anlatılardan gelen güçlü bir etkinin olduğu görülmektedir. Kimi zaman okura daha önceden gelen bir dostluğun etkisiyle “malum”, “vaktiyle” diye başlayan cümleler kurarken bir diğer taraftan “Burası lâzım değil ya!”, “işin nihayetini mi istiyorsunuz?” , “ne dersiniz?”, “nasıl?”, “diyeceksiniz ki” tarzında cümlelerle karşılıklı konuşma ortamının atmosferini oluşturur. Ahmet Mithat'ın kimi zaman açıklama yapmak kimi zaman merak uyandırmak maksadıyla kullandığı “lakın”, “meğer” “...ise de”, “ihtar edelim ki” söz ve söz grupları onun üslûbunun önemli işaretlerindedir. Çeşitli vesilelerle yazarın olayların akışını kesmesi ve zaman zaman doğrudan araya girmesi üslûbun akıcılığını bozmakta ve üslûbun işlenmemiş olduğu izlenimini doğurmaktadır.

3.2.5 *Araba Sevdası*

Türk edebiyatında ilk realist roman örneği olarak kabul edilen *Araba Sevdası* (1889), Recaizâde Mahmud'un ilk ve tek romanıdır.¹³ Eserin bu güne kadar kullanılmayan bir başka adı ise “Bihruz Bey'in Şıklığı"dır (Parlatır, 2005:189). Yazar, *Muhsin Bey* (1888) isimli hikâyesinin hemen peşinden bir roman denemesine girişir. Hikâyeye dair görüşünü *Muhsin Bey*'in önsözünde açıklayan Ekrem, *Araba Sevdası*'nın girişinde “Erbab-ı Mütâlâaya” başlıklı bir de yazı kaleme almıştır. Burada, Ekrem'in *Muhsin Bey* isimli hikâyesinin okurlar tarafından içli bir eser olarak görülmesi sebebiyle güldürü unusurunu öne çıkaracak bu romanı yazdığını anlıyoruz. Yanlış Batılılaşmanın ağırlıklı olarak vurgulandığı *Araba Sevdası* üzerine çok sayıda farklı görüş ileri sürülmüştür. İsmail Parlatır'a göre 1870'li yılların aşırı moda hastalığı ve gülünç düşme derecesinde batılı hayata özenme Ekrem'e özellikle Bihruz tipini ilham etmiştir (Parlatır, 2005: 199). Romanın başkişisi olan Bihruz tipinden hareketle dönem ve zihniyet okuması da yapılmıştır. Yanlış Batılılaşmanın temsilcisi konumunda gösterilen Bihruz, kendisinden önceki *Felâton Beyle Râkım Efendi* romanındaki Felâton Bey tipiyle Batılı hayata özenme noktasında benzerlikler gösterse de birçok yönden ondan ayrılır. Bihruz, romanın başlangıcındaki haliyle ona benzetilebilirse de ilerleyen süreçte romantik âşık

¹³ Eserin yapılan atıflar: Recaizâde Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası*, (Yay. Haz: Hüseyin Alacatlı), Akçağ Yayınları, Ankara 2005 baskısıdır.

tavriyla Felâtun'dan farklılaşmaktadır (Moran, 2002: 73). Moran'a göre, Bihruz ile Don Kişot arasında da önemli birtakım benzerlikler vardır.

“Don Kişot nasıl kendi yarattığı hayal dünyasında yaşamışsa Bihruz da kendi icat ettiği bir hayal dünyasında yaşar. Don Kişot köylü kızı Dulcina'yı nasıl dünyanın en soylu kızı yapmışsa, Bihruz da pişkin, yosma Periveş'in saf bir melek olduğuna inandırır kendini. Periveş, Bihruz'un mektubunu okuyup da, oradan geçen 'siyahçerde' sözcüğünden incinip Bihruz'un aşkı yüzünden veremden ölmek şöyle dursun, onun varlığını unutmuştur bile. Mektup ise hiç okunmadan arabanın penceresinden atılmıştır. Diyeceğim, Don Kişot nasıl okuduğu romansların etkisinde kalarak oradaki yaşamı taklit etmeye kalkmışsa, Bihruz da okuduğu romanların etkisi altında derin ve ıstıraplı bir aşka öykünerek bunun tadını çıkarmaktadır.” (Moran, 2002: 76)

Benzer bir yaklaşım ise *İntibah*'daki Ali Bey karakteri ile Bihruz tipi arasında kurulmaktadır. Bununla birlikte Bihruz'un Ali Bey'den ayrılan ve kendisini farklı kılan özelliği Batı hayranlığının getirdiği gülünçlüktür. Her ikisinin de iyi bir eğitim almamış olmaları, mirasyedi bir tip oluşları birlikte değerlendirilmelerine yol açmaktadır.

Bir başka okumada, Bihruz (mirasyedi bir tip oluşundan hareketle), Osmanlı devletinin simgesi olarak görülür, adeta İmparatorluğun son döneminde yaşananların da bir temsilcisi gibi algılanır.

Realizmin Türk romanındaki ilk örneği olarak kabul edilen romanı, realist eğilime başarılı bir örnek olarak değerlendiren Kenan Akyüz, yazarın daha önce romantik karakterdeki iki hikâyesinin yayımlanmış olması yanında eserin geç yayımlanmasını da gerekçe göstererek, realizmin Türk romanında yerleşmesinde *Araba Sevdası*'nın bir tesirinin olmadığı kanısındadır (Akyüz, tarihsiz, 80). Akyüz'le benzer bir tavır içerisinde olan Dino'ya göre, romanın başlıca vak'aları günün realitesinden hareketle toplanmıştır (Dino, 1951: 383). Eserin farklı hususiyetlerinin olduğunu belirten Jale Parla ise, konusunun hiç'lik olduğunu söylediği roman için “Bu roman, Tanzimat döneminde rastladığımız diğer roman denemelerinden apayrı bir romandır.” (Parla, 2006: 129) ifadesini kullanmaktadır. Yine Parla, eserin bir Batılılaşma romanı olarak değil de bir modernleşme romanı olarak görülebileceği kanısındadır. Şöyle ki: Ekrem çağının bilinç kargaşasına bu bilincin dışından alternatif bir bakışla bakabilmiş, bu

iredeleyici bakışı kendine de yöneltmiştir. Bu anlamda Ekrem, *Araba Sevdası*'nda yeni biçim denemeleriyle eskinin parodisini yapmaktadır (Parla, 2006:130).

3.2.5.1 Kelime

Jale Parla, Batılılaşma konusunda o güne kadar ortaya konulanların parodisi olduğunu söylediği *Araba Sevdası*'nda hiçbir gerçekliğe gönderme yapmayan, parodist bir dil kullanıldığını ifade eder. Öyle ki, kimse ne kendi kullandığı dili, ne de başkalarının kullandığı dili anlamaktadır. Parla'ya göre Bihruz'un kendi kullandığı dili anlamak için İngilizce, Fransızca sözlüklere başvurması, yine kullanacağı bir sözcüğün Osmanlıca yazılışını bilmediğinden kelimeyi sözlükte bulamaması buna tipik bir örnektir (Parla, 2006:133).

Bu parodinin ilk işaretinin kelime kadrosu üzerinden yapıldığını görmekteyiz. Ekrem, Bihruz tipinden hareketle yanlış Batılılaşmayı semboller ve tavırlar üzerinden gösterir: Araba kullanmak, süslü gezmek bir sembol niteliğindedir. Bunların yanında daha önce ifade ettiğimiz gibi sözcük seçimleri de Batılılaşmanın nasıl yanlış anlaşıldığını göstermek için sürekli canlı tutulur. Bihruz'un, kendi varlığının olmazsa olmazı haline getirdiği Fransızcaya verdiği aşırı değer ve bunu çevresine duyurma çabası, romanın aynı zamanda ironik bir tarafının oluşmasını sağlamıştır. Taklit, hayatın birçok alanında görülebileceği gibi sözcük seçiminde de kendini gösterir.

Bilindiği gibi Ferdinand Dö Saussure'e göre, dil soyut bir yapıdır, söz ise bu soyut yapıdan hareketle oluşan bir somut yapıya tekabül etmektedir. Kişiler parol'ü (söz) gerçekleştirerek dil denilen sistemden seçmeler yaparlar. Romanda, birer gösteren olan sözcüklere ilave olarak bu seçimin kendisi bir gösteren haline gelmiştir. Örneğin, Bihruz'un Periveş Hanım'a mektup yazmadan önce Fransızca yazılmış metinlere müracat etmenin uygun olacağını düşünmesi, yazarın sözcük seçimini bir gösterene dönüştürdüğüünün işaretlerinden biridir. *Araba Sevdası*'nın sözcükleri tek tek değerlendirildiğinde her bir sözcük birer gösteren iken aynı zamanda birer gösterilen haline gelmektedir: Yanlış Batılılaşmanın göstergesi. Romanda çok sayıda Fransızca sözcük kullanılması Bihruz'un Batı değerlerine olan hayranlığının bir tezahürüdür. Yazar, böylelikle Fransızca sözcükleri son merhalede ironik bir tavırla Bihruz'a söyleterek Bihruz tipinin kendisine de bir gönderme yapmaktadır.

“Sebebini mümkünü yok keşfedemedim” cümlesindeki telmihi beğendi ise de mektubun ansamblını ziyadesiyle komün, ziyadesiyle fadl, aşırı ensipid gördüğünden tebyiz ve takdimini tensip edemedi. O zaman mektubun yazılışındaki letâfetsizliği lisân-ı Türkînin kifayetsizliğine hamlederek biraz söyledikten sonra tekrar *Nouvelle Heleoise*’i aldı. Birçok karıştırdı.” (s. 60).

Ekrem’in çok sayıda Fransızca sözcüğe yer vererek eserini oluşturmasının bir amaca yönelik olduğunu ifade etmiştik. Bu tercihlerde bir başka özellik dikkat çekiyor. Fransızca sözcükleri zaman zaman Türkçe eklerle kullanan Bihruz bir anlamda bu garipliği burada da devam ettirmiş oluyor. “ Pek emablsınız aziz muallim efendi!” (s. 77) diyen Bihruz gibi onun üslûbunu taklit eden anlatıcının “Biçare beyin park imajerindeki perilere[...]” şeklinde konuşarak benzer bir tavır içerisinde yer alışı dikkat çekicidir. Yazarın Türkçe sözcük seçimleri de üzerinde ayrıca durulmaya değer. *Araba Sevdası* yazıldığı döneme vurgu yapan bir romandır. Bu yüzden olsa gerektir Ekrem devrin moda anlayışını da ifade etmek istemektedir. Terzi Mir, Belle Helen operası, Jarden Publik, gibi özel isimler döneme dair küçük ipuçları taşıırken, Enderunlu Vasıf’ın “bir siyehçerde” güftesinin dönemindeki meşhurluğunu romanda kullanmakla kalmamış, romanın kahramanlarından Periveş için bu sözcüğü zaman zaman kullanmıştır. Bunun yanında, Ekrem’in “İstanbulca”(s.7), “ağızdan bellediği”(s.10) gibi kendine has sözcük kullanımları dikkat çeker. Yazarın Fransızca sözcükleri bir vesileye getirerek kimi zaman açıkladığı görülüyor:

“A lâ mod yani kısacık bir temenna (s.15),

“- Oton ne demek?

-Sonbahar değil mi ya?... ilkbahar : prentan... Sonbahar:oton...

-Frenkçe mi bu?

- Fransızca... Fransızcanın her lâkırdısı güzeldir... Bizimkisi gibi kaba değildir. (s. 210)

Bunun yanında dönemin günlük dili de romanda yer bulur. Özellikle karşılıklı konuşmalarda:

“- O vapur İzmir’in değil, Trabzon’undu be!...

Adam nene gerek... Biz paraları aldık a... Sen şuna bak...Zâti onun da işi gücü yok a... Eğlenceye gidiyor... Gündeliği doğrulttuk... Haydi artık kayığı limana çekelim..." (s. 206)

Ekrem, varlıkların vasıflarını belirtirken daha çok onları renk, biçim ve şekil yönüyle ifade eden sıfatlar kullanıyor. Bu sıfatlar içerisinde duygu ifade eden sıfatların azlığı dikkat çekiyor. Dönem eserlerinde görülen “biçare”, “zavallı” gibi duygu ifade eden sıfatların burada da kullanımına şahit oluruz. “bîçare Bihruz Bey”, “zavallı Bihruz Bey”, “Muhteşem Bihruz Bey”, “zavallı ihtiyar” vb. kullanımlar yalnızca Ekrem’e has değildir.

Ekrem, renk sıfatlarını oldukça bol kullanıyor: “elâ göz”, “kara saç”, “Tozpempesi”, “Havayî mâî”, “Süt mâî” “beyaz bir bulut” “eflatunun açığı” “mavi gözlü”, “esmer yüzlü”, “siyaha mâil koyu yeşil canfesten ferâce”, “bed renkte çiçekli bir kumaş”, “siyah çuhadan düz yakalı, koyu renk kazmirden yakası kadifeden iki önlü palto” vb. Denilebilir ki, dönem yazarları içerisinde renk isimlerini Ekrem kadar bir arada kullanan azdır. Bu yönüyle Servet-i Fünuncuları müjdelere gibidir. Öte yandan oldukça çok sayıda renk belirten nitelendirme sıfatı kullanılması tarafsız bakış açısıyla uyumlu bir yaklaşımdır. Çünkü renk bir varlığın ilk göze çarpan niteliklerindedir. Ekrem’in bu renk sıfatı kullanımında renkleri de derecelendirmesi ayrıntılara verdiği öneme işaret eder. Bu ayrıntılandırılmış bir üslup özelliğidir. Başta da ifade edildiği gibi sözcük seçimlerine yazar ayrıca önem vermektedir.

Sıfat kullanımında dikkat çekici özelliklerden biri de yazarın kendine has diyebileceğimiz sıfatlarla varlıkları nitelendirmesidir. “Saz beniz”, “incerek ceket” “Sessiz ormancılar”, “kolası parlak frenk gömleği”, “noble bir âile” vb. ifadelerinde yeni ve orijinal sıfat tamlamaları görülür.

Zaman belirteçleri ise dönem yazarlarıyla uyuşmaktadır. Belirgin zaman durakları vurgulu bir şekilde ifade edilir:

“Bu ağlayışları üç saat kadar imtidat etti”, “Akşam saat biri bulunca” (s. 160), “- Saat kaç acaba?... Beş buçuk... Vapura gitmeye vakit var... Elbette vapur dokuzdan evvel hareket etmez.” (s.198), “Ramazanın on ikinci Cuma günü Bihruz Bey, saat dokuz buçuktan on buçuğa kadar Bayezit sergisinde gezinip eğlendikten sonra avludan çıktı.” (s.230)

“Bihruz Bey ertesi sabah saat ikiye doğru gözlerini tatlı tatlı uykudan açtığı zaman, odanın içerisinde ziya içinde görünce bir heyecan-ı fevkalâde-i sürûr ile yatağından fırladı.” (s.84)

“O günün akşamında şayan-ı tezkir-i fevkalâde bir hâl olmamıştı. Bey âdeti veçhile saat birde akşam taamını etti. Bir iki saat salonda vakit geçirdi. Erkence hareme gitti; soyundu yattı. Dokuz saat kadar bir düziye rahatça uyudu.” (s.89)

Ekrem'in üslûbunda dikkat çeken bir başka özellik ise ifadeyi güçlendirmek için başvurduğu deyim, atasözü, ikilemeler ile argo kullanımınıdır. Deyimlerin kullanımı metnin üslûbunu günlük dile yaklaştırır.

İkilemeler: Bütün bütün, sütun sütun, için için, horul horul, tiril tiril, hınca hınç, kıvrıla kıvrıla, sakın sakın, sine sine, derin derin, fırıl fırıl, dalgın dalgın, sütun sütun, vah vah vb. çok sayıda ikilemelerin yanında; damdan düşer gibi, gözünden düşmek, kıyametler koparmak, yatağa düşmek, kabahatini yüzüne vurmak, “Bir sakatlığa meydan vermemek”, “haylazcasına dışarıya sarkmış olan”, “O da tastamam on beşi sanki”, “Gâliba sen canını yabanda bulmuşsun.”, “renk vermek” vb. deyimler; zevzek, teres, hınzır, mel'un, alçak herif vb. argo kullanımları da göze çarpıyor. Yazar günlük hayatın içerisinde yer alan bu tarz ifadeleri kullanarak anlatımı güçlendirdiği gibi eseri yapaylıktan doğallığa ve daha da ötesi olan gerçekliğe taşımış oluyor. Özellikle argo ifadelerin kullanımının anlık bir tepkinin yanında kişilerin psikolojisini ele veren bir tarafının olduğu da bir gerçektir.

3.2.5.2 Tasvir

Recaizade'nin, Fransa'da realistlerin romantik tasvirlerle karşı gösterdikleri tepkiyi Türk edebiyatına getirdiği bilinmektedir. Fransa'da realistlerin, konularını günlük hayattan almaya başladıktan sonra bunu bütün halinde gerçekleştirdikleri görülür. (Dino 1954: 69). Realizmin edebiyattaki ilk örneklerinden biri olarak görülen romanda tasvirin niteliği daha dikkat çekici hale gelmektedir. Ekrem'in daha çok bölüm başlarında yer verdiği tasvirlerde realist bir tavır benimsemesine karşın zaman zaman oldukça subjektif bir tutum sergilediği de görülüyor. Özellikle kişi tasvirlerinde bu tavrı net bir şekilde görmek mümkündür. Bu tutum yalnızca Ekrem'le değil, dönemle birlikte değerlendirilmesi gereken bir tavidir. Tasvirlerin bir diğer özelliği ise çevre ve olayların bu tasvirlerle birlikte ele alınmış olmasıdır (Parlatır, 2005:204).

Romanın özelliklerinden birinin bir modanın, kahramanın şahsiyetiyle bütünleşmesi olduğunu söyleyen Tanpınar'a göre romanda asıl kahraman arabadır. (Tanpınar, 1988: 492) Burada problemlili duran Bihruz ve araba ilişkisidir. Tanpınar, Bihruz'un arabanın elden çıkmasına üzülmemiş olmasını, modağa bağlamakla birlikte onun mirasyedi olmasıyla da açıklamaktadır.

Ekrem, eşyayı ayrıntılı bir şekilde tasvir eder. Bu tasvir edişte renk ve dışa yansıyan görünüm (şekil) detaylandırılır. Yazarın tasviri karşılaştırmalı ve derecelendirmeli olarak yaptığı görülüyor.

“Araba fihakika o senenin moda reŋgi olan gâyet açık, tatlı sarıya boyanmış; yan tarafları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini hâvi yaldızlı birer marka ile müveşşih; tekerleklerinin çubukları incecik fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nâzik ve âmiyâne bir tâbir ile kız gibi bir şey idi. Annesinin en güzellerinden olan kır hayvanlarına gelince, bunların da gerek boyları, gerek renkleri araba ile mütenâsib olduğu gibi koşum takımını da tabii en âlâsından idi.” (s.13).

Yazarın, “zarif”, “nazik”, “güzel”, “kız gibi bir şey”, “en âlâ” gibi öznel yargı belirten ifadeleri kullanıyor oluşu realizmden bir sapma olarak görülse de bunların yanında romanın bütünü üzerinde nesnel ifadelerin daha ağırlıklı olduğu görülmektedir.

“Bu arabalardan bir tanesi ikisinin birden nazar-ı dikkatini celbetti. Çünkü bu araba bir çift doru beygir koşulu, büyücek ve müceddid bir lândo idi. Çünkü lândonun syeji üzerinde bir temkin-i mahsus ile oturmakta olan koşe yani arabacı parlak düğmeli idi. Çünkü lândonun içinde bulunan iki beyaz baştan bir tanesi beylerin buldukları noktaya gelince arabadan dışarıya doğru bir edâ-yı mahsus ile uzanarak, ibtida arabaya, hayvanlara, sonra da beyefendilere başka başka imâle-i nigâh-ı dikkat etmiş idi.” (abç., s. 15)

Burada, eşya ile karakterin birlikteliği görülüyor. Bu birlikte anlatışta duyguların dışarıda bırakıldığını görmekteyiz. Kişinin belirgin özellikleri yanında kişiyi bütünleyen onunla bütünleşen arabaya da odaklanış söz konusudur.

Tasvirlerde yazarın sanat yapma arzusuyla cümle yapısını uzattığı gibi, dilin de tamlamalarla örölmüş yapısı bir noktadan sonra anlamın kaybolmasına sebep oluyor.

Tabiat Tasviri

Romana bir Çamlıca tasviriyle başlayan Ekrem, tabiata daha çok küçük gözlemler yaparak yaklaşır. amlıca ve civarı romanın önemli meknlarından biri olmasına karşılık Ekrem bu tabiat manzarasını derinlemesine anlatmak gibi bir gayretin içerisinde görülmez. Yazarın buradaki tasvirlerinin yalnızca küçük tespitler noktasında kaldığını görüyoruz.

“Burası (Çamlıca bahçesi) nmiyla İstanbul’da en evvel tanzim ve kşd olunmuş olan bahçedir.”(2), Yazın, bahusus baharlarda bu bahçeyi atırıp da aşağıki kapıdan içerisine girseniz beş, on kadem ilerliyerek etrafınıza bir nazar ediverince muazzam ve ma’mur bir ravza-yı dilgş içinde bulunduğunuza derhal kail olursunuz” (s.2)

Yazarın anlatışında sıfat kullanımları yok denecek kadar sınırlıdır. O, yalnızca gördüklerini dile getirir. Adeta gördüklerinin dökümünü yapar: “Hricin enzr-ı tecesssn kesmek için kenarlara bir tertip –i matbu da dikip, gereği gibi feyizlenmiş... Dal budak salıvermiş salkım...aylantoz, atkestanesi gibi sâye-dr ağlar ile, orta yerlerde cbec mağrs ınar...kavak...” (s.3)

Onun tabiata yönelimi roman kişilerinin o tabiat parçasının içerisinde bulunuşu sebebiyledir. Bahçeye yönelen bir bakış beklenilenin aksine bahçeyi tasvir etmez. Yalnız, Ekrem’in duygusal bir etkiyle birtakım tabiat unsurlarını kişileştirdiğini görürüz. Bu dönemi açısından önemli bir değişimdir. Tabiatın donmuş, cansız halden çıkararak hareketli ve hatta burada olduğu gibi insa’i özelliklerle tasvir edilişi bir yenilik olarak görülmelidir:

“Vkia o tarihte ağlar daha pek genç ve belki ocuk... ormanlar ise pek seyrek olmakla beraber sınıf-ı nebatt içinde hüsn-i manzaraya mâlik ve tezyin-i riyza hdim eşcar ve ezhrın ve emenlerin her nev makbl ve muteberi kendisinde mevcut bulunduğu için bahar-sitan-ı tabiatın bir mecmua-yı mntehabtı gibi manzr olmaya liyakat gösteren[...]

Ekrem tabiat ile insanın etkileşimini de söz konusu eder. Bu bölümlerde üslûp romantik bir havaya bürünür. Tabiatın insanı etkileyen yanları dile getirilir.

“Latif poyrazın inesiyle denizde birbirini ardınca yuvarlanan ufak ufak dalgaların sahile karib ve müteferrik kayalara gelip çarpmasından husule gelen hafif ve

sâmia- nevâz çağltı, cesîm meşe ve diş budak ağaçlarının ihtizâz-ı ağsân ve evrakından peydâ olan vahsetengiz uğultu ve hışiltıyla birleşince bir âhengi garip vücuda getiriyor, bu âheng-i garip ise hâb-âlûde hisleri uyandırmak, gizli dertleri âşikâr etmek, mahrûm didâr kalmış gözleri ağlatmak, mağlûb-ı sevdâ olmuş yürekleri inletmek için tâlip ve heveskar arıyordu.” (s.140)

Ekrem’in dolaylı bir şekilde insanın bir tabiat manzarısıyla olan etkileşimini dile getirdiği görülüyor. Buradaki hissedişler roman karakterleri tarafından hissedilen duygular olmayıp anlatıcının duygularını açık etmektedir. Anlatıcı bir anlamda karakterin duygularına tercüman olmaktadır.

Karakterin duygularını doğrudan açık etmesine pek imkân vermeyen anlatıcı onun duygularını kendi anlatımı vasıtasıyla dile getirmektedir. “Mesire-i tenhâyisindeki sessiz ormancıkların sükûn-ı haşyeti mîzâcına pek muvafık geliyor; rüzgârın ağaç yapraklarını ihtizaza getirmesinden peyda olan inilteler ruh-ı müteellimine arzu-yı bükâ veriyordu.” (s. 207).

Sonuç olarak Ekrem’in tabiatı canlı ve hareketli bir şekilde tasvir ettiği görülüyor. Yalnız burada tabiat karşısında duyguların karakterler tarafından doğrudan değil anlatıcı vasıtasıyla açık edildiği ve tasvirin sıfatlar yoluyla yeterince ayrıntılandırılmadığı görülmektedir.

Mekân Tasviri

Ekrem, Çamlıca yolunu tasvir ederek başladığı romanına mekân olarak İstanbul’un farklı semtlerini de dâhil eder. Mekân olarak daha çok dış dünyaya odaklanan anlatıcı kimi zaman konak, köşk vb. mekânlardan da çok kısa bir şekilde bahseder. Sıfatlar kullanılarak mekân nitelendirilir: “klas oda”vb. Ekrem az olmakla birlikte iç mekânı dolduran eşyadan da söz açar. Lambalar, kanepeler, vb. Yalnız iç mekân görünmek derdinde olan Bihruz için dışarıya kapalı oluşu sebebiyle çok fazla bir şey ifade etmez. Bununla birlikte, en ayrıntılı tasvirin Çamlıca ve çevresi için yapıldığını görürüz. İlk bölümde Çamlıca edilgen bir yapıda anlatılır. Çamlıcaya nasıl gidilebileceğinin tarif edildiği bu bölümde yüklemelerin “gidilir, olunur, olursunuz” gibi edilgen bir yapıyla kullanılmış olması yazarın tarif düşüncesiyle örtüşür. “Üsküdar’dan Bağlarbaşı tarikiyle Çamlıca’ya gidilirken... nazar olunursa... görülür.” şeklinde bir anlatım söz konusudur.

Bunun mekânı tasvir etmekten ziyade, bir yol tarifi şeklinde olduğunu, anlatıcının bu tarif işini yol üzerinde ilerleyen bir kişi tahayyül ederek gerçekleştirdiğini düşünebiliriz.

“Bu ağaçlığa varıldığı gibi şose yol sağ ve sol olmak üzere iki şubeye ayrılır.”
(s.1) ya da

“Azıcık daha ileriye gidince büyük lâk...onun ortasında dil-nişin bir adacık... Bu adayı kenara raptetmek üzere suret-i gayr-ı muntazamada çitten yapılmış tabii, güzel köprüler ve adanın üzerinde yine işlenmemiş ağaç dal ve kütüklerinden inşa olunmuş zarif bir köşk müşahede eder; bunlardan aşırı hoşlanırsınız. En sonra yukarıki kapıdan çıkarak mâ'hut meydancığı mürur-ı set üzerine suûd ile evvelce gördüğümüz binayı da yakından temaşa ettiğiniz ve bunun da bahçeye merbut bir (gazino) olduğunu öğrendiğiniz hâlde bahçenin bir suretle mükemmeliyetini tasdik eylersiniz.” (s.3)

Ekrem'in birtakım unsurları realistlerden aldığı bilmekteyiz. Biz de uzak okuma yöntemiyle realist romanların ilklerinden sayılan *Madame Bovary* romanı üzerine Nabokov'un üslup tespitlerini bu bağlamda değerlendirebileceğimizi düşünüyoruz.

Yukarıdaki tarifi de göz önünde bulundurarak Nabokov'un tespitlerini okuyalım:

“Flaubert'in biçeminin “ve” kullanımının kimi örneklerinde ana çizgileriyle beliren başka bir özelliği de kat kat açılma yöntemidir deyim yerindeyse; görsel ayrıntıların ardarda, sıralı olarak dizilmesi, şunun ardından bunun gelmesi, şu ya da bu duygunun gitgide yoğunlaşarak birikmesi.” (Nabokov,1988, 65)

Nabokov'un Flaubert alıntısı anlatım düzlemi açısından Ekrem ile benzerlikler gösterir. Özellikle Flaubert'un peş peşe sıralanan ayrıntılı anlatım özelliğinin Ekrem'de de görüldüğünü belirtelim.

“ Boissiere'de büyük yoldan ayrılırsınız, Leux bayırının yukarisına kadar düz olarak devam edersiniz, oradan vadi görünür. Ortasından geçen dere, görünüşü farklı iki ayrı bölgeye benzetir vadiyi; solda her şey ot, sağda her şey ekindir. Çayır, basık tepelerden meydana gelmiş bir yastık altında uzanır, arkadan Bray toprağının otlaklarına bağlanır, doğuda yavaş yavaş yükselip, genişleyerek ilerler, göz alabildiğine, parça parça, sarışın buğday tarlaları serpilmiştir.” (Madam Bovary'den alıntılan: Nabokov, 1988: 65).

İkinci bölümde, yazar: “Şu bir kaç sözle evsâfi kabaca tarif edilmiş olan Çamlıca Bahçesi...” diyerek yapılanın bir yol ve mekân tarifi olduğuna vurgu yapmaktadır.

Bu mekân tasvirinin dönemi içerisindeki tasvirlerden örneğin Namık kemal’in Çamlıca tasvirinden bazı farkları görülmektedir. Ekrem, mekânı biraz hicvederek ele almasının yanında daha realist bir tavır sergiler. Mekânı görünen haliyle anlatma gayreti sezilir.

Namık Kemal’de ise anlatıcının duygularının yoğun etkisiyle şekillenen bir Çamlıca tasviriyle karşılaşmıştık. Bu noktada Güzin Dino, bunun realist tavır anlamında çok önemli bir değişim olmadığını ifade etmektedir.

“Fakat şunu derhal ilave edelim ki, Recai-zade, hicvederek ele aldığı Çamlıca tasvirinde, Namık Kemal’e nisbeten realism’e doğru attığı adım o güne kadar ancak şairane bir anlayışla tasvir edilmesi mütat olan bir konuyu tam buna zıt bir cepheden göstermekten ileriye gitmez.” (Dino, 1954: 70).

Dino’ya göre, Fransızların realizm anlayışı bundan daha ileri bir noktadadır. Jale parla ise *Araba Sevdası*’nın Çamlıca’sının yitik bir Çamlıca olduğuna, Namık Kemal’in Çamlıca’sı gibi her yıl uyanmadığına, her bahar yeşermediğine vurgu yapmaktadır. Bu anlamda doğal değildir, yapılmış, kullanılmış ve bırakılmıştır (Parla, 2006: 131).

Yazarın mekânı anlatışında çevreyi temaşa eden bir gözün varlığını duyumsarız. Her gördüğünü kayda geçirme ve bunu mümkün merteye yansız bir şekilde anlatma bu anlatışta etkilidir.

“Meydanın o ciheti simitçi, çörekçi, hardalçı, pideci gibi esnafın tabla ve küfeleri, fincan, tabak ve çanak çömlek satan yaymacıların sergileri, ayak berberlerinin sandalyeleri, mangalları, ma’dûd panoramacının- başında daima mevcut olan yirmi otuz kadar temaşacısıyla beraber- kocaman sandığı, kundura boyacılarının kutuları, dolmacı, mumcu zenciyelerin tencereleri, tefârikçi Hindilerin, tespihçilerin sundurmaları, kuskuscuların çadırları ve bunlarla ahz u i’tası bulunan, bunların önünde saatlerce durup bakmaktan zevk alan birkaç yüz kadar ayak takımı, alelâdeden ziyâde ihâta etmiş, câmiden ve sergiden çıkacak ashâbını alıp götürmek üzere vürûdlarına muntazıran bir sıraya dizilmiş yüzlerce konak arabalarının o kalabalığa inzimâmı, orasını sökölmez, geçilmez hâle getirmişti.” (s. 230)

Yazarın bu anlatışında görünenin ötesine geçme arzusu söz konusu değildir. Mekâna yalnızca dış gerçekliği ile yaklaşılır. Mekânın ile insan etkileşiminin neredeyse söz konusu edilmediği bu anlatışta her şeyi görmeye çalışan, sokağa ayna tutan bir anlatıcının varlığına şahit oluruz.

Kişi Tasviri

Şahısların tasviri yazarın üslûba dair tutumuna da bir işarettir. Yazar, kişileri hangi nitelikleriyle okura gösteriyor, zihinsel tutumları üzerinden mi? Davranışlar üzerinden mi? Dış görünüş üzerinden mi? vb. ayrımlar bu noktada önem kazanmaktadır.

Araba Sevdası'nda Bihruz öncelikle dış görünüşü üzerinden tasvir edilerek anlatılır. Başkaları tarafından görülmek, farkedilmek derdinde olan Bihruz'un yazar tarafından giyim kuşamı üzerinden kişiliğinin de tasvir edildiğini görüyoruz.

“Kışın, meselâ zemherir içinde bir açık hava görünce arkasında mücerred süse haneler vermek için dar ve incerek ceket, dizlerinin üzerinde ise mücerred süslü görünmek için bir kadife örtü bulunduğu halde Beyoğlu caddesinde, Kağıthane yollarında araba kullanmak hevesiyle en şedit poyrazın karşısında tiril tiril titreyen Bihruz Bey yazın da otuz, otuz beş derece sıcak günlerde Çamlıca'da, Haydarpaşa, Fenerbahçesi yollarında haşım haşım haşlanır ve fakat bu azabı kendisine en büyük zevk addederdi. Bihruz bey her nereye gitse, her nerede bulunsa, maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnızca görünmekti.” (s. 11)

Maksadı görmek değil, görülmek olan Bihruz'un doğal olarak kıyafetlerinin rengi de önem kazanacaktır. Yazar, Bihruz'un kıyafetini şekil ve renk unsurlarıyla ayrıntılı bir şekilde vererek portreyi birçok açıdan tamamlamaktadır. Bu tasvir, romandaki araba tasviriyle de örtüşür. Sonuçta araba başkaları tarafından görülür olmanın da bir aracıdır. Araba üzerindeki kişiyi görünür kılar. Eşyayı dış gerçekliği ile vermek Recâizâde'nin özellikle şekle ve renge odaklanışını da zorunlu kılmaktadır. Yazar, yalnızca Bihruz'u değil, örneğin Periveş'in bindiği araba ile arabacıyı da rekler üzerinden tasvir eder: Araba “sarı lando”dur, arabacı parlak düğmelidir, arabada oturan bayan ise “sarışın hanım”dır, hanımların ellerindeki şemşiyeler parlak olmamakla birlikte siyahtır, istenirse bu şemsiye güneşli gökyüzünde bir kara buluta benzetilebilir, valide hanımın ziynetleri renk renk kadife mahfazalar içindedir, araba gayet açık sarı renge boyanmıştır, havuzdaki balıklar kırmızı, beyaz, siyah renktedir.

Bütün bu kullanımlarda renklerin belirleyici olarak kullanılmış olması dikkati çekiyor:

“Mevsimin müjdesine göre bazan koyu, bazen açık renkte gayet dar elbisesi...Bal renginde eldivenleri, ufarak fesi ile yan taraftan simasının bir nısfı frenk gömleğinin dimdik duran yüksek yakasıyla örtülmüş... yeleğinden aşağı ellerinin yarısından ziyadesi yine o gömleğin uzun kolları içinde saklanmış, olduğu halde Bihruz Bey arabanın ön tarafında bulunan hayvanların terbiyesini tutar... Parlak düğmesi, lâcivert setresi, malta renginde açık ve dar pantolonu, diz kapaklarına kadar çıkan uzun konçlarının bu yukarıdan tersine kıvrılmış tarafı beyaz, oradan aşağısı siyah çizmeleri ve beyinkinden daha açık büyücek fesi ile seyis de mevki-i mahsusunda oturarak beyefendinin harekâtına dikkat ederdi” (abç., s. 14).

Benzer anlatımın Periveş hanımın tasvirinde de gösterildiğini görüyoruz. O da bir şekliyle kendini başkalarına göstermek derdindedir. Ekrem’in karakterin bu arzusunun renklerle kıyaslama unsurlarını kullanarak gösterdiği görülüyor.

Kavl-i meşhurunda tarif olunan edâ-yı dîlfiribe mâlik bir nâzenin idi. Saçları şimdiki boyaların verdiği kızıl renkte değil, gayet açık, tabii sarı; gözleri ise nakkâş-ı tabiatın bir sehv-i savâbnümâ-yı lâtifî olmak üzere mâi değil de tahrirli koyu sarı; kaşları kumral, simâsı vücudunun nârinliğine nisbeten dolgunca; burnu ise çehrenin dolgunluğuna nispeten incerek çekme tâbir olunan biçimde; ağzı şairlerin tasvir ettikleri nokta-i mevhumâ derecesinden beş, on bin defa büyük, fakat yine alelâde küçük idi.” (abç., s. 22)

Ekrem, *Araba Sevdası*’nda şahısların portresini giyim kuşam ve renk unsurlarıyla oluşturarak birer tip haline dönüştürüyor, böylelikle görselliğin öne çıktığı bir tasvirle karşılaşılıyor. Bu tasvirin tablo fikrine giden bir tarafı olabileceği gibi realist anlayışla örtüşen tarafı da vardır. Duyguları dışarda bırakmayı deneyen yazarın, zaman zaman realizmden sapması –“zavallı Bihruz” ifadesi dahi yeterlidir- onun henüz realist üslûbu bütün cepheleriyle kavrayamadığını, dönemdeki bir takım farklı edebî tesirlerden etkilendiğini göstermektedir. Ekrem’in tasvir anlayışı daha çok realistlerin caddeye tutulan ayna fikriyle bu anlamda örtüşse de kimi zaman duygusal değerlendirmelerin işin içine girmesiyle bu anlayıştan uzaklaştığını görüyoruz.

3.2.5.3 Cümle

Farklı cümle yapılarıyla karşılaştığımız *Araba Sevdası*'nda Ekrem'in özellikle tasvirlerde uzun cümle yapıları oluşturduğunu görüyoruz. Bu kısımlarda sözcük seçimleri de farklılaşmaya; tamlamalar ve Osmanlı Türkçesinin etkisi kendini göstermeye başlıyor (Parlatır, 2005:205).

“ O gün hava sümbüli, sıcak, mutedil derecede; yollar ise üç gün evvelki yağmurlardan dolayı tozdan vârestew olmak münasebetiyle, çamlıca seyri için müsâit günlerden ve fazla olarak pazara da müsâdif olduğu için bir takımı midelerini birer küçük havuz gibi Çamlıca suyu ile bilâmelâl içerisine sardalya balığı salıvermek; diğer takımı da tavla oyunuyla vakit geçirmek, bazıları nargile sefasına koyulmak, diğer bazıları da Çamlıca gibi istanbul'un, Boğaziçi'nin her ciheti paymâl nezâreti olan bir nokta-i mürtefiden bilâvizre; yümn vesâire meddinazar-ı istiğrak ve hayret ve temaşa-yı tecelli-i hezerân güne-i tabiatla tefrîh-i ruh ve canân, tervih-i fikr ü vicdan etmek maksatlarıyla sabahtan beri fevcâfevc gelen halk iskemleler, kaba hasırlarla celsegâhları kâmilen tutulmuş ve bu karmakarışık kalabalığın gulgul-l mevâridât ve muhâverâtına ve kahveci tâbilerinin [...] (s.101-102)

Sözün büyüüne kapılan yazar, çeşitli “şairane hayaller”le cümleyi uzatıyor. Bu tek cümlelik yapı bazen bir sayfayı aşılıyor. Bu tarz cümleler romanda daha az bir görünüm gösterirken yazarın özellikle karşılıklı konuşmalarda daha doğal bir dil tercih edişi dikkat çekiyor. Şöyle ki Ekrem bu konuşmalarda doğallı kişileri kendi seviye ve üslûplarına göre konuşturarak vermek istiyor. Hatta Bihruz'un günlük konuşmalar içerisinde dili doğallaşabiliyor.

“- Neymiş o?

-Bir mektup ekselans!

-Kimden

-Mösyö Kondoraki'den, ekselans

- Hay Allah belâsını versin! Bırak şuraya!...

-Cevabını ister... İster ki cevâbını görsün...”(s.137)

Benzer tavır romanın diğer kişileri için de geçerlidir. Aşağıda arabacı Andon'un Bihruz'la olan konuşmasında Andon'un kendi bozuk Türkçesiyle konuşması görölmektedir:

“-Andon!

-Efendim!

-Arabayı ne yaptın?

-Aman pasam, afvedersi... Benim kabahatim değil...

-Söyle, ne yaptın?

-Cenâbını ki bıraktım dün iskelede ...Üsküdar'da...

-Ey sonra?

*-Arabayı geri alırdım...Öteden gelirdi bir araba...Çarşı araba...Acemi herif
...Manevra bilmez...*

-Ey?...

-Çarptı bizim araba... Dingil nah böyle çarpılmış bir tarafa” (s.192).

Ekrem'in roman boyunca Türkçenin söz dizimi yapısına riayet ettiği, cümlenin unsurları arasındaki ilişkinin de sağlam kurulduğu görölüyor. Bununla birlikte birtakım ifadelerde ise yazarın şaşırtan bir şekilde Türkçede olmayan kullanımlar sergilediği söylenebilir. Örneğin, “nezleye uğramışım” (s.97), “bahçeden doğru gelen mızıkâ sadaları” (s.20), “bir aralık hâtırasına onlar geldi” (s. 20), “olmazsa kayığa da binmek olabilir” (s. 40)

Ekrem'in Türkçe'nin yapısına uymayan bu tarz ifadeleri kullanmasında Fransızca'nın tesirinin olabileceğini ifade eden Parlatır, özellikle Bihruz'un Frenkçe konuşmaya özendiği yerlerde bu tarz kullanımların arttığını ifade ediyor. Ekrem de ister istemez Bihruz'un konuşmasına kendini kaptırmaktadır (Parlatır, 2005:207).

Açıklama ve Yorum Cümleleri

Araba Sevdası'nda görülen yapısı anlatıcının tavrından kaynaklanan açıklama içeren cümleleridir. Burada yalnızca anlatıcının sesini değil aynı zamanda konuşma üslûbunun rahatlığını da görürüz:

“Burada yalnız şunu anlatmak lâzımdır ki Periveş Hanım - Bihruz Bey'in yakıştırdığı gibi – öyle şerefli bir âileye, asil bir hanedana mensup olduğu gibi ikametgâhının bulunduğu mevkiide Bihruz Bey'in taksimince tahminine muvafık olmak üzere sınıf-ı kibara mahsus olan yerlerden değildi.” (abç., s. 35)

“Burası Çengi hanımın ikametgâhudur.” (s. 36)

Anlatıcı ironik bir tavır takınmanın da etkisiyle olaylar hakkında çeşitli açıklamalar yaparak bir anlamda kılavuzluk işlevi görmek ister. Bu tarz cümlelerde okura yardımcı olmak isteyen anlatıcının şahsi yorumu öne çıkmaktadır. Okura olayları olay anında açıklamak isteyen anlatıcı bildirme işlevini yerine getirmektedir:

“Çengi Hanım, Bihruz Bey'in bir aralık tefevvuf etmiş olduğu, Fransızca fane kelimesini “fani” diye işittiğinden ve bir hanıma ilk görüşte arz-ı hulûs- ı âşıkâne için takdim olunan çiçeğin faniliğinden bahsetmekte bir hiss-i münasebet, bir zarafet ve letâfet bulamadığından: “Fani çiçeği ne yaptın” demekle Bihruz Bey o münasebetsizliğini telmih etmek istedi.” (s. 40)

Ünlem Cümleleri

Ekrem kimi zaman alay etmek, küçümsemek kimi zaman ise abartma ve şaşkınlık belirtmek için ünlem cümleleri kurar. Bu cümleler romanın kahramanı Bihruz'un tavrını ve kişiliğini açığa çıkarmak için iyi bir vesiledir.

“Ver bakayım!.. Bunun vezni de yok; şiir miymiş bu?

Şiirmiş ya!

Amma hezeyan!.. (s.125)

Bihruz'un kendi kendine konuşmaları, hayalleri bu cümlelerle doludur.

“Aşk! Aşk! Bana bu keskin ateşleri hissettirmekliğin bilahere meprize olmuş şiddetli bir pasyonun ümitsizliği içinde terketmek içinse beni bitirdin! (s.62)

Ekrem'in ünlem bildiren cümlelerinde yüksek idealler değil hayal kırıklıkları, umutsuzluklar, yanlış anlamalar vardır.

“-Yer ayinesi mi?... O da nedir? Yer elması bilirim ama yer ayinesi hiç işitmedimdi!

-Yaşmağını biraz sıyırır da bakarsan, yer ayinesinin içinde iki tane yer elması da görürsün...

-Nesine bakayım. Bulanık bir su; o kırmızı şeyler de zâhir Amasya elması olacak!..

-Ay Amasya 'da elmas çıkar mıymış? Ben de bunu işitmedimdi.” (s.27).

Ekrem ünlem cümleleri yoluyla Bihruz'un içine düştüğü durumu daha da görünür kılmaktadır.

3.2.5.4 Üslûbun Görünümleri

Araba Sevdası'nın üslûp özelliklerini daha çok üslûbu değişkenlik gösteren anlatıcı üzerinden takip edebiliyoruz. Anlatıcının kendi sesini neredeyse çok az duyduğumuz romanda farklı üslûpların yer alışı dikkat çekicidir.

Romanın anlatıcısı bazen kendi sesini bırakmakta, kimi zaman karakterin sesine bürünmekte kimi zaman meddah üslûbunu, kimi zaman ise parodik bir üslûbu benimsemektedir.

Örneğin, “Bihruz Bey o geceyi pek rahatsız geçirdi. Yatağın içinde saatlerce bir taraftan bir tarafa döndükten sonra uğraşa uğraşa dalabildi ise de uykusu uykuya benzemez bir buhran hâliydi” (s. 161) diyen anlatıcının bu sesi romanda neredeyse çoğu zaman kaybolur, yerini başka seslere bırakır.

Tanzimat dönemi romanı için oldukça yeni olan karakterlerin kendi kendine konuşması (iç konuşma) *Araba Sevdası* 'nda Bihruz Bey'le birlikte görülür. Bunun romanda bir üslûp farklılaşması oluşturup oluşturmadığı, üzerinde durulmaya değer bir konudur.

Kendi kendine düşündüğü söylenen Bihruz Bey'in bu düşünceleri bir monolog şeklindedir.

“Genellikle kendi kendine konuşmanın biçem ve söyleyiş şekli, karakterin sıradan diyaloglarının bir parçasına çok benzer.” (Chatman,2008:167) diyen Chatman'ı haklı

çıkarmaktadır. Bihruz'un kendi kendine oluşturduğu bu monologlar onun başka karakterlerle yaptığı konuşmalarla büyük benzerlikler göstermektedir.

“- Ne sebeple?... Ah Parol tutmazlar ki... Türk kadınları ne kadar biyen edüke olsalar, yine nafîle! Hiç olmazsa bir haber göndermeli değil mi? ... ‘Şu sebeple gelemedim. Pardon !... Bu gün çok beklemiş olmalısınız!... Evet çok bekledim... on bir buçuğa kadar orada plânte oldum...Affınızı dilerim... Falanca gün filanca yerde buluşalım... diye bir haber göndermek pek natürel bir şey... Ah bu hanımlarda polites yok... Polites... Benim ne kabahatim var?... Ben bir betiz yapmadım. Mektubu verdiğim zaman ampresmanla kabul etti.” (s. 108).

Alıntıladığımız metinde Bihruz'un kendi kendisine konuşması görülüyor. Bunun diğer konuşmalardan farklılığı, karakterin düşüncelerini doğrudan ifade etmesine fırsat verilmiş olmaktan ibarettir.

Bihruz'un kendi kendine konuşması kimi yerde monolog olmaktan çıkarak hayali bir kişiyle yapılan bir diyaloga dönüşmektedir. Monologu bir diyaloga dönüştüren bu tavrının dikkat çeken bir başka özelliği ise bu konuşmalar esnasında kullanılan Fransızca sözcüklerdir. Bu aynı zamanda Bihruz'un yalnız başkalarıyla konuşurken değil, kendi kendine konuşurken de Fransızca sözcüklere müracaat ettiğini gösteriyor. Bu öyleyse dışa dönük bir tavırdan ziyade bütün anlar için benimsenmiş bir tavır olarak değerlendirilebilir. Burada Batı hayranlığının içselleştirilmiş olduğunu görüyoruz. Yani karakter başkalarını inandırmak ya da ikna etmek için yapay bir çabanın içerisinde değil. İçtenlikle yaptığı hareketlerin doğruluğuna inanıyor.

Yazarın monolog tekniğini zaman zaman bilinçakışı boyutuna taşıdığı da görülüyor. Bilinç akışıyla iç monoloğun bir arada bulunduğu bu kısımlarda olaylar kimi zaman birbirinden kopuyor, anlamsal ögeler serbest çağrışımlar yoluyla beliriyor. Kendi kendine konuşmanın zaman zaman bilinçaltını gösteren bilinçakışına da gittiğini görüyoruz.

“Cuma günü kaçta gelirsiniz? Dedim de cevap bile vermedi. Giderken bir ‘Adiyö!’ demeli değil miydi? Daha ... Daha... daha sonrası daha fena: Çarçabuk nereye gittiler bunlar? ... Aramadığım yer kalmadı... O aralık Keşfi de file etti. Demek ki... ne münasebet! Keşfi gibi bayağı bir garsona ... Impossible. Ama bakalım yarın değil öbür gün sözünde duracak mı? Bakalım Keşfi de gelecek mi?

Evet!... Ne kadar başım ağrıyor! Benim sevgilim!... Söyleyiniz bana ki beni sevmiyorsanız bari onu da sevmiyorsunuz ya!... Görüyor musun ne kadar sufrans içindeyim!... Bana merhamet ediniz... Bana ki sizi adore ediyorum. İşte huzurunuzda diz çöktüm... Gelecek... Hayır! Beni sevmiyorsunuz... Ah ne kadar semavî bir güzelsiniz. Allon ön beze! O ne ? Şimşek! Mon diyo! Gökyüzü ne kadar karanlık” (s.82).

Burada zihni dağınık olan Bihruz’un birkaç olayı bir arada zihninde canlandırdığını ve sayıklamalar biçiminde dile getirdiğini görüyoruz. Yazar, böylece Bihruz’un yalnızca davranışlarını değil, iç dünyasını da bize açarak onu farklı cepheleriyle tanıtır. Bu kısımlarda dil daha sade bir görünüm kazanıyor. Yazar Bihruz’un zihnini duru bir anlatımla, söz fazlalığına boğmadan aktarıyor. Bu kısımlarda üslûp karşılıklı konuşmalardaki üslûba benziyor.

Romandaki üslûp farklılaşmalarını Jale Parla’nın *Babalar ve Oğullar* kitabındaki tespitlerini de dikkate alarak şöyle sınıflandırabiliriz (Parla, 2006: 129-153).

Üslûp Sirayeti ya da Karakterin Üslûbunu Benimseyen Anlatıcı

Araba Sevdası’nda anlatıcının farklı üslûp kullanımlarıyla karşılaşırız. Kendisinden önceki romanlarda da bir kısmını gördüğümüz bu üslûp değişimleri burada kimi zaman şaşırtıcı bir şekilde karşımıza çıkar. Ekrem, dili etkin bir şekilde kullanmakta, anlatmak istediklerinin bir kısmını dil üzerindeki tasarruflarıyla göstermek istemektedir. Özellikle anlatıcının sözcük seçimine Bihruz’un dili belirgin şekilde sirayet etmiştir. Leo Spitzer’in “üslûp sirayeti” olarak ifade ettiği bu durum (aktaran Cohn, 2008: 45) *Araba Sevdası*’nda romanın önemli bir üslûp özelliği olarak görülebilir.

“Bihruz Bey, salamanjeden çıktığı gibi doğruca kabine dö travayına gitti. Mumlarını yaktı. Armuarını açtı, içinden mektup gibi bükülmüş bir kâğıt çıkardı. Orta yerdeki masanın üzerine koydu, kendisi de bir sandalyeye geçti. Masanın yanına oturdu.” (s. 114)

Bu üslûbun romanda çok kez kullanıldığını söyleyebiliriz. Anlatıcı Bihruz’un sözcüklerini kullanarak onun tarzını benimsemiş gibi görünse de sonuçta bunun bir parodi olduğu söylenebilir. Burada anlatıcı, Parla’nın tespitiyle beğenmediği, onaylamadığı bir kişinin üslûbunu benimsemiş gibi durmaktadır. Yalnız bu bir

benimsemeyen ziyade Bihruz'un oluşmayan dilini, bilincini göstermek için yazar tarafından fırsata dönüştürülmüş ve dil yoluyla bu zihinsel ve dilsel karışıklık biraz kınanır (Parla 2006: 136).

Meddah Üslûbu

Dönemin eserlerinde meddah üslûbunun etkisinin olduğu bir gerçektir. Romanda anlatıcının okur ile olan ilişkisi bu üslûbu, araya girişleri, kıssadan hisse çıkarılması vb. özellikler meddah üslûbunun belirgin niteliğidir. Burada da okuru yönlendiren, ona uyarılarda bulunan, zaman zaman da onunla konuşan bir anlatıcıyı görürüz. Eski meddah üslûbunun bir yansıması olan bu anlatıcının *Araba Sevdası*'nda çok baskın bir özellik göstermediğini de belirtelim.

“Erbab-ı mütâlâa isterler ise bu şemsiyeyi de o güneşli gökyüzünün bir tarafında bir kara buluta benzetebilirler. Şu kadar ki o zaman teşbihin arzedeceği hayâl-i mâkiis zuhur eder. (s.24)

“Sarışın hanımın yaşından bahsettik. Çünkü bilmiyoruz. Bihruz dişlerini vasf ettik. Çünkü görmedik. Fakat tahminimizce nâzenin, olsa olsa yirmi yaşını henüz bitirmiş olmalı. Dişler de elbette iki dizi incidir!” (s. 24)

“Artık bâri ismiyle yâd edelim.” (s. 28)

Bu anlatıcının belirgin özelliklerinden biri de daha önce değindiğimiz gibi “Odasında sigara içerek düşünür bıraktığımız Bihruz Bey” (s. 43) örneğinde de görülen paralel anlatıma imkân tanınmasıdır. Anlatıcı, karakterler arasındaki gidiş gelişleri bu tarz ifadeler sağlayarak okuru daima zinde tutmak ister.

Anlatıcı hikâyeyi aktarmakla kalmaz, aynı zamanda eleştirel bir yaklaşım da sergiler. Okura, olanları yeniden kendi bakış açısından izah eder. Bu tavrın onu yalnız bir anlatı olmaktan çıkardığını olayları gözlemleyen, değerlendiren bir kişiliğe götürdüğünü görüyoruz. Bu müdahaleci tavrın bir yansımasıdır. Daha önce pek de görmediğimiz bir tavırla karşı karşıyayızdır.

“Bihruz Bey, mülâhazatının bazısında musib idiyse de ekserisinde değildi. Evvelâ sarışın hanımın parol tutmadığından şikâyet ediyordu. Halbuki bey efendiye kimsenin parol verdiği yoktu. Sâniyen parol olmayınca randevuya gelinmediğinden dolayı haber göndermeye; itizar filâna da mahal olamazdı. Sâlisen, beyin

muhabbetnâmesi kabul olunmadı ise de def-i belâ için kabul olundu; hatta bunu almak için uzanan el de sarışın hanımın değil, refikası Gülşeker Hanım'ın eliydi. Rabian, mektup okunmadı; yalnız açıldı, bakıldı.” (s.109)

Ekrem, Batılı tarzda bir roman yazmayı denerken eski anlatılardan gelen bazı özelliklerin bir şekilde romana taşındığı görülüyor. Ekrem'deki bu üslûp özelliğinin kendi döneminin edebiyat anlayışına da bir tepki şeklinde parodik bir anlayış sonucu ortaya çıktığını düşünmek de mümkündür. Parla'nın ifade ettiği gibi o çağının edebiyat anlayışına, klasik divan edebiyatı geleneğine ve Fransız romantiklerine metinler arası bağlamda göndermeler yapan bir yazardır (Parla 2006: 130). Bu göndermeler içerisinde romanın kendi yazılış mantığını da sorguladığı gözlerden kaçmıyor.

Namık Kemal Üslûbunun Etkisi

Hitabet üslûbu diyebileceğimiz bu üslûp bir etki sonucu az da olsa romanda kendine yer bulur. Namık Kemal'in uzun “tirad”larını hatırlatan bu tarz bölümler çok olmamakla birlikte bir etkiyi göstermesi açısından değerlidir. Jale Parla, Namık Kemal'in büyük tutkuları anlatırken kullandığı dil olarak ifade ettiği bu dilin etkisinden bahsetmektedir. Yalnız, Ekrem bu üslûbu, sıradan, komik durumları anlatırken kullanmaktadır. Yazar böylelikle yeni bir dil parodisi yapmaktadır (Parla, 2006:138).

“Sevda ki bir insanın yalnız gönlüne değil, akl ü fikrine ... İrade -i cüziyesine; velhâsıl bütün havasına, kuvvâ-yı mâneviyesine hâkimdir- dâima şübehat ve tevesvüsât içinde bulunmaktan mahzûz olduğundan sem' ü nazar her istediği, her gördüğü şeyi onun mizacına göre işitip görmeye, kuvve-i âkile her hükmünü onun arzusuna göre vermeye mecburdur.” (s. 155)

Recaizade'deki Namık Kemal üslûbunun etkisini yalnızca parodi ekseninde açıklamanın doğru olmayacağını düşünüyoruz. Ekrem, döneminde de söz sahibi olan Kemal'i birçok açıdan beğenmektedir. Ayrıca bu etkinin çok sınırlı bir etki olduğu da görülüyor.

Realist Üslûp

Araba Sevdası Türk edebiyatındaki ilk realist roman olarak kabul edilmektedir. Yapılan değerlendirmelerde realizmin Türk edebiyatında ilk uygulandığı eserin *Araba Sevdası* olduğu görüşü genel bir kabul haline gelmiştir. Bu kabul ediliste konu ile birlikte

kişilerin gerçekçi ya da inanıdırıcı bulunması romanın realist olarak görülmesinde önemli bir rol oynuyor.

Güzin Dino'ya göre eser; kuruluşu, konusu, tipleri, psikolojik tahlilleri, tasvirleri bakımından Türk realist romanına örnek teşkil edecek niteliktedir (Dino,1954a: 57). Eserde özellikle Bihruz tipi, kıyafeti ve tavırlarıyla dönemin bilinen, kişileşmiş tipini bugünün okurunun zihninde canlandırmaktadır. Bihruz'un tavır ve davranışlarının yanında Keşfi'nin de onu psikolojik tip olarak güçlendirmesi, ikisinin de zaman zaman benzer ruh haline sahip oluşları romanı gerçekçi kılmaktadır (Dino, 1954a: 60).

Daha önce tasvir bahsinde ele alındığı gibi, Ekrem'in öznel bir tavır içerisinde olduğu da bir gerçektir. Anlatıcının gözlemlere kattığı "Nâzenin ne kadar da güzel giyinmiş idi" şeklindeki yorumlar realist anlayışın dışındadır. Realizmden bu tarzdaki sapmalara rağmen Parlatır'ın da tespit ettiği gibi başta Bihruz'un psikolojisi, çevre, manzara tasvirleri mümkün mertebe objektif bir şekilde verilmeye çalışılıyor (Parlatır, 2005:208).

Romanda en çok üzerinde durulan konulardan biri de Fransızca meselesidir. Fransızca konuşmayı yaşam felsefesine dönüştüren Bihruz üzerinden, "bütün roman boyunca, en tipik veya harcı âlem cümle ve tabirler münasib yerlerde gösterilmiş, aynı zamanda bu dil bilgisinin ve kültürünün sathiliği de-önemli olaylarla tebarüz ettirilmiştir." (Dino,1954a: 60). Böylelikle Bihruz'un hayat felsefesi canlı bir şekilde gösterilmiştir. Bihruz tipi üzerinden Dino'nun roman için kullandığı sathilik ve kofluk Bihruz'un yalnızca üzerinde bir etiket gibi bırakılmamış, bütün yaşamın felsefesi haline dönüştüğü tasvir ve tahlillerle gösterilmiştir.

Romantik Üslûp

Romanda romantik üslûbun etkisinin olduğunu ifade eden Parlatır, bunun izlerinin Bihruz'un kişiliğinde görülebileceğini ifade etmektedir. Bihruz'un karşılıksız seven bir âşik olması, çeşitli hayallerle avunması, ruhi bunalımlar geçirmesi, ağlamaları onu romantik âşik konumuna itmiştir (Parlatır, 2005: 208-209).

Fransızca hocasıyla okuduğu romanlarda kendi hayatına benzeyen sahnelerin olduğunu düşünen Bihruz, Fransızca hocasıyla *Pol ve Virjin* ile *Kamelyalı Kadın*'ı okumuştur. *Pol ve Virjin*'deki tabiat sahnelerinin (akarsu kenarları, ormanlar, sahiller, deniz,

mehtap, vb.) onda ilgi uyandırdığı, bunun yanında *Kamelyalı Kadın*’daki Margueritte’in veremden ölüşünün hocası kadar kendisini de müteessir ettiği görülüyor (s. 49). Periveş’in ölümü üzerine söylediği “Zavallı kızcağız, tifoya tutuldu deniyor; yanlış!... Veremden giti... Zalim verem!... o bir kurttur ki daima nazik fidanlara ârız olur.” (s.157) Diye söylenmesi biraz da okuduğu romanların etkisiyledir.

Aynı şekilde, Bihruz’un Lamartine’in Graziella’sını kendi durumuna yakın bulduğu için okur. Hocası Mösyö Piyer’in şiiri kendisine okumasından sonra: “mutlak o mezarı ziyaret etmeliyim... Bu şiiri o mezarın başında okuyup ağlamalıyım!...” diye söylenmesi, Dadı Kalfa şayet onu engellemiş olmasa gece yarısı mezara gidip şiiri okumak istemesi, romantik arzunun bir tezahürüdür.

Bihruz, Periveş’in bir hafta içinde tifodan öldüğüne arkadaşı Keşfi tarafından inandırılmasından sonra kişisel yaşantısında önemli değişiklikler geçirir. Bu durum, Bihruz’un ağzından şöyle anlatılır: “ Bundan böyle benim mesire-i yeis ve melâlim تنها sahralar... Bundan böyle benim karargâhım karanlık ormanlar olacak ... Bundan böyle rûz-ı şeb, âguş-ı dâye- mâtemde sakın sakın ağlamaktan başka bana yapacak bir şey kalmadı!” (s. 156)

Bu tavrın Fransız romantiklerinden geldiğini ifade eden Berna Moran, romandaki aşkın kaynağının da romantik Fransız edebiyatı olduğunu, Bihruz’un Fransız romanlarının kahramanlarına hayran olduğunu, onlara özendiğini belirtmektedir (Moran, 2002: 75).

Bu noktada, romantizmden realizme geçişin ilk örneklerinden kabul edilen Madame Bovary romanı için Vladimir Nabokov şu tespitlerde bulunmaktadır:

“Emma romansların, az çok egzotik denilebilecek romanların, romantik şiirlerin bıkmak bilmez bir okurudur. Aşinalık kurduğu yazarların bazıları birinci sınıftır; Walter Scott ya da Victor Hugo gibi. Bazıları ise pek parlak sayılmaz, Bernardine de Saint- Pierre ya da Lamartine gibi. Ama önemli olan yazarların iyi ya da kötü olmaları değil. Önemli olan onun kötü bir okur olmasıdır. Kitap okurken heyecanlarına kapılır, sığ ve çocukça bir biçimde kendini şu ya da şu kadın roman kişisinin yerine koyar .” (Nabokov, 1988: 23).

Her iki tip üzerine farklı tespitler yapılabilir. Birçok açıdan kesişen iki ismin platonik aşk noktasında da kesiştiğini belirtelim. Her ne kadar Bihruz’un aşkı tek ve platonik

görünmese de Periveş'le olan ilişkisi tek taraflı ve tamamen Bihruz'un hayal dünyasında şekillenen bir aşktır. Bütün bunları birlikte düşündüğümüzde Emma gibi zaman zaman düşkuran, heyecanlanan Bihruz'un da Emma gibi "sahte" olduğunu ifade edebiliriz.

Yazarın, Bihruz üzerinden romantik aşkı alaya aldığı görülüyor. Böylece yazar, romantik aşka yer verirken aslında ona olan mesafesini de üslûp üzerinden göstermiş oluyor. Yine romanda romantik edebiyatı temsilen romancı ve roman isimlerinin bulunuşunu da bu bağlam içerisinde değerlendirmek gerekir. Böylece Ekrem romantik edebiyatı da bu anlamda olumsuz değerlendiriyor. Ekrem'in romantik olarak görülebilecek asıl eseri ise *Muhsin Bey Yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi* isimli hikâyesidir. Recaîzade M. Ekrem'in ilk hikâyelerinden biri olan *Muhsin Bey*'de romantik bir gencin yaşadıkları dramatik bir şekilde dile getirilmektedir.¹⁴ Bilindiği gibi Ekrem, *Araba Sevdası*'nda bu eserden ve onun uyandırdığı ilgiden bahseder. Hikâyenin girişinde "ufak hikâyelere dair ufak bir mütalâa" başlıklı yazısında büyük hikâye ile küçük hikâye arasındaki bir takım farklara değinir.

Yirmi yirmi iki yaşındaki Muhsin Bey'in başından geçenleri konu edinen bu eserde yazar daha başlangıçta Muhsin Bey'in mizacından bahsederek hikâyenin bürüneceği havayı okura hissettirmektedir. Muhsin Bey, "hayâlât-ı şairaneye mağlûb.. nahîfü'l-mizâc bir genç şair"dir.

Yine Muhsin Bey'in bir kızı çocukluğunda "en şiddetli bir sevda" ile sevdiği ifade edilmektedir. Bu mesele eserin hem konusunu hem de üslûbunu şekillendiren önemli bir etkidir.

Ekrem, burada dönemin havasına uygun kişisel tanımlamalar yapar: Zavallı Dilârâ verem hastasıdır ve daha yirmi yaşında iken "bir çiçek gibi birden bire solup sararmağa" başlamış, yatağa düşmüş ve üç ay sonra da ruhunu teslim etmiştir (s.143)

Burada Ekrem'in ölüm zamanını anlatırken tabiattan da bahsettiğini görüyoruz. Zaman, "[S]ahraların yeşillenip ağaçların yeniden hayat bulduğu ve kuşların âşıkâne terennümlerle ilân-ı sürûra başladığı Nisan içinde"ki bir zaman dilimidir. Ölüm bu

¹⁴ Esere yapılan atıflar: Recaî-zade M. Ekrem, *Bütün Eserleri III*, (Yay.haz. İsmail Parlatır vd.) Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1997 baskısına yapılmıştır.

zamanda gerçekleşen bir ölümdür. Nisan tabiatın dirilişini temsil ederken ölümün de bu ay içerisinde gerçekleşmiş olması romantizmdeki tezat oluşturma düşüncesiyle uyusmaktadır.

Ekrem, eserini başlangıçtan itibaren dramatik bir hava içerisinde oluşturur. Sevdiği kızın ölümü üzerine Muhsin Bey'in her sabah mezarı ziyaret edip kendinden geçtiği, hemen her gece en muzlim en dehşetli hayaller içerisinde Dilarâ'yı düşünerek acı bir ümitsizlik içerisinde "tâb u tüvânı" kesilinceye kadar ağladığı", تنها kırlarda dolaşarak sevdiği her çiçekte ondan bir iz aradığı, ifade edilmektedir (s.144). Muhsin Bey'in durumu gittikçe ağırlaşmaktadır. Bahar mevsimiyle birlikte, sevda onu helâk olacak ateşli buhranlardan intihara gidecek derin hüznünlere doğru savurmuştur. Muhsin Bey'in portresinin yazar tarafından trajik bir görünüm içerisinde oluşturulduğunu görüyoruz. Kahramanlarını aşkın ve hastalığın ıztırapları içerisinde göstererek acı, hüznü, ümitsizlik gibi duyguları yoğun bir şekilde vermek ister. Bu duygular üslûbu romantik bir havaya götürür. Bu yüzden yaşananlar dramatikleştirilerek verilir. "hemen her gece", "ateşli buhranlar", "derin hüznünlü", "hazin hayat", "dudaklarında kandan eser kalmamış", "ıztırab-ı cismani ile uyandı", "bütün hissiyatı ölmüş", başındaki şiddetli ağrı", "beyni ateşler içinde yanmağa", "yüreği halecanlar içinde muztarip olmağa", "en âteşin bir humma içinde" vb. Birçok acının ve hüznün yoğun olarak hissettirilmek istendiği görülür.

Muhsin Bey'in "Zavallı Muhsin / bî-çâre Muhsin / bî-çâre çocuk" diye tanımlandığı bu hikâyede mezarlık motifi de tamamlayıcı bir unsurdur. Ekrem'in metin içerisinde kısa olarak alıntılanmış şiirlerle birlikte hikâyenin sonunu manzum bir şekilde bitirmesi de dikkat çekicidir. Bu tavrın mesnevilere giden bir üslûp benzerliği oluşturmasının yanında dramı andıran bir niteliği de söz konusudur. Bütün bu özellikleri bir araya getirdiğimizde Ekrem'in bu hikâyede romantik bir üslûp oluşturduğunu söyleyebiliriz.

İronik Üslûp

Komik bir tür olarak ironinin romanın üslûbunu da şekillendirdiğini görüyoruz. Bilindiği gibi, ironide söylenen sözün tersini kastetmek esastır. Bu "söz oyununun" özelliği, "söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Böylece ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme elde ederiz; yani fenomen öz değil, özün karşıtıdır" (Kierkegaard, 2003: 271). İroni, söz (*fenomen*) ve öz (*içerik, anlam*) arasındaki

karşıtlıktır. Açıkça bir şey söylemek, fakat gizliden gizliye işin aslında öyle olmadığını, hatta söylenenin tam aksi olduğunu ima etmektir.

Northrop Frye'ye göre de edebiyatın temelinde dört anlatı kategorisi vardır: Komik romantik, trajik ve ironik "(Eağleton, 2004: 120) Ekrem, *Araba Sevdası*'nda bu anlatı kategorilerinden özellikle ironiden faydalanır.

Araba Sevdası birçok yönüyle ironiktir. Anlatıcının bilinen olayları okura aktarırken takındığı tavır bunda etkili olmaktadır. Anlatıcı bir gerçeği gülmece unsuru haline dönüştürerek anlatmaktadır. "Ne çare ki kapı içine baid olmayan Küçük Çamlıca'nın deskripsiyonlarını koca şair, Çince yazdığından, Bihruz Bey bunları anlayamıyordu!" (s.71)

Anlatıcının, Bihruz Bey'e acıyormuş gibi görünen lakin onun tavırlarını inceden inceye alaya alan bir yaklaşımı söz konusudur. Bu alaysılama tavrı kimi zaman Bihruz'dan geçerek onunla birlikte eşyaya ve kişilere kadar uzanır. "Zavallı mektuba gelince, haftalarca cebinde taşınmaktan zarfı yıprandıkça tecdid olunarak her gün sabahtan akşamlara kadar beyin ceketinin yan cebinde mahpus ve me'yus kalıyordu." (s. 136)

Anlatıcı, olayları yorumlarken iğneleyici bir tavır içerisindedir. "Binâenaleyh Bihruz Bey'in ekipajı –yukarıda tarif olunduğu veçhile- bahçenin etrafını muttasıl ve müteselsil devreden zincir –i müteharriğin birinci halka-yı mübâhâti addolunmaya lââyık idi."(s. 14)

Kısacası, Bihruz'un hayata karşı deneyimsizliği, olayları yanlış yorumlaması eserdeki ironinin en önemli kaynağını oluşturmaktadır. Ekrem, hem anlatıcıya söyleterek hem de Bihruz'un olayları karşısındaki tutumundan hareketle zaman zaman ironiye başvurur. Bu durum üslûbun mizahi yanını oluşturmaktadır. Burada, ironiyle birlikte ortaya çıkan asıl ironi ise dramatik ironidir. Hem anlatıcı hem okurlar kahramanın kendi göremediğini görür ve bilirler. Bir anlamda Bihruz'un olaylar hakkındaki yaklaşımlarıyla anlatıcının ve okurun yaklaşımı birbirinden farklılaşmaktadır. Bu durum da eserin ironi bakımından güçlü olmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Ekrem romanında sözcük seçiminden başlayarak üslûbunu ironik bir etki bırakacak şekilde oluşturuyor. Yazarın, olaylar ve tipler üzerinden yaşadığı dönemin anlayışını gülünçleştirdiğini görüyoruz. Bunu yaparken ise realist üslûbun imkânları yanında parodik de olsa romantik üslûbun imkânlarından faydalanmaktadır. Cümle

yapısı açısından dönem romanlarından büyük bir farklılık göstermese de anlatıcı ve karakterler arasında geliştirdiği ilişki yönüyle devrin diğer eserlerinden ayrılmaktadır.

3.2.6 *Karabibik*

Türk edebiyatında realist romanın ilk örneklerinden kabul edilen *Karabibik*'in (1890) roman mı yoksa hikâye mi olduğu edebiyat çevrelerinde farklı değerlendirmelere yol açmıştır.¹⁵ Eser; kısa roman, uzun hikâye / büyük hikâye gibi isimlerle adlandırılmıştır. Kaplan'a göre, *Karabibik* "uzun hikâye" sayılmalıdır. Güzin Dino da Kaplan'la benzer düşünceleri paylaşır. Kenan Akyüz ise eseri "büyük hikâye" olarak adlandırmaktadır. Fazıl Gökçek de eser için "kısa roman / uzun hikâye" ifadelerini birlikte kullanmayı uygun görür.

Esere yazarı tarafından yazılan "önsöz" üzerinde de ayrıca durulmaktadır. Nâzım, girişteki bu yazısında *Karabibik* için roman sözcüğünü kullanmaktadır. Kimi araştırmacılar buradan hareketle *Karabibik* için roman ifadesini uygun görmüşlerdir. Yazar, girişteki bu kısa yazıda özellikle realizm üzerinde durur. "Hakikiyyun" yani realizme dair bir beyanname olarak görülebilecek bu yazı, Nâbizâde'nin edebiyat anlayışına da ışık tutar mahiyettedir. Nâbizâde bu önsözde "Emile Zola gibi, Alfons Dode gibi realistlerin yani hakikiyyun'un romanları hep fuhşiyat ile mâlîdir zannında bulunanlar şu (*Karabibik*'i)okudukları zaman zanlarını tashih edeceklerdir sanırım." demektedir. Nâbizâde'nin yanlış bir algıyı yıkmak istediği, bu yüzden de böyle bir eser yazmaya karar verdiği anlaşılıyor.

Nâbizâde'nin üzerinde durduğu bir başka konu ise hikâyeye kendi şahsî düşüncesini karıştırıp karıştırmama meselesidir. "Vukûâta kendi hissiyât ve mütâlaâtını hiçbir veçhile katmamak hakîkî romancının vazâif-i esâsiyesinden olmağla hikâye hep o surette yürütülmüştür; bulacağınız hükümler ve mütâlaalar hep eşhâs-ı vak'anın kendi mallarıdır, benimle hiçbir irtibâtları yoktur." diyecektir (s.2). Anlaşılan odur ki yazar şahsî düşüncelerin esere katılmasını doğru bulmamakta, kendi romanında da buna riayet ettiğini ifade etmektedir. Bu ifadelerden "yazarın kendi beni"nin bir anlatıcı olarak eserde yer almasını uygun görmediğini anlamak da mümkündür.

¹⁵ Esere yapılan Atıflar: Nâbizâde Nâzım, *Karabibik*, (Yay. Haz. Feryal-Muhsin Korkmaz) Çağrı Yayınları, İstanbul 2006

3.2.6.1 Kelime

Nâbizâde Nâzım, bizim de yazardan hareketle roman diyeceğimiz bu eserinde sözcük seçimi açısından dönem yazarlarına göre farklılaşan bir özellik sergilemektedir. Yazar tarafından eklenen küçük bir sözlüğün de bulunduğu *Karabibik* romanında yazarın bu noktadaki tercihlerinin hem konuyla hem de üslûpla ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Köy ve köy hayatına dair ilk romanlardan biri olan *Karabibik* gerçekten de hem hikâyenin seçilmiş olduğu zemin hem de yazarın romanını yerleştirmek istediği edebiyat anlayışı (realizm) açısından sözcük seçimine ayrıca önem verilmiştir. Denilebilir ki *Karabibik*'te dile ait tercihler yazarın da önem verdiği tercihlerdendir.

“Kârîfnime” başlıklı yazıda “Eşhâs-ı vak’ayı kendi fikirlerince, kendi lisânlarınca söylemek kavâid-i mevzuâdan olduğu cihetle ben de mükâlematımı o suret-i tabîiyesinde zabt ü kaydeyledim; bu sûretle lisânımıza, edebiyatımıza bir hizmet-i nâçizde bulundum sanırım.”(s.2) diyen yazarın roman kişilerini günlük doğal konuşmalarıyla yansıtmak istediği görülüyor.

Karabibik'te gerçeklik duygusu oluşturmak için yazarın hem sözcük tercihleri ve cümle bazındaki tercihleri ayrı bir önem kazanmaktadır. Yazar, gerçeklik duygusunu oluşturmak için ağızlara ait sözcüklerle birlikte bölge insanın günlük konuşma üslûbunu romana taşımıştır. Romanda yöresel birtakım sözcüklerin yanında, cümle bazında da günlük konuşmanın söz dizimi değiştirilmeden romana taşındığı görülüyor. Güzin Dino, yazarın bu tercihi cesur bir tercih olarak değerlendirmektedir:

“Bütün hikâyenin yazılış tarzı sade bir dille yapılmıştır, üslûbunda yeni ve gerçeğe uygun bir rahatlık vardır; bundan başka bu son parçada da görüldüğü gibi vokabülür o günkü dil için yepyeni çok cesur bir teşebbüsle ele alınmıştır. Bilhassa konuşmalarda köylünün kendi kelimeleri ve üslûbu kullanılmıştır.” (Dino, 1954b:157).

Yazarın romanda bölge ağzına ait sözcükleri tercih ettiği görülüyor. Köy hayatını kendi gerçekliği içerisinde ele almak isteyen yazarın köy hayatında kullanılan sözcükleri anlatıcıya da söyletiyor olması önemlidir.

“[1]Karabibik tarlasının bir anını bitirmiş idi. Teşkil ettiği harım direklerinin aralarına aşağıdan yukarıya doğru yapraklı pırnal dallarından, dikenlerden

falanlardan örgü yapmakta idi. [2]Hele bak! Eşeklerini, hayvanlarını salarlar da ümmet-i Muhammed'in ekinlerini çiğnetiverirler. Na böyle üç gün harım etmeğe uğraşmalı. Bu hayvanları hergele etseler yavuz değil mi? Mah! Aygır gibi kızanı da alanda durup oturur. Hey Rabbim hey” (s.6)

Bu bölümde, “hele bak” ifadesinin yer aldığı ikinci kısma kadar anlatıcının varlığı görülmekte iken buradan itibaren Karabibik’in iç sesini duyarız. Anlatıcının sesinin duyulduğu bölümde yine köy hayatında kullanılan sözcüklerin tercih edildiğini görüyoruz. An(hudut), harım(çit), pırnal(yaprakları dökülmeyen bir çeşit meyva çalısı). Karakterlerin üslûbunun anlatıcıyı etkilemesi durumunu bir üslûp sirayeti olarak değerlendirmek mümkündür. Karabibik’in kendi kendisine konuşmasının söz konusu olduğu ikinci kısımda ise hem sözcük bazında hem de cümle yapısı bakımından yöresel ağız özelliklerini yansıtan kullanımlar ile karşılaşırız. Romanda, o yöreye ait “çukal”, “birinti” , “pırtı”, “kubatlık”, “beslengi” vb. sözcük kullanımları yanında Türkçenin ortak söz varlığı içerisinde bulunan sözcüklerin yöresel ağızdaki söylenişi yer almaktadır. Örneğin “Mustâ” (Mustafa), Simayil (İsmail) “gun”(gün), “aş vaamı” (yemek var mı), “yaydan geri”(yazdan sonra), “muâyana olacaamış (muayene olacakmış) vb.

Nâbizâde Nâzım, gerçeklik duygusunu oluşturmak için sıfatlara bolca müracaat ediyor. Yazar, öznel yargı oluşturacak sıfatları kullanmaktan mümkün merteye kaçınıyor. Bununla birlikte kimi zaman “bir çirkin tebessüm”, “bir iki bayağı nükte” vb. türden duyguların işin içine katıldığı öznel yargı ifade eden sıfatları da kullandığını söyleyebiliriz. Yazarın daha çok niteleme sıfatları ile belgesiz sıfatları yoğun olarak tercih ettiğini görüyoruz:

“Ağzı çentikli bir tahra”, “kirli gömlek”, “kayış gibi sert ve siyah olan vücut”, “sivri, çıplak tepeler”, “kaba, çatallı ses”, “boğuk, çirkin ses”, “hafif bir koku”, “sekiz tane yufka”, “tozlu yufka sacı”, “bir damla su”, “taze kahve”, “eski bir kilim”, “eğri büğrü, taşlı bir sokak”, “birkaç hâne”, “tenha sokak”, “içinden doğru gelen kısa bir çığlık”, “korkunç bulutlar”, “karşı duvar”, “bir çığlık”, “birkaç gün”, “altı çetele”, “yüz deve”, “yuvarlak, ufak göz” vb. Yazar sıfatları yoğun bir şekilde kullanarak varlığı net olarak anlatmak, göstermek istiyor.

Karabibik'te yazarın hareket belirten fiilleri kullandığı görülüyor. Eserde olayları anlatılırken en dikkat çekici kullanımlardan biri şimdiki zaman eki olan makta/ mekte'nin kullanımınıdır. Şimdiki zamanı ifade eden makta/ mekte geçmişte başlayıp içinde bulunulan zamanda devam eden eylemleri anlatmakta kullanılır. Yazarın bu fiili kullanıyor olması onun gözlemci tavrıyla da örtüşür. Anlatıcı olaylara dışarıdan bir gözle bakmaktadır. Zira anlatıcı gördüğünü / daha önce başlayıp devam edeni ifade etmektedir. Bu fiillerden bir kısmı yapılan işin bir süre devam ettiğini gösteriyor. “Yanmakta idi”, “Koku gelmekte idi”, “Yiyecek aramakta idi”, “Gitmekte idi”, “Horul horul uyumakta idi”, “Zangır zangır titremekte idi”, “Düşünmekte idi”, “İzah etmekte idi” vb. Yazar olay ve durumları bir gözlemci tavrıyla bize aktarmaktadır. Bu tarz kullanımlar yazarın nesnel tavrını da ortaya koymaktadır.

3.2.6.2 Tasvir

Tasvir sözcüğü çok genel anlamıyla bir nesnenin çeşitli unsurlarını belirtmek, ifade etmektir. Bir başka deyişle yazarın çevresini nasıl gördüğünü ve bunu nasıl ifade ettiğini gösterir. “Bir tasvir metninde yazar ‘nasıl’ sorusuna cevap arar. Bir nesneyi, bir manzarayı, bir yeri, bir mekânı, bir varlığı, bir hareketi, bir hadiseyi, bir hâli, bir kavramı bir süreci, bir yöntemi tasvir eder.” (Akdeniz, 2007: 2).

Tabiat Tasviri

Realist yazarların çevre ve insan ilişkisi üzerinde durdukları bilinen bir gerçektir. İnsan ruhu ile çevrenin yakın bir ilişkisi olduğunu kabul eden realistler bu tasvirlerden hareketle karakteri oluştururlar.

Güzin Dino, *Karabibik*'i beş kısma ayırmıştır. İlk iki kısım, *Karabibik*'in mekânla olan irtibatını göstermektedir. *Karabibik*, birinci kısımda tarlada, ikinci kısımda ise evde konumlandırılarak anlatılmıştır (Dino, 1954b: 157). Yazarın *Karabibik*'i özellikle ilk iki bölümde bir mekâna bağlı anlatması ve bu mekânları okura ayrıntılı bir şekilde tasvir etmesi onun realist anlayışı benimsemesiyle örtüşmektedir. Romandaki diğer kısımlardan da farklı olduğu görülen bu tasvirde yazar önsözde ifade ettiği anlayıştan uzaklaşarak duygularını az da olsa işin içine katmış, benzetmelerden faydalanmıştır. Dikkat çeken bir başka hususiyet ise, cansız varlığa insanî özellikler atfedilmesidir. Böylece, tabiat yalnızca bir dekor olmaktan çıkarılmış, üslûp ise romanın bütününe göre

değişmiştir. Denilebilir ki yazar tasvirdeki maharetini bu kısımda göstermek istemiştir. Aşağıdaki alıntılanan bölümde yazar Karabibik'in yaşadığı Temre kasabasını bir tabiat manzarasının içinden tasvir etmektedir:

“Güneş ufku-ı şarkîyi teşkil eden tarafta, güya denizden çıkıyormuş gibi bahr-i sefidin donuk, durgun sathından doğru yükselmekte idi. Temre ovası gecenin ayazı içinde uyuşmuş, çilenmiş kalmış iken güneşin henüz mâil ve za'if olarak intişâr eden şu'ââtının te'sirâtı sayesinde ısınmağa başlamıştı. Arkada – Mira- silsile-i cibâlinin sekiz yüz metre râkımı bile tecâvüz eden sivri, çıplak tepeleri kar ile mestur bulunmakta idi. Mevsim şubat ibtidâları olup Karabibik'ten evvel davranmış olanların tarlalarında yarım karış kadar yemyeşil ekinler başkaldırmış idi.” (s. 4)

Özellikle natüralistler, yaşanılan çevreyi ayrıntılı bir şekilde göstermek suretiyle kişileri harekete geçiren nedenleri açıklamak istemişlerdir. Nâbizâde'nin de Karabibik'in yaşamış olduğu mekânı tabiat manzarasının içerisinde tasvir ettiği görülüyor. Yazar, yukarıdaki tasvirde az olmakla birlikte öznel birtakım değerlendirmelerde de bulunmuş ayrıca tasvirde çeşitli benzetmeler yoluyla tabiat insan birlikteliği oluşturulmuştur. Bu tasvirin dönem yazarlarından farklılaşan bir tarafı mekânın insanla olan yakın ilişkisinde ortaya çıkmaktadır. *İntibah* ve *Araba Sevdası*'nda mekân tasvirleri hem gelenekle olan bağları hem de mekân betimlemeleri açısından yazarın müdahalesinin çokça görüldüğü bir görüntü vermekteydi. Burada ise yazar, mekânı daha çok karakterin yaşam şartlarını göstermek maksadıyla vermektedir:

“Fakat Andraki limanına doğru uzaklarda, sarp tepelerin yamaçlarında tek tük yörük ateşleri parıldamakta idi; havâ-yı nesîminin sâir taraflarında el parçası kadar bile buluttan eser olmadığı hâlde Mira dağlarının yüksek sivri tepelerinde kara kara kar bulutları yığılmakta ve alçaklarda derin bir sükûnet hüküm sürdüğü hâlde o yükseklerde fırtına, kar, tipi hüküm sürmekte idi. Temre köyünün hâneleri semânın açıkça siyah renkli parçası üzerine mürtesem düşerek güzel bir mehtâp levhası teşkil eylemekte idi.” (s.23).

Yazarın bu tasvirinde, gözlemin önemli bir işlevi vardır. Çevreyi uzaktan yakına, yukarıdan aşağıya gözlemleyen yazar tabiat parçalarının her birini yalnızca bir gözlemci tavrıyla aktarır. Bu anlatışta mümkün olduğunca objektif bir tavır göze çarpıyor. Bununla birlikte tabiatın anlatıcı veya karakterler tarafından nasıl hissedildiğine dair birtakım izler de görmekteyiz. Bunlar tamamen yazarın duygularının işin içine karıştığı

ifadeler olmamakla beraber küçük hissedişler olarak görülmelidir. Kullanılan zaman kipi şimdiki zamandır. Yazar, bütün gördüklerini sanki şimdi yaşıyormuşçasına okura aktarmaktadır. Nâbizâde'nin gösterme esasına dayanan bir yöntemi kullanarak romanını yazdığını söyleyebiliriz. Anlatma esasına bağlı metinlerde okur ile eser arasında belirli bir mesafe oluşmaktadır. Okur, olayları anlatıcı gibi zihninde geçmiş zamanda bitirir. Gösterme esasına dayalı metinlerde-örneğin tiyatro metinleri- ise okur kendisini imajlar yardımıyla metne daha yakın görür. Olay sanki gözümüzün önünde yaşanmış gibi aktarılır. Okurun dikkatini çekmek isteyen yazar, kendini vakanın içinde hisseden okurun dikkatini çekmek için mekâna ve zamana ait unsurları baskın bir şekilde kullanır.

Mekân Tasviri

Karabibik romanı basit bir vakayı konu edinir. Denilebilir ki eserin asıl hususiyeti vakada değildir. “*Karabibik* romanının ağırlık noktasını vaka değil, *Karabibik*'in günlük hayatı, içinde yaşadığı şartlar ve çevresi teşkil eder.” (Kaplan, 2006:336). Olayların geçtiği yer Antalya'nın Kaş kazısına bağlı bir köyüdür. Yazar, yalnızca gerçek bir mekâna yer vermekle kalmamış, dönem yazarlardan farklı olarak İstanbul dışına çıkarak taşrada köy hayatını yansıtan bir mekânı konu edinmiştir. Yazar'ın roman kahramanlarının şahsiyet kazanmasında etkisi kabul edilen mekânı ayrıntılandırılarak gerçeğe benzerlik oluşturduğu, gerçeklik duygusunu oluşturmak için ise mümkün olduğunca abartısız bir anlatımı tercih ettiği görülmektedir. İçinde bulunduğu zor şartlara direnen *Karabibik*'in şahsında köy ve köylünün hayatı canlı bir şekilde anlatılmıştır. Bu bölümlerde üslûbun statik bir hal aldığı görülüyor. Anlatıcının duygulara yer vermemiş olması ve ayrıca cümlelerin birbirleriyle olan bağları da bu durgunluğa sebep gösterilebilir. Anlatılanlardan sonra kimi yerde “çünkü”, “fakat” gibi bağlaçların devreye girmesiyle akıcılık bozulmaktadır.

“Hâneler hep kerpiçten veya toprak harcıyla moloz taşından olup cümlesinin de dâhilî ve hârici tertibâtı hemen birbirinin aynıdır. Altıları mağaza üstleri ikişer oda. Bazan bu odaların ön tarafı bir dehlîzden ibârettir. Pencerele hep çerçevesiz ve camsız olacak. Çünkü bu mevkiin havası yazın nihâyet derecede sıcak ve kışın gayet mu'tedildir. Sakfları âdî oluklu kiremitlerle örtülüdür. Fakat yeniden yeniye bazı zenginler Marsilya kiremidi kullanmağa başlamışlardır.” (s.19).

Bu tasvirlerde ne bir yüceltme ne de bir yerme söz konusudur. Görülen görüldüğü şekliyle anlatılmıştır Tasvirlerde yazarın bir gözlemci tavrıyla, mekânı görselleştirerek okur zihninde canlandırmak arzusunda olduğunu söyleyebiliriz. Yazar, Karabibik'in yaşadığı yeri şöyle anlatıyor:

Karabibik'in girdiği yer kerpiç şeklinde çamur parçalarından teşekkül etmiş dört duvar arasında sıkışmış sekiz arşın boy, beş arşın en ve üç arşın yükseklikten ibâret bir mahallin üstü hâl-i tabîsinde çam gövdelerinden mürekkep çatı üzerine bir karış kalınlığında /yağlı toprak çekilmekten ibâret bir sakf ile örtülmüş ahır gibi bir yer odası idi. Pencere namına hiçbir deliği olmayıp hava ve aydınlığı sadece duvarın birisinde ocak nâmıyla açılmış olan geniş, isli, kurumlu, bir büyük delikten almakta idi.” (s. 12).

Bir metinde dekor olarak da adlandırılan mekân çoğu zaman ele alınan konu gibi hayal ürünüdür. Okuyucu burada kullanılan dekoru yapay olarak görür. *Karabibik*'te ise tam tersi bir durum söz konusudur. Mekân bütün gerçekliği ile abartılmadan anlatılmıştır. Bu haliyle yapaylıktan uzaktır. Nâzım'ın anlatışında karakter ile mekânın uyumunun söz konusu olduğu görülür. *Karabibik*'in yaşamış olduğu kerpiçten ev de onun gibi adeta dökülmekte, onun yaşadığı sıkıntıları hissedilir kılmaktadır. Yazar, mekânda gerçeklik duygusu uyandırmak için eve ait maddi değerleri vermekte bunu yaparken de kendi kişisel görüşünü küçük istisnalar haricinde bu anlatışın dışında tutmaktadır. Nâbizâde'nin bu tasvirlerinde dikkat çekici bir başka nokta ise tasvirlerde cümleler beklenenin aksine kısadır. Tarafsız kalmak arzusundan kaynaklanan yer yer kuru bir anlatım görülse de cümle yapısının uzun olmaması bu kuruluğu kısmen azaltmaktadır.

Bu kilisenin, aksâm-ı külliyesi zîr-i zeminde muhtefî olan yontma kalker taşından mamûl bir duvar ile mahsur bulunan yetmiş beş dönümlük bahçesi papasın himmetiyle güzel bir sebze bahçesi hâline konulmuş olduğundan bütün Temre köylüleri bu bahçe ile idare olunabilmektedir (s.20- 21).

Yukarıdaki alıntıda, anlatıcının daha önce ifade edildiği gibi az da olsa duygularını açık ettiğini görüyoruz. Anlatıcı bütün o realist tavrına rağmen duygularını açığa vurmaktadır.

Kişi Tasviri

Kişilerin daha çok dış görünümüne odaklanan anlatıcı müşahhas olanı görmektedir. Bir portre çizimi olarak da ifade edilen bu tasvirde, nitelime sıfatları sayesinde somut olana olan yönelim oldukça fazladır. Anlatıcı, karakterin dış görünüşünü yansız bir şekilde adeta bir tablo bütünlüğü içerisinde çizer.

“Ayağında iri, kalın, pençeli, söküük yemenileri, kemâl-i zahmetle sürüklemekte; lime lime, rengi cinsi belirsiz, muhtelif renkte yamalı dizliğin deliklerinden iç donunun toprak rengine mâil olan rengi görünmekte; bir eski istibdâl neferinin kim bilir kaç sene evvel hediyesi olmak üzere mâlik olduğu çeketini tutulur giyilir yeri kalmadığı hâlde ve bedenini ihâtadan âciz kalmakla beraber yine sırtında bulunmakta, bu ceketin altında kirli gömleğinin göğsü, yakası büsbütün açık kalarak kayış gibi sert ve siyah olan vücudunun göğüs ve bağır kısımlarını açıkta bırakmakta idi”. (s.3)

Tasvir cümlelerinde yalnızca gördüğüne odaklanan anlatıcı objektif bir tavır içerisinde. Eşyanın yalnızca bir niteliğine değil, birden çok niteliğini söyleyerek zihinlerde iyice yerleşmesine imkân hazırlamaktadır. “Ayağında iri, kalın, pençeli, söküük yemeniler” ifadesinde de görüldüğü gibi okurların zihninde karakterin yaşadığı mekânla, sosyal ilişkilerle uyumlu bir tasvir yapılmıştır. Realist olan bu tasvirde ayrıntılara yoğunlaşılması örneğin “lime lime, rengi cinsi belirsiz, muhtelif renkte yamalı dizliğin deliklerinden iç donunun toprak rengine mâil olan rengi görünmekte” ifadesinde olduğu gibi gerçeklik duygusunu güçlendirmektedir.

“Akşamüstü Karabibik damın kapısından girdiği zaman kızı Huri tenbel tenbel uzanıp yatmakta idi. Huri'nin yaşı otuzu geçmiş olduğu hâlde henüz kendisine bir koca zuhur etmemişti. Gayet esmer, gözleri patlak ve çipil, sağ bacağı topal, dudakları küçük vücudu etine dolgun, ayakları hem iri hem nasırlı, elleri küçük ve nâzik, saçları kara ve dizlerine kadar uzun idi. Ahlak cihetinde ise bazı fezâiliyle beraber birçok da nekâyısı mevcut idi; mesela gayet tenbel olduğu halde merhametli idi. Kibri epeyce ziyâde, câhil, odun gibi kaba ve fakat çocuklara muhabbeti ziyâde idi. Bu hâl ile bir dikkatli vâlîde olmağa müsta'it ve kâbil idi.” (abç., s. 11)

Huri'nin fizik tasvirinin yapıldığı bu bölümde yazar oldukça objektif bir tasvirten sonra bu tasvirten hareketle şahsi bir görüş beyan ederek tamamen sübjektif bir cümle kurar. Bir öngörü cümlesi olan bu cümlenin yazarın girişte ifade ettiği uyuşmadığı görülüyor.

Sonuç olarak Nâbizâde Nâzım, *Karabibik* isimli romanında büyük çoğunlukla realist bir tasvir yapmış bunun yanında kimi yerde az da olsa bu realist tavrı dışarıda bırakan öznel birtakım tasvirlerde de bulunmuştur. Bu istisnalar dışında Nâbizâde'nin tasvirlerinin realist bir tasvir olduğunu söyleyebiliriz.

3.2.6.3 Cümle

Nâbizâde'nin üslûbunun oldukça sade olduğunu ifade eden Kaplan'a göre *Karabibik*'te kelime oyunlarına ve edebî sanatlara hemen hemen rastlanmaz (Kaplan, 2006:340). Romanda yazarın iki farklı yapıda şekillenmiş cümle tipiyle karşılaşırız. Anlatıcının sesinin duyulduğu yerlerde öznenin başlangıçta, yüklem ise sonda bulunduğu klasik cümle yapısı görülür.

“Fakat o kadar acemice hamur açıyor idi ki açtığı yufkanın yenilip yenilmeyeceği şüpheli idi.” (s.14)

İkinci tip cümle ise karakterlerin kendi yöresel özelliklerine göre konuştukları yerlerde görülür. Buralarda söz dizimi değişir. Cümleler kimi zaman devrik bir yapıda olabildiği gibi konuşmanın içeriğinden dolayı, cümlenin sonunda ünlem ifadesi katan sözcükler veya seslenme ifadesi de yer alabilmektedir.

“- Hett! Huri! Zıbla görem... Gun çıkıyyo be? Dihiyy...” (s. 18)

“Ne ister karabuberik? (s. 21)

“Koca imam öküzlerini irtte gün verecek... Bu gün vimesi ki...” (s. 7)

Günlük konuşmanın söz konusu edildiği cümlelerde dilin kurallarının sözcükler noktasında da ihmal edildiği görülür. Yazarın, karşılıklı konuşmalar vasıtasıyla günlük dili aktarmak istemesi bazen bu cümleleri hem ses hem de söz dizimi açısından problemleri göstermektedir.

Nâbizâde'nin cümlelerinde dikkat çeken bir başka özellik kip kullanımlarında görülür. “DI” kipi “idi” şelinde kendisinden önceki sözcükten ayrılarak yazılmaktadır.

“ Köşede akşamki yufkanın esmer, taneli hamuru bir çamçak içinde durmakta idi.” (s.13), “Yusuf merakından çatlayacak idi.” (s.27)

Sonuç olarak yazarın dönemin genel cümle yapısına göre daha kısa cümleleri tercih ettiğini söyleyebiliriz.

Durum Belirten Cümleler:

Karabibik'te yazarın cümleleri daha çok birer durum cümlesidir. Bu cümlelerde heyecan belirten ifadelere, hitap sözlerine pek rastlanmaz. Yalnızca eylemin ifade edilmesi ve bir durumun tespiti söz konusudur. Cümle yapılarına bakıldığında durgun yani statik cümlelerle daha çok karşılaşmaktayız. Yalnız, kişileri hareket halinde de göstermek isteyen yazarın zaman zaman peşpeşe fiil cümleleri kullandığı görülüyor. Yine bu cümlelerin uzun süreli hareket belirten bir yapı kazanamadıkları görülür.

“[1]İki tarla sonra merâyâya vardı. Beş on adım sonra ise Temre çayının çakıllı kuru yatağına vasıl oldu.[2] Bazı tarafta altı yedi yüz metre kadar vâsıl olan bu kuru yatak bazı pek selli zamanlarda tekâmîl su ile dolup çay âdeta bir deniz hâlini alırdı. Fakat bu mevsimde su en ziyâde beş altı metreden ibâret bir arz ile yarım karış kadar bir umkta cereyân etmekte idi.[3] Suyu varınca Karabibik yemenilerini çıkardı. Canbur cunbur geçti gitti.[4] Bu sefer yolu bitmez tükenmez tarlaların içinden geçmekte idi.” (s. 19)

Burada da görüleceği gibi eylem belirten cümleleri yazarın durum tespiti yaptığı cümleler takip eder. Birinci kısımda iki tane hareket belirten fiil cümlesinin ardından ikinci kısımda yine iki durum cümlesiyle karşılaşırız. Yine üç ve dört numaralı cümleler hareket ifade eden cümleler iken devamında bir durum cümlesi göze çarpmaktadır. Bu yüzden *Karabibik*'te sürekli gözlenebilecek bir hareket söz konusu olmamıştır.

Soru Cümlesi

Karabibik'te görülen cümle türlerinden biri de soru cümleleridir. Bu cümleler kişilerin kendi kendine konuşmaları esnasında veya karşılıklı konuşmalarda görülür. Nâbizâde özellikle *Karabibik*'in kendi kendine yaptığı yaptığı iç konuşmaları bu yolla okuyuculara bildirir.

“Karabibik bunu istiskar etti: Yüz deve yükü odun altı çeteleye mi? Vay insafsız vay... Hey oğul geçen yay pazarlık böyle mi idi?

Soru cümlelerinin karakterin kendi kendine düşündüklerini dışarı vurmak için bir aracı konumunda olduğu görülüyor.

3.2.6.4 Üslûbun Görünümleri

Nâbizâde Nazım’ın özellikle dönem eserlerinde baskın bir unsur olarak görülen, hikâye kahramanlarına dair her şeyi bilen, onlara müdahale eden, yeri geldikçe kendine bir muhatap okur oluşturan, okurla karşılıklı konuşan anlatıcıdan (meddah) uzaklaştığı görülüyor. Bu yönüyle Nâzım’ın anlatıcısı olaylara daha az müdahil bir anlatıcıdır. Bütün bunların yanında romandaki anlatıcının objektif olma konusundaki tavrının ise zaman zaman yazar lehine bozulduğunu söyleyebiliriz.

Karabibik’te olayların iki bakış açısından aktarıldığı görülüyor: Birincisi yazarın bakış açısının hâkim olduğu anlatıcı, ikinci ise *Karabibik*’in kendi bakış açısının hâkim olduğu anlatıcı.

Karabibik’te, vakanın büyük kısmını bir gözlemci gibi olayları aktaran yazarın bakış açısıyla görürüz. Bu bakış açısı mümkün merteye objektif bir tavır içerisinde görülmesine rağmen Yavuz Demir’in tespitiyle özellikle karşılıklı konuşmalarda ve düşünce aktarımlarında anlatıcının yarı müdahil konumunun olduğunu görürüz (Demir, 2002: 65).

“Yusuf neticeyi pek merak etmekte idi: Aceba Karabibik öküz alabilecek mi? Beraber gelişi sade şu merakını hal ve def etmek için idi...”

-Olamaz, olamaz... Çeteleler birikti... Mah oracıkta mağazanın rafcağızında durup oturur...

Bu gayretin sonunu getirmek müşkil görünmekte idi. Biraz sonra Andreyâ şimdîye kadar kendisine hiçbir şey söylenmemiş gibi Karabibik’e dönerek dedi ki:

-Mah yay geldi... Yaylaya çıktıklan...yüz deve odun isterim... yüz deve... Altı çetele sileceğim...

Karabibik bunu istiksâr etti: Yüz deve yükü odun altı çeteleye mi ? Vay insafsız vay... Hey oğul geçen yay pazarlık böyle mi idi?” (abç., s.26)

Görüldüğü gibi karşılıklı konuşmaların olduğu yerlerde anlatıcının iki konuşmanın arasında devreye girerek okurla bazı bilgileri paylaştığı, bazen de olayları yorumladığı anlaşılıyor.

Yazarın bakış açısının hâkim olduğu bölümlerde bir başka dikkat çeken nokta ise düşüncenin doğrudan aktarılmakla birlikte bazen yazarın zihninde dolaşıma girdikten sonra okura yansıtıldığı görülüyor:

“ [1]Şimdiki hâlde sekiz dönümden ibaret kalan bu toprak parçasına bile tarla komşusu olan Yosturoğlu göz dikmekte ve bu sebep aralarında ara sıra münâzaât vukua gelmekte idi.[2] Otuz iki dönüm tarlası olanların da el ayası kadar toprağa göz dikmesi münâsebetsiz değil mi ya? Kendisi şu kadarcık tarla sayesinde ancak akşamları bir kaşık çorba içecek kadar mal kaldırabiliyor; elinden bu da çıksın da açlıktan mı ölsün? Zaten Yosturoğlu'nun babası da bu toprak hirsından ölmemiş mi idi. [3]O vaktin behrinde de babası, himdi kendisi gibi ötekinin berikinin damına, tarlasına göz koya göz koya herkesin canını yakmıştı.” (abç., s. 3-4)

Bu bölümde anlatıcı Karabibik'in geçmişine dair küçük ayrıntıları okurla paylaşırken bazen onun üslûbunu da benimsemektedir. Karakterin bakış açısıyla olayların anlatıcı tarafından aktarılması bir yerde karakterin dile getiremediğini ifade etmek içindir (Chatman,2009:146). Burada dikkat çeken bir başka husus ise anlatıcının karakterin üslûbunu benimsemesi kadar onun düşüncelerinin de anlatıcı tarafından sanki o ifade ediyormuş gibi aktarılmasıdır. Bir iç konuşma olarak da değerlendirilebilecek bu durum anlatıcının kahramanın düşüncelerini kendi aktarım ifadesi içerisine dâhil etmesi durumudur. Bu aktarım için kullanılan form, anlatıcının müdahalesinin üst düzeyde olduğu “düşünce eylem anlatı aktarımı”dır (Leech, Short, aktaran Demir, 2002: 64) Karakterlerin düşünceleri “bağımsız dolaysız konuşma” şeklinde aktarılırken anlatıcının konuştuğu, olayları yorumladığı kimi yerlerde, yukarıdaki üçüncü bölümde olduğu gibi, düşünce aktarımları da yazarın zihninde dolaşıma girerek okura aktarılmaktadır.

Güzin Dino, bize doğrudan doğruya hitap eden anlatıcının birden okuru Karabibik'in iç konuşmasına götürmesini realist üslûbun en kuvvetli taraflarından biri olarak ifade etmektedir. Bu üslûp okuyanı konunun içine sürüklemekte, şahısların psikolojisiyle kaynaştırmaktadır. Dino'ya göre bu üslûp çok işlenmiş olmasına rağmen Fransız

nesrinde ancak Flaubert'ten sonra görülmeye başlanmıştır.1890'larda bu üslûbun *Karabibik*'te görülmüş olması realizm açısından da önemlidir (Dino, 1954b:156).

Nabizade Nazım, *Karabibik* isimli eseriyle realist bir üslûbun nitelikleri dışına çıkmış da olsa çevre ve insan ilişkileri, olayları yalın bir dille ve daha çok gözleme dayalı olarak veriş, tabiatı ayrıntılı tasvir etmeye çalışması bakımından realist ve natüralist üslûpla örtüşen özellikler gösterir. Çeşitli söz oyunlarından uzak duran yazarın sokağın dilini hem söz dizimi açısından hem de sözcük kullanımı açısından olduğu gibi romana taşımış olması eseri kendisinden önceki örneklerden farklılaştırmaktadır. Anlatıcı kimi zaman sübjektif bir tavır sergilemiş olsa da olaylara doğrudan müdahale etmemesi, anlatıcının müdahaleci yapısından uzaklaşmış olması yönüyle yenilik göstermektedir.

3.2.7 *Sergüzeşt*

Hamid-Sezai-Ekrem mektebi olarak da anılan Tanzimat'ın ikinci edebî neslinin önde gelen isimlerinden biri olan Sami Paşazade Sezai, “sanatkârane gerçeklik” olarak ifade edilen ve Halit Ziya ile asıl zirvesini bulan edebiyat anlayışının öncüsü olarak görülmüştür. Bu anlamda romantizmden realizme geçiş de hazırlayan isimlerden biridir o (Kerman, 2003: IX). Eser, türün Batıdan yapılan çevirilerle birlikte belirli bir birikim oluşturduğu, okuyucu kitlesinin de belli bir oranda oluşmaya başladığı bir dönemde yayımlanmıştır. Kısacası *Sergüzeşt*, kendisinden önceki yerli ürünler ile batıdan yapılan çeviri birikiminin ardından gelir. *Sergüzeşt* romanı (1888) yayımlandıktan sonra, öncelikle ele aldığı konu bakımından ilgi uyandırmıştır.¹⁶ Kendisinden önce de çeşitli biçimlerde ele alınan esaret konusunun ilk defa, müstakil bir mesele olarak Sezai'nin bu eserinde ele alındığı görülüyor. Roman hem yazıldığı dönemde hem de daha sonraki süreçte oldukça ilgi görür. Servet-i Fünun çevresinde de bu ilginin devam ettiği görülüyor (Güven, 2009: 84). *Sergüzeşt*'e dair tespitlerde onun kurucu işlevine vurgu yapılmakta, konusu ve üslûbuyla roman türüne önemli katkıları olan bir eser olarak değerlendirilmektedir. Yine, Türk romanını realizm noktasında değerlendiren birçok isim *Sergüzeşt*'i Türk edebiyatındaki ilk realist roman örneklerinden biri olarak görmektedirler. Bu tespitlerden biri de Fevziye Abdullah Tansel'e aittir. Tansel'e göre *Sergüzeşt* Türk edebiyatında realist romanın ilk muvaffakiyetli örneklerinden olduğu

¹⁶ Esere yapılan atıflar: *Samipaşazade Sezai bütün Eserleri I*, (Hazırlayan Zeynep Kerman), Türk Dil Kurum Yayınları, Ankara 2003 baskısıdır.

gibi, kompozisyon itibariyle de bu nev'in hemen hemen kusursuz bir eserdir (Tansel 1958: 26).

3.2.7.1 Kelime

Romana eklediği iki dipnotu da dikkate aldığımızda, Sezai'nin sözcük seçimi konusunda belirli bir titizliğinin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bu dipnotlardan birinde şöyle diyor yazar:

“Nezaket ve buna mümasil Farisî olduğu halde tarif edilmiş kelimeler, kaide-i Arabiyece yanlış ise de, istimal-i umumîye mazhariyetinden kazandıkları tesir ve mânayı ifade etmek için başkalarını taharriye lüzum görmedim. Edebiyatın en küçük cüzünü teşkil eden sarf ve nahiv kavaidinde ibraz-ı iktidar için, beynimizde mütearif olarak ülfet ettiğimiz kelimeler de tayy edilirse, zaten efkâr ve hissiyatın dakayıkını ifadeden biraz aciz olan lisanımız pek fakir kalır sanırım.” (s.71)

Bu ifadelerinden, sözcük seçiminde “tesir ve mana” ya öncelik verdiği anlaşılan Sezai'nin kullanımı yanlış olsa da, bu iki gerekçeden ötürü, kimi zaman bu tarz kullanımları hoş görülebildiği anlaşılıyor. Sezai'nin ikinci dipnotundan hareketle (s.72) “sâmia-i şinasa nâ-kabil-i nüfuz” terkibine ahenk sağlama düşüncesiyle yer verdiği anlaşılmaktadır. Burada “n”sesinin kullanımından aliterasyon ortaya çıkmaktadır. Öyleyse Sezai, sözün manasıyla birlikte ahenkli ve tesirli olanını tercih etmektedir.

Mehmet Kaplan'a göre, “mana ve tesir” i önemseyen Sezai, Namık Kemal'de dahi kalıntıları görülen, eskinin klişe ifadelerinden kurtulmuştur (Kaplan,2006:332). Kaplan'ın klişe olarak adlandırdığı ifadeler daha çok belirli mazmunlarla örülen çeşitli tasvirlerdir. Bu bağlamda, Namık Kemal'in kasidelerin nesib bölümünü hatırlatan Çamlıca tasvirini hatırlamak yerinde olacaktır. Bununla beraber onun Kemal gibi Arapça ve Farsça'nın terkiplerini cömertçe kullanışı ise gözden kaçmamaktadır. Sanatkârane üslûbu benimseyen yazarın sözcük seçimlerini şöyle özetleyebiliriz:

Sezai, sözcük seçiminde dönemin genel havasına uyuyor. Birçok eserde roman kahramanlarını nitelendirmek için kullanıldığını gördüğümüz “bîçare”, “bedbaht”, “zavallı” gibi sözcüklere acındırma ve merhamet duyguları uyandırmak için o da başvuruyor. “-Ah zavallı Cevher! Seni ben öldürdüm.” (s.76). Sezai, tek tek sözcüklerin yanında ikili ve üçlü tamlamaları da tercih ediyor. Bu terkipler Türkçenin

yanında Arapça ve Farsçadır. Osmanlı nesrinin terkipli yapısı Sezai’de kendini göstermektedir. Bunda onun aşırı tasvir kaygısının rol oynadığı düşünülebilir. Tasvir ederek anlatma arzusu onu zaman zaman terkipli kullanımlara götürüyor. Örneğin:

“Rutubet-i leyl ile Marmara’nın üzerine inen sisler şafağın aksiyle bir reng-i âl kesbederek havaya doğru uçtukça, Marmara’nın râkit suları üzerinde hâbide gibi görünen Adalar –cemal-i revnak-efzâsına çektiği al tûlden yaldızlı dudağını-enâmîl-i gülgüne-i nemâ-yı seher kaldırdığı cihetle birer ilâhe-i Yunanî gibi nurani surette zuhur ediyordu.” (abç.,s.40).

Sezai’nin, Batı’dan geçen sözcüklere ise neredeyse hiç itibar etmediği görülür. Örneğin Ahmet Mithat’ta aile yerine kullanılan “familya” sözcüğüne rastlayabilirken Sezai’nin “aile”yi tercih ettiğini görüyoruz. Bunun yanında göl kelimesiyle “lac” sözcüğüne birlikte yer verişî gözlerden kaçmıyor. Sezai’de dönem yazarlarında örneğin Namık Kemal, Şemsettin Sami ve Ekrem’de sık kullanıldığına şahit olduğumuz ikilemelerin neredeyse yok denilecek kadar az kullanıldığı görülüyor. Sözcüklerin eş anlamlılarını örneğin “şems/güneş, taam/yemek, gece/leylek vb. kullanmayı ise seviyor.

Sezai’nin, çağrışım yapan sözcükleri de tercih ettiği görülüyor. Örneğin, dönemin başka eserlerinde de gördüğümüz “mezar” motifi dikkat çekiyor (s.55). Mezar soğukluğu ve korkunç olan yanlarıyla yer alır. “[...] bu mağmum hanenin mezar gibi soğuk, müthiş odasında yalnız başına kaldığını anlayarak vücudunda dolaşmaya başlayan hafif bir titremekle yatağına girdi.” (s. 23)

“Kuş” sözcüğü de özgürlük, köleliğin tam tersi bir durumdan kuruluşun simgesi olarak kullanılıyor: “O kuş o bahçede, üzerinden uçuşup geçen bulutlara, diğer kuşlara minber-i tuyur olan ağaçlara nasıl bir nazar-ı tahassürle bakarsa[...](s.68) “- Kandil gecesini bir kuş azat edeceğim” (s. 16)

“Baykuş” motifi de korkuyu çağrıştırmak için kullanılıyor. “Baykuş ötüyordu.”(s. 23) ifadesi aynı zamanda Dilber’in korkularına eşlik ediyor.

Sergüzeşt, dönem romanları içerisinde sıfatların oldukça yoğun olarak kullanıldığı bir eser. Yazar, kişileri, eşyayı, hareketleri velhasıl her bir varlık ve davranışı nitelendirme arzusu gösteriyor. Bu arzu metinde sıfatların kullanım sıklığını artırıyor. Bunlar içerisinde renk belirten sıfatlar dikkat çekiyor. Bazı renklerin sembolik bir anlam ifade

ettikleri de düşünülebilir. Bunlar içerisinde mai(mavi) diğerlerine göre dikkat çekici bir sıklıkla kullanılıyor. Burada, yazarın mavi sözcüğünü daha çok gökyüzü ve özgürlük bağlamında çağrışım yaptırmak için kullandığını söyleyebiliriz: “Koyu mai göz”(s.45), “havaî mai gözler”(s.22), “- Şu koyu yeşil ağaçlara, ormanlara, siyah gözlerinle mai semaya bak.” (s.25), “mai zalam” (s.26), “Boğaziçi’nin mailiği” (s.26).

Sezai’nin aydınlık ve karanlık ifade eden sözcükleri sık kullandığı söylenebilir. “Meşale”, ”aydınlık”, “ziya”, “parlaklık” ve “güneş” sözcükleri bu bağlamda değerlendirilebilir. Günün aydınlığı huzura, emniyete işaret ederken gece ve eş anlamlıları karanlık, siyah, sis ise daha çok, umutsuzluk, zulüm, korku ve kötülük çağrışımı yapmaktadır: “Siyah bulutun zulmeti altında kalan sokaklar” (s.28), “hatt-ı siyah gibi görünen duman” (s. 56), “Hâlâ maşrık karanlık”, “ızdırabı da bu geceye mahsustu” (s. 54), “Gece bütün sükûnet ve zulmetiyle ortalığı istila etmişti.” (s.12).

Mavi renk, kimi zaman ise özgürlüğün sınırlarının zorlandığına da bir işaretir. Yine Celal ile Dilber gece buluştuğlarında gökyüzünün “mai” oluşu, kadınlara saldıran kişilerin de “mai pantolonlu” oluşu dikkat çeker:

“Vücutları memleketimize şeref- bahş olmayan bir fırka-i şebab vardır ki, kanarya sarısı renginde boyun bağları, kenarları gayet kalın siyah şeritli açık renk ceketleri, mai pantolonlarıyla önlerine gelen kadınlara tabir-i diğerle ismet-i umumiyeye bî-muhaba tecavüz ederler.” (s.35)

Sergüzeşt’te zaman ifadesi çeşitli zarflar ile birtakım zaman belirten sözcükler üzerinden gösterilir. Yazar, özellikle gece ve gündüz gibi günlük zaman değişimini gösteren sözcükleri kullanır. “Bir müddet”, “senelerce”, “saatlerce”, “bir yaz günü”, “dışarı çıktığı zaman”, “evvelsi gün” “bir öğle üzeri”, “bir hafta sonra”, “üç günden beri” gibi daha çok günün, haftanın herhangi bir ânına denk gelen zaman kavramlarını netlik belirtmeden kullandığı görülüyor. Yazarın zamanı bu şekilde ifade ediyor olması vermek istediği mesajla uyuyor. Böylece yazar, Dilber’in ömrünün esaret altında hızla geçişini göstermiş olur. Hem de hayatının, geleceğinin ve geçmişinin yok oluşu bu ifadelerle daha net hissettirilir.

3.2.7.2 Tasvir

Tasvir sanatçının varlık, insan ve kâinatı nasıl gördüğünü ve bunu “dil kalıbına” nasıl döktüğünü göstermesi açısından büyük önem arz eder. Sezai, dönem romancıları içerisinde tasvire yoğun olarak başvuran bir isimdir. Yazarın kimi yerde çok canlı bir şekilde yaptığı tasvirlerin yalnızca bir süsleme unsuru olmadığı görülecektir. Sezai’nin, tasvire bir süs olmaktan ziyade, vakanın çevresini tanıtmak ve o çevrede yetişen şahsiyetlerin ruhî durumlarını daha iyi ifade etmek maksadıyla başvurduğu görülür. (Dino, 1954: 140). *Sergüzeşt*’te tasvirin yalnızca anlatılan şeyi ifade etmek için değil, bununla birlikte bir sezdirme, atmosfer oluşturma görevinin de olduğu görülüyor. Bu durumun dönem romanlarından geçerek Halit ziya’ya uzandığı düşünülebilir. Yine bu tasvirlerin ortaya çıkardığı bir gerçek de onun romandaki belirli unsurları tasvir etmekle yetinmeyip küçük ayrıntıları da ele alarak tasvir etmiş olmasıdır. Bu tasvir yalnızca romanda öne çıkan isimler ve olaylar için geçerli değildir. Sezai, hemen hemen her nesneyi, her şahsı tasvir eder. Romanın ikinci üçüncü dereceden kişileri de aynı şekilde zamanı gelince tasvir edilir. Örneğin mahallenin bekçisi: “ Bu esnada karşıkı sokaktan kollarını açıp gerilerek zuhur eden ve sık sık esnemesi, söylediği sözleri itmama mâni olan mahalle bekçisi” olarak tasvir edilir (s. 60). Kaplan’a göre yazar vaka, dekor ve şahısları telkin etmek istediği hayat ve insan algısına göre tasvir etmektedir (Kaplan,2006: 331). Bundan dolayıdır ki tabiat insanla birebir ilişkilendirilerek, mekân da kişilerin ruh haletine göre tasvir edilir.

Sezai’nin bu tasvirlerinde dikkat çekici olarak görülebilecek bir nokta ise tasvirlerde cümle yapılarının farklılaşması, kimi yerde anlamın söz kalabalığına feda edilmesi söz konusudur.

Tabiat Tasviri:

Sezai’de tabiat, insanla ve onun psikolojisiyle birebir ilişkilidir. Bu şekilde insan psikolojisiyle tabiatı bütünleştirme Namık Kemal’de dahi yoktur. Kemal’de tabiat mekânla bütünleşir, yalnız insan psikolojisini yansıtmaya özelliğine sahip değildir:

“Akşamları şua-ı şemsin- insanların harekât-ı avazesi sükûnet-yâb olduğu gece yarıları-perilerin yıkandığı Marmara’nın koyu mai safha-i sefası üzerine yıldızların sema-yı mîna-fâmdan enzar-ı âşıkane gibi isal ettikleri nuranî izleriyle

gece sath-ı deryaya inci işlenmiş mai atlastan nikabını örtmüştü. Nücum-ı zahirenin kesretle biriktikleri kısm-ı semaya mün'akis olan suların üzerinde hafif mehtabı andırır bir yıldız ziyası hasıl olarak daha ilerisi denizin- heyecan-ı kalb ile sevdiğinin dudaklarından öpen âşık gibi- çırpına çırpına sevda-engîz bir surette ufuklara dokunan küçücük dalgaların mai zalâm içinde kaldığını sahildeki bir hanenin balkonunda bir koltuğun içinde sigarasını içerek temaşa eden Celal Bey, o saatte Pariste esnâ-yı tahsilinde geçirdiği [...]” (s.26).

Sezai’de; tabiat rengiyle, parlaklığıyla onu canlı kılan nitelikleriyle yer alır. Tabiata dair anlatılanlar genelde konuyla ve kişilerle bağlantılıdır. Daha özeldir ise yazar, roman kahramanlardan birine bu görevi yükler. Sezai’nin tabiata bakışı dağınık bir görüntü çizer. Her şeyi tasvir etme gayreti diğer tasvirlerde olduğu gibi burada da görülür. Hiçbir şey yalnız başına ifade edilmez. Deniz, yıldızlar, sema, dalgalar vb. birden fazla sıfat yüklenerek ifade edildikleri gibi bazen insan ile tabiat arasında bağlantı kuran yazarın bu benzetişte kimi yerde mevzuyu gereksiz yere uzattığı görülüyor. Tabiattaki değişimler insana ve onun hareketleriyle birlikte verilmeye çalışılıyor. Buralarda dil daha sanatlı bir kullanım kazanıyor, Arapça tamlamaların kullanım sıklığı artıyor. Yukarıdaki metinde de görüleceği üzere “sema-yı mâna-fâmdan” terkinde olduğu gibi yazarın metne bir ritim katma gayreti görülüyor. Aliterasyon ve assonanslara başvurarak bu tasvirlerle zaman zaman bir akıcılık kattığını da ifade etmek durumundayız.

“Medid ve âteşnak bir yaz gününü takip eden Arabî ayının on üçüne müsadif bir akşamüzeri büyük ağaçların yapraklarından teşekkül eyleyen yeşil bir semanın altında Asaf Paşa’nın birader zadelere olan iki genç hanım da med’uv bulunduğu hâlde ailece akşamı taam ediyorlardı; yalnız kerimesi hafif bir nezlesi olduğu için validesi, huzur ve ârâmını selb eder bir ıztrab-ı maderane ile ettiği ısrar ve ibram üzerine bahçeye inmemişti.”(s.34)

Yazar, tabiatı kimi yerde bir anın görüntüsünü vermek için kullanır. Mevsim ve mevsimin göstergeleri detaya inilerek anlatılır. Sezai’nin tabiatı çok canlı bir şekilde ifade etme arzusu burada da görülüyor. Tabiat kendini her an gösterme durumundadır. Duygulara öncülük eder. Yıldızlar “zalâm içinde” parlar (37), güneş “bir küre-i âteşin halinde suyun içine ine[r]” (56), ağaçlar “bir havz-ı behiştînin bir köşesine saye-saz-ı letafet” olur(s. 71). “Sahralar ise ateşli” (s.70), deniz “gittikçe kesb-i şiddet eden rüzgâr”

yüzünden “cûş-u huruşa” gelmekte ve feryat u figan etmekte (s. 65), “nehir merhametsiz! Ağaçlar hissiz”dir (s.77).

Görülüyor ki Sezai tabiatı canlı bir şekilde tasvir ederken ona aynı zamanda insanî özellikleri yükleyerek insana benzetmektedir. Bütün bu gayretin altında insan psikolojinin tabiatla birlikte ifade edilmesinin yattığını belirtmiş olalım.

Daha önce belirtildiği gibi, mekân ile de tabiat arasındaki ilişki sürekli canlı tutulur. Mekânın canlı tabiat manzarasıyla birlikte ifade etmenin Namık Kemal’de de görüldüğünü hatırlarsak tabiat ile yapay mekânın bütünleşmesinin biraz da döneme has bir nitelik olduğunu düşünebiliriz:

“Salonun azim bir riyaz-ı neşat-abada açılan pencerelerinden çiçekler içinde kalan portakal ağaçları, bahçenin yüksek duvarlarını yeşil bir perde –i taravetle setr edilmiş gibi gösteren gayet enli muz yaprakları arasından göze görünmez bir perinin nefesi gibi çıkararak heva-yı Kafkasya içine hiffet ve nezaketle yayılan gayet latif rayihalar duhul ediyor ve akşamları bahçenin müntehasında olarak, birkaçbin senelerden beri sademat-ı tabiata karşı sebat –nüma-yı mukavemet olduğu gibi kâffe-i mahlûkat ü mevcudatı mahv ve tahrip eden tufan-ı zamanın seylâbelerine bir sedd-i mümanaat olmak istiyor gibi görünen ehramların arkalarından yaprakları zemine dığru sarkarak, sahranın hüziin ve gamı vücutlarına sereyan etmiş zannedilecek derecede sûd-efza olan büyük hurma ağaçlarının tepelerinden, Afrikanın o bütün etrafı gül rengine boyayan medid şua-ı gurubuna mir’at-i in’itaf olan lac’tan gecenin sükûneti içinde salona hafif ve latif bir serinlik geliyordu.” (s.66).

Görüldüğü gibi, Sezai manzara ile mekânı bütünleştirmek için, bazen mekânı bir manzara ile beraber ele alır. Bu anlatışta tasvirlerin uzaması mekân mı yoksa manzara mı anlatılıyor sorusunun sorulmasına sebep olur. Sezai’nin bu ve benzer tasvirlerinde aşırı diyebileceğimiz bir sıfat yoğunluğunun bulunması, tasvirlerin içiçe girerek uzaması, duyguların burada yoğun bir şekilde tasvirlerde yer alması dikkat çekmektedir. En önemlisi ise bu tasvirlerin bir izlenimin yansıması şeklinde ifade edilışidir. Buralarda yazarın anlatıcılığı devreye soktuğunu görüyoruz. Duygular, artık bir karakterden ziyade anlatıcının duyguları şekline dönüşmektedir. Öyle ki, yazar bu kısımlarda daha rahat ve istediği şekilde tasvir yapabilme imkânına kavuşur. Sonuç olarak Sezai’nin *Sergüzeşt* romanında mekân ve eşyayı şahısların psikolojisiyle

irtibatlandırma gayreti görülüyor. Mekân ve eşya insanın hareketlerini kısacası kişilerin psikolojisini etkilemektedir. Çevre, aynı zamanda kişinin başına gelebilecek bir olayın habercisi konumundadır. Romanda, Dilber'in yaşadığı her bir mekânda buna dair izleri görürüz.

Mekân Tasviri

Sezai'nin bu tasvirlerde öncelikle gözlem yoluyla dış âlemi tasvir etme arzusu göze çarpar.

Romanın asıl kahramanı olan Dilber'in esirciler eliyle yer değiştirmesi, yazara farklı mekânları tanıtmak için imkân sunar. Mekân, içinde yaşanan bir yer olmaktan çıkarak roman kahramanlarının hayata bakışlarını da ifade eden aslî bir unsur haline dönüşmektedir. Öyle ki Dilber'in gittiği ev ve konakların tasvirine ayrı bir önem veren yazar, bu tasvirde sözcükleri özenle seçer, evi Dilber'in ruh haletini aksettirecek sözcüklerle anlatır.

Dilber'in getirildiği Edirnekapı'daki ev şöyle tasvir edilmektedir:

“Edirnekapısı civarında yetmiş, seksen sene evvelki Osmanlı usul-i mimarîsi üzere yapılmış ve en mamur kıtaları, en âli medeniyetleri bile matmûre-i türab eden zamanın müruruyla bazı köşeleri zemine doğru meyli meşhut olacak surette çökmeye başlamış mehîp, mağmum, azim bir hanenin, birkaç bin sene mukaddemki mehabet ve vahşet-i mimarîyi andıran sağ cenahında esâs-ı beytiyeden olarak kitiği çıkmış bir uzun minder, yüzleri çürümeye başlamış birkaç yastıkla mefruş bir büyük odasının açılan pencerelerinden tarihi malum olmayan ve ekser veniçeri tahribat ve mezalimine isnat edilen muharrip, müthiş bir ateşin hâkisteri olarak vâsi bir yangın harabesi, gerilmiş iki azim siyah kanatlar gibi ziya-yı şemsin nüfuzuna mümanaat eden uzun saçaklarla derûnunda müessir bir rutubet hissedilen ve yine o rutubetin tesiriyle sıvaları dökülmeye başlamış karanlık bir sofasından azim bir bostan; bostanın müntehasında kurun-ı vustanın vahşetinden olan dehşetli bir zindan görünür, ve bu mevki-i tenhayî içinde mücerret duran hanenin azim sebze bahçeleriyle muhat ve o bahçelerin içinden uzaktan uzağa eski Bizans harabelerine nâzır olan kısmındaki odalarının saçaklara yakın cihet-i haricîsinde baykuş gibi, atmaca gibi bazı vahşi kuşlar yuva yapmışlardı ki bu hane-i kasvetin bir kat daha hüznünü artıran gurup ile beraber avaze-i dil-hıraşları işitilirdi. Lodos bulutlarıyla muhat olan semanın bir cihetinden arz-ı

çehre –i melal eden ve insanlardan ziyade karşıdaki zindandan gece yarılari zuhur etmiş hayallerle meskun gibi görünen bu eve, bir asır evvelki usul-i mimarînin bina ettiği tepe pencerelerinden giren ayın mağmum bir ziyası, içine bir, iki sahan vaz olunmuş bir tepsi ile merdivenlerden çıkan Dilber’in uçuk rengini gösteriyordu.” (abç.,s.19-20).

Sezai’nin bu tasvirinde, mekâna ve onunla birlikte eşyaya olan bakışın Dilber’in ruh haletini yansıttığı görülüyor. Hacim itibariyle uzun olan bu tasvirin Kaplan’ın da ifade ettiği gibi hantal bir yapısı da vardır. Söz, bir türlü hitama ermek bilmediği gibi birbirini takip eden bir silsile ile hiç bitmeyecekmiş duygusu uyandırır. Bu tasvirin bu kadar bu kadar uzun olması karakter için bitmeyecek bir acı dönemi üslûpta da vermek istediğini gösterir. Daha ilk girişten itibaren her şey ayrıntılandırılarak verilir. Yapının dış ve içiyle birlikte eşya da bu görünümü destekleyen bir görüntü arz eder. Dikkat çekici olan “çürüme”, “vahşet-i mimari”, “kokuşma”, “karanlık”, “dehşetli bir zindan”, “vahşî kuşlar” vb. söz ve söz grupları mekânla birlikte Dilber’in ruh haletine eşlik eder. Yazar biraz da bir masaldan alınmış izlenimi doğuran bu tasvirdeki üslûbuyla masalımsı bir havayı yansıtır. Bütün bu olumsuz nitelikler sayıldıktan sonra, ayın ışığının Dilber’in uçuk rengini gösterdiğini söylemesi şaşırtıcı değildir. Mekânın, yalnızca bir dekor olarak değil, Dilber’in ruh haletini de yansıtmak için biraz da hissi bir şekilde tasvir edildiğini hatırlarsak bu tasvirin yazarın kaleminden Dilber’in bakışıyla yapıldığını düşünebiliriz. Burada, yer yer realist üslûptan uzaklaşan bu tasvirin duyguların tercümanı olduğu, bu yüzden romantik bir görünüm arz ettiği gözlerden kaçmıyor. Sezai Bey’in ressamalara has bir görme duygusu olduğunu ifade eden Kaplan, romandaki Celal Bey’in ressam oluşuna dikkat çeker. Bu görme duygusu Dilber’e verilmiştir. “Denilebilir ki, bütün romana, hayatı ve dünyayı pasif, seyirci bir gözle seyreden bir ressamın bakışı hâkimdir.” (Kaplan 2006:324). Örneğin, aşağıda Dilber’in içinde yaşadığı Asaf Paşa’nın konağına bakışı şöyle anlatılıyor:

“ Biraz uzaklaşınca iki tarafı büyük ağaçlarla muhat olan yolun müntehasında, sabahın hafif sisleri arasından görünen bu köşke, bu âşiyane-i muhabbete, Dilber son bir nazar ile bakıyordu.

Senelerce oturduğu ve bâ-husus birkaç aylardan beri kendisini gaşy eden hissiyatı âliyenin mehbiti olan bu ev, ağaçların arasında, sisli bir semanın altında, amik bir sükûnetin içinde, yalnız başına duruyordu.” (s. 47).

Burada, Kaplan'ın ifade ettiği mekân –insan münasebetinden kaynaklanan romantik bir atmosfer oluşturulmuştur. Köşk: “aşıyan-ı muhabbet, “hissiyat-ı âliyenin mehbiti”dir. Evin görünümü ise “sisli bir semanın altında”, “ağaçlar arasında”, “amik bir sükûnetin içinde” ve “yalnız başına”dır. Bütün bu ifadeler bizi romantizme götürürken bir yandan da köşkün bir tablo bütünlüğü içerisinde aktarıldığına şahit oluruz.

Benzer bir tabloyla daha romanın ilk başlarında karşılaşırız. Burada, Sezai'nin tasvir vasıtasıyla bir görselleştirme oluşturduğu görülüyor. Bir mekânın ve mekânla birlikte içinde yaşayanların anlık durumları okuyucunun zihninde bir dekor oluşturmaktadır. Bu durumun esere gerçeğe benzerlik duygusu verdiğini de görüyoruz:

“Esirci küçük bir sokak, تنها bir mahallenin içinde bir evin kapısını çalıyordu. Öğleye müsadif olan bu esnada şarkın parlak güneşi bu küçük bu تنها sokağı tenvir ederek, kapısını çaldıkları evin üst kat pencereleri saçağın gölgesi altında kalır ve alt kat pencerelerinin kafeslerinden süzülerek giren şua-ı şems evin iç tarafına doğru nüfuz ettikçe sönüyor gibi görünürdü. Yine o esnada öteki sokaktan zuhur eden ama elindeki değneği fasıla ile bir usulde kaldırımlara vurarak ‘devr-i la’linde baş eğmem bâde-i gülfama ben’ gazelini okuyarak geçiyordu. Evin kapısında bir köpek uyuyor, komşunun damında bir iki kedi dolaşıyordu. İnsan bu sokaklarda yürüdükçe, sükûnetine ve suret-i tanzim ve inşasına bakarak kendini kurun-ı vustaya doğru seyir ve seyahat ediyor sanır.” (s. 6).

Bu tasvirde, bir öncekiyle benzeşen özellikler göze çarpıyor. Kaplan'ın “böyle göze hitap eden bir tasvirle Halit Ziya'nın roman ve hikâyelerinde karşılaşırız”(Kaplan 2006: 325) dediği bu tasvirde anlatıcının bakış açısı dikkat çekicidir. İlk cümleden sonra anlatıcının bizi eve, evin içine yönelteceğini düşünürken bakış birden evle birlikte sokağa yönelir. Bu yönelimle birlikte bir tablo hissi uyandıracak şekilde güneş, güneşin ışığı ve gölge ile birlikte günün belirli bir anındaki sokağın ve evin görüntüsü tasvir ediliyor. Buradaki fiillerin “geçiyordu”, “dolaşıyordu”, “uyuyor” şeklindeki kullanımı ise şimdiki zaman içerisinde gerçekleşen bir anı yansıtan fotoğraf görüntüsü şeklindedir. Bu tasvirler bakıldığında yalnızca evin değil, sokağın, komşu sokağın, başka evlerin, sokaktan geçenlerin de bu tasvire dâhil edildiğini görmekteyiz. Böylece yazar çevreyi biraz yukarıdan bir gözle tasvir ederek bize bütünlüklü bir görüntü çizer. Sezai'nin buradaki dilinin ise yeni bir üslûbun habercisi olduğu görülüyor. İlk cümleden başlayarak ev, sokak, pencere gibi hayatın içinde yer alan sözcükleri katarak tasvir eden

yazar cümlelerin birbirine bağlanması noktasında büyük bir ustalık gösteriyor. “Yine bu esnada” deyişi, “[i]nsan bu sokaklarda yürüdükçe” deyişi hem konuşma dilinin rahatlığını göstermesi açısından da dikkat çekicidir. “Evin kapısında bir köpek uyuyor, komşunun damında bir iki kedi dolaşıyordu.” İfadesi ise görme duygusunun dönem romanı içerisinde ilk örneklerinden biri olarak göze çarpar. Sezai’nin birbirini bütünleyen ve açan ifadeleri yazıya yeni bir ritim katıyor. Yazarın da özellikle tasvir bölümlerinde bunu ustalıkla uyguladığını görürüz.

Yazarın, Dino’nun ifadesiyle “üslûp hüneri” olarak nitelediği tekrarlar ise bu bağlamda değerlendirilmelidir. “Yürüyorlardı.” İfadesini yol boyunca geçtikleri yerleri anlatırken tekrarlama, yine “Yağıyor! Yağıyor! Lâyenkatı yağmur yağıyordu.”, “baykuş ötüyordu” ifadelerini benzer şekilde tekrarlama Sezai’nin yazıya bir ritim katmak istediğine de ayrıca işaret etmektedir.

Kişi Tasviri

Roman, esirci bir Çerkez’in tasviriyle başlar. Sezai Bey daha ilk cümleden başlayarak hareket ifadesinden ziyade tasviri öne çıkarmıştır.

“Rusya kumpanyasının Batum’dan gelen bir vapuru Tophane’nin önüne yanaştığı zaman denizin üzerinde sabırsızlıkla bekleyen birkaç kişi sandallardan vapurun içine atılmışlardı. Bunlardan birisi uzun boylu, geniş omuzlu, seyrek siyah sakallı, etekleri ayaklarına kadar uzun, beli gayet dar bir Çerkez paltosu giymiş; yanında kendi kavminin kalpağı, elinde bir gümüş kırbacı olan Çerkeze[...]” (s. 3).

Sezai’nin, şahsın belirgin niteliklerine yönelerek oldukça realist bir şahıs tasviri yaptığı görülüyor. Dış görünüşünden hareketle yapılan bu tasvirde onu ayrıcalıklı kılan özellikler de gösterilmiştir. Paltosunun şekli yanında belirli bir aidiyeti de belirttiği özellikle ifade edilmiştir. Sezai’nin esircinin çerkez paltosu, esircilerin kırbacı gibi kişilerin özel eşyalarına önem vererek karakteri bütünleyen bir unsur olarak kullanışı dikkat çeker (Güven, 2009:105). Bu tasvirin ayrıca bir sembol işlevi gördüğü esirci tipini sembolize ettiği söylenebilir. Sezai’nin romanın diğer kısımlarında da görüleceği üzere vücut organlarını ayrıntılı tasvir edişi gözden kaçmıyor: Göz, kirpik, saçlar, dudak, eller, yüz vb vücuda ait unsurların her biri çeşitli sıfatlarla vasıflandırılır. Buralarda Sezai’nin eski mazmunları terkettiği açık bir şekilde görülüyor. O bedenini daha çok somut özellikleri üzerinden göstermek ister. Örneğin: saçlar uzun beyaz,

gözler siyah / yuvarlak, kol küçücük, bel incecik, omuz geniş, çehre küçük olarak nitelendirilebilirken az olmakla birlikte çehre yırtıcı bir kuş gibidir ya da gözler şebnemler içinde kalmış menekşeler gibidir. Sezai’de göz, önemli bir göstergedir. Bütün bir kişiliği simgelemektedir. Korku ve sevinç gözler sayesinde farkedilir: “ağzından ziyade gözleriyle gülerek” (s.16), “hayatın baş dönmesi veren derin uçurumlarını görmüş göz” (s.16) vb. Bu tasvir sözcük seçimi açısından da günlük dile yakındır.

Bu ilk paragrafın akabinde ise Esirci Çerkez Ömer’in tasviriyle karşılaşırız:

“Çerkezle beraber bulunan ve gayet cesimü’l- cüsse olan bu adam Hacı Ömer isminde bir esirciydi ki, insan ticaretinin kalb-i bî ruhuna verdiği merhametsizlik, kalbinin o büyük yuvarlak gözlerine aksettirdiği bir nevi vahşilik âsârından olarak, bakışı kaplana benzer, mâna-yı şümülû ile kendisinin de dahil olduğu insaniyetin – menfaat –i şahsiyesinden başka- bir kısmına gelen felâketten müteessir olmaz; bir hanendenin sesiyle bir kızın ağlamasını, bir sazın sedasıyla bir hüsn-i bî-bahanın istirahatını tefrik etmezdi. Vazaif-i insaniyesinden iki şeyi takdis ederdi. Biri ticaretin taziyâne-i terakkisi olarak odasının duvarına asılan kırbacı, diğeri evine giren mahlûkat-ı zaîfenin kimsesizliği idi.” (s. 3).

Burada ise ilk paragrafın aksine oldukça öznel ifadelerin yer aldığı bir tasvirle karşı karşıyayız. Merhamet, vahşilik, insaniyet, menfaat gibi öznel ifadelerin yanında benzetmeler de oldukça kişisel yargı ifade etmektedir. Kişilerin portrelerinde kişinin psikolojisine, portresine anlam verecek karakteristik tarafların öne çıkarıldığı görülüyor (Güven, 2009:105). Örneğin burada esirci Ömer’in fiziki portresi özellikle gözleri üzerinden çarpıcı bir şekilde dile getirilir.

Sezai’nin, kişileri davranışları üzerinden tanıttığı bölümlerde de aynı öznel kanaatleri kullandığını görürüz. Bu kısımlarda her bir davranış aynı zamanda şahısların ruh haletinin bir yansıması şeklinde verilir:

“Çocuk kendi sinnindekilere mahsus bir tavırla hemen yerinden kalktı. Koşarak beraber geldiği kızlardan birinin boynuna sarıldı. Birbirleriyle öpüşüp ayrıldıkları zaman çocuğun gözünde küçücük ruhunun ızdırabına delalet eden bir damla yaş gözüktü. Sonra birdenbire hayatın bâr-ı ızdırabını hissetmeye başlayan adamlar gibi mini mini kaşlarını çatarak ciddi, müessir, mütefekkir bir çehre ile esircinin o cesim ellerinden tutarak evden çıktı.” (s.4-5).

Sezai, portresini çizdiği kişileri zaman içerisinde farklılaştırır. Özellikle çocuk ve gençlerin ilerleyen süreçte değişen alışkanlıklarının, davranışlarının zaman ve şarta göre yeniden çizildiği görülür. Yukarıdaki paragrafta bir çocuk olarak tasvir edilen Dilber'in davranışları ona özgü bir kişilikle uyumludur. Romanın başlarında Dilber'in ve arkadaşı Latife'nin konuşmalarında da benzer bir durumla karşılaşılır. Çocuğa has masumiyet cümlelere de yansır. Latife'nin “Ben seni burada dolaba saklarım, seni kimse bulup götüremez.” (s.14) deyişi bunlardan biridir. Dışarıdan bir gözlemlerle kişilerin hareketlerini gözlemleyen anlatıcı bu gözlemlerine duygu ifadesini de ekleyerek her bir hareketin karşılığının bir anlam içerdiğine hükmeder. Bu kısımlarda üslup, eylemlerin de tasvir cümleleriyle ifade edildiği bir yapıdadır. “Koşarak beraber geldiği”, öpüşüp ayrıldıkları zaman”, “kaşlarını çatarak”, “cesim ellerinden tutarak” örneklerinde gördüğümüz fiilimsi kullanımları eylemleri sıfat ve zarfa dönüştürmesinin yanında ona bir tasvir gücü de vermektedir:

“[İ]htiyar ayağa kalktı, hayatın baş dönmesi veren derin uçurumlarını görmüş gözlerini Mustafa Efendinin kuzgunî siyah sakalının daha çirkinleştirdiği ve İran ile etrafında bulunan toprak renginde esmer, uzun ve gayet çok ve sık sakalıyla bıyığının arasında küçük bir siyah menfez gibi meşhut olan ağzının üzerine inmiş uzun ve müdevver burnu, kılları dik kaşları, çekik gözleriyle bir yırtıcı kuşa benzeyen çehresine dikerek ve zamanın beyaz saçlarla tetviç ettiği başını sallayarak bir Roma imparatoruna mahsus mehabet ile ‘lanet olsun size’ dedi. Hemen başını örterek her adım attıkça inleye inleye evine gidip de doğruca Dilber'in yanına girdiği zaman, bir dişi kalmayan ve sabahtan akşama kadar Cenab-ı Hakka yalvaran ağzıyla çocuğun gözlerinden öperek dedi ki:” (s.16).

Yazarın, roman kişilerini öznel bir yargıyla tamamen iyi veya kötü olarak çizmediği görülüyor. Fakat Sezai'de kişilerin tavır ve davranışları ile dış görünüşlerinin çeşitli benzetişler yoluyla tasvir edilişi ve tasvir edişte yaptığı benzetmeler kişiler hakkında olumlu veya olumsuz kanaat oluşmasına sebep olduğu görülüyor. Sezai kimi benzetişlerinde örneğin “İran ile etrafında bulunan toprak renginde esmer, uzun ve gayet çok ve sık sakal” benzetişinde olduğu gibi benzetmenin sözü uzatmak için öylesine yapılmış bir benzetme olduğu duygusu oluşturmaktadır. Sonuç olarak şunu ifade edebiliriz ki: Sami Paşazade Sezai'nin şahısları tasvir için başvurduğu sıfatlar dönemin diğer eserlerinde gördüğümüz sıfat kullanımlarından

ayrışmaktadır. Çok farklı olmamakla birlikte burada Sezai'nin aynı vücut organını anlatırken sıfatları değiştirmesi, divan edebiyatının mazmunlarını terketmiş olması vb. açıdan farklılık gösterir. Yine yazarın yeni imajlar oluşturma noktasında ilginç benzetmeler yaptığı da görülmektedir. Sezai'nin tasvir noktasında olduğu gibi ritim ve ahenk noktasındaki birtakım denemeler yaptığı da görülmüştür. Bütün bunlara rağmen onda külfetli bir söyleyişin olduğunu da söylemek durumundayız.

3.2.7.4 Cümle

Her sanatçının, cümle oluşturma şekli şahsîlik arzeder, cümlenin yapısı ve cümle elemanları şahsiyet ve mizaçla irtibatlandırılır. Sanatkârların oluşturduğu cümlelerde onlara has hususî bir nitelik olduğu görülür (Akay,1998: 482). A. Richards'ın üslûbu, “soyut düşünce kalıplarının kelimelerden oluşan ustalıkla şekillendirilmiş dil kalıplarına dökülüşü” şeklinde tanımlamış olması yanlış olmasa gerektir (Ohmann, 2004:194-195). Buna göre, Richards üslûp incelenmesini daha çok söz diziminde görür. Mesele dil kalıplarını tespit etmektedir. Bu sanıldığı kadar kolay olmamakla birlikte belirli verilerden hareketle tespitler yapabilmek de mümkün gözükmemektedir. Ohmann ise bu noktada bir dilin o dilde yazan insanlara belirli sınırlamalar koyduğuna dikkat çekiyor. Yine de sanatçı, yeni sözcükler yoluyla veya söz dizimini değiştirerek, mecaz sanatlarını kullanarak yeni yaklaşımlar sergileyebilir (Ohman, 2004:199).

Sezai'nin cümleleri, roman boyunca değişkenlik gösteriyor. Bunlardan biri diyaloglardaki cümlelerdir. Sezai, *Sergüzeşt*'te karşılıklı konuşmalara oldukça az başvuruyor. Buralarda cümleler daha kısa ve günlük dilin sadeliği içerisindedir. Bu biraz da karşılıklı konuşmanın getirdiği bir zorunluluktur. Olay aktarımlarında ve tasvirlerde ise cümle yapısının uzadığını görüyoruz. Dil de farklılaşıyor. Osmanlı Türkçesinin terkiplerle kurulu yapısı daha çok görülmeye başlıyor. Sezai'nin her bir hareketi, her bir varlığı, objeyi niteleyerek anlatma gayreti birbirine virgülle bağlanmış, kelime gruplarının oluşmasını sağlıyor, aynı zamanda bu durumda cümlenin kelime sayısı da artıyor. Bunun yanında anlam itibariyle birbirini takip eden ifadelerin çokluğu da virgül ve noktalı virgülle birbirine bağlanan sıralı cümleleri doğuruyor. Sezai, bu uzun cümle yapısı içerisinde tamlamaları da sık kullanıyor. Bu tamlamaların birden çok tamlayan veya tamlanana sahip olduğu görülüyor. *Sergüzeşt*'te heyecan unsurlarını ifade eden cümleler neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu yüzden cümleler tasvirlerin

de ağırlaştırmasıyla daha durgun bir görünüm arz eder. Roman boyunca hareketlilik arz eden cümleler Dilber'in evden kaçışları esnasındaki az sayıda örnekte karşımıza çıkar. Dilber'in ruh haletinin, düşünüşünün roman içerisinde neredeyse- Celal Bey'le yaşadığı kısa bir an hariç- hep aynı kaldığını görürüz. Bu durum romanın sentaksında önemli bir değişimin yaşanmamasının da önemli sebeplerinden biridir. Ayrıca yazarın karakterlere duygularını doğrudan ifade imkânını pek tanımamış olması da cümle yapılarının aynı kalmasına yol açmıştır. Aşağıdaki cümle yapısı tibarikle Sezai'nin cümlelerine tipik bir örnektir:

“Periler hikâyesi! O âli direklerin altında bağdaş kurarak hepsi bir renkte beyaz atlaslar giymiş, tabii olarak bıraktıkları uzun saçları oturdukları küçük şiltelerin üzerine dökülmüş olan Kafkasya'nın benat-ı nazar-rübası aheng-i ruh perverleri gökteki melekleri nidirecek bir ulviyet; ve keman, ut, kanun gibi âlât-ı musikiye ile nağme-saz-ı şevk ü taravet olurlarken, yirmi, yirmi beş kadar hüsn-i bî-baha, üzerine işlenmiş açık mavi kadifeden saltalarıyla dizlerine kadar tenezzül etmiş mütemevviç saçları bir nazar-ı mehasin-perestin günlerce üzerinden ayrılmak istemeyeceği billurdan dökülmüş şeffaf beyaz göğüslerini arz eden açık yakalarıyla raks ediyorlardı.” (s.67).

Sezai, fiillerde zaman kipi olarak geçmiş zaman kipini kullanmakla birlikte bu kipi geniş zaman ve şimdiki zamanın hikâyesi biçiminde kullanarak yaşanan an'ı genişletiyor. Burada gelecek zaman kipinin çok az kullanılmış olması özellikle hikâyenin kahramanı olan Dilber'in geleceğe ilişkin bir planının olmamasıyla da ilişkilidir. O hep an içerisinde anlatılır. Burada yazarın özellikle Dilber'in ağzından yaşadığı şikâyetini şimdiki zaman kalıbı içerisinde ifade edişi “-Beni çok dövüyorlar çok hizmet ettiriyorlar, sonra her dakika pis Çerkez, pis halayık diyorlar.” (s. 14) şeklinde geniş zamanı da içine alacak şekilde kullanmış olması acının bitmediğini, sürdüğünü gösterir. Bu sebeple romanda şimdiki zamanın hikâyesiyle oluşturulmuş fiillere sık rastlarız.

Müzikal ve Periyodik Cümle

Sezai, cümleye şiiriyet de katmak istiyor. Az olmakla beraber bunun için aliterasyonlara, paralel yapılara başvurduğu görülürken daha önce ifade edildiği üzere çeşitli tekrarlardan da yararlanıyor. “Müzikal ve periyodik cümle”ler olarak

nitelendireceğimiz bu yapılarda yazarın seslerin musikisinden ve sözcüklerin yaptığı kimi çağrışımlardan faydalandığı görülüyor:

“Bu kollar...

Bir subh-ı sefa-yı nev-baharîde sema-yı mîna-fama karşı ebvab-ı gülgûna semayı seheri küşad eder gibi görünen amud-ı nuranîleri andıran bu kollar ...

Aşağıya doğru meyli belli olur olmaz surette müdevverce omuzlar... ”

Üzerinden geçen asırların sadematından kurtularak kemal-i revnak ü taravetiyle harika-nüma-yı bedayi olan Yunan’ın mermerden heykellerinden görülebilen bu göğüs...” (s. 31).

Sezai’nin, yukarıda yer verdiğimiz cümleleri dize şekline getirildiğinde yazarın şiire has bir ritim oluşturma gayreti daha net görülecektir. Yazarın benzer oluşumları zaman zaman tekrar ettiği görülüyor.

“[...]her türlü teessürata karşı nâ-kabil-i nüfuz olan heykel-i metanetin o gözler...

O göğüs...

O dudaklar...

Pertev- nisar olan çeşman-ı hüzn-engizinden ruhuna cereyan eden o yaşlar...

[B]ütün hüviyet-i insaniyesini sükûnet- yâb-ı zeval olmaz bir ihtilâ- i azim içinde bırakarak rehğüzar-ı hayatı şecaat ve metanetle mürur etmek” (s. 32).

Cümledeki yapıyı yeniden düzenlediğimizde, daha net görülen şiire yaklaşma arzusunun Sezai’de zaman zaman eksilteli cümle kullanımlarına yol açtığını görüyoruz. Yazarın, zaman zaman ise aliterasyonlara başvurarak, yukarıdaki metnin son bölümlerinde “s”, “z” seslerinin kullanılmasıyla elde edildiği gibi metne bir şiiriyet kazandırmak istediği görülüyor

Sezai’nin cümle yapısı içerisinde, dikkat çekici olanlarından biri de leitmotiv gibi kullandığı tekrar eden yapılardır. Bu kullanımlar bir musiki oluşturduğu gibi bir atmosfer de oluşturmaktadır.

3.2.7.4 Üslûbun Görünümleri

Hitabet Üslûbu

En canlı örnekleri Namık Kemal’de görülen bu tarz cümlelere, Sezai’de de rastlıyoruz. Onun bu hitaplarında merhamet ve acıma hisleri açığa çıkar. Bu tarz cümleler tek bir kişiye değil, topluma / topluluğa veya belirli bir gruba sesleniş şeklindedir.

“Zavallı çocuklar! Sizin o mini mini elleriniz Asya vahşet-i kadimesinin istimal ettiği ve birkaç asırdan beri insaniyetin zîr-i bâr-ı tahakkümünde inlettği esaret zincirlerini kırmak için değil, belki kendiniz gibi küçük kuşları, güzel çiçekleri okşamak içindir.” (s. 14).

Sezai, bu kısımlarda heyecandan ziyade bir teessür içerisindedir. Devreye yazar /anlatıcı girer.

Sezai’nin hitabet cümlelerinden bir kısmında ise Namık Kemal’in izlerini görüyoruz. Kemal’in önemli şeyleri ifade için kullandığı ki’li cümle yapısı onda da görülür.

“Çeşm-i insaniyeti girye-nak edecek hâlât-elimedendir ki kanunun men etmediği cinayetlerde, mekârim-i ahlâk ve müriüvvet-i insâniye ile emr ü nehy vicdana tebaiyet etmek fazileti adem-i terbiye –noksan marifet-i itikadat –ı batıla gibi heyet-i içtimaiyede mevcut olan ilel-i sâriye cihetiyle pek nadir görülür...” (s.44).

Bu tarz cümleler az olmasına rağmen bir etkiyi göstermesi açısından önemlidir.¹⁷

Meddah üslûbu

Sergüzeşt’te geleneksel türlerde gördüğümüz “meddah anlatıcı olarak nitelendirilen anlatıcının izleri az da olsa kendisini gösterir. Yazar geleneğin etkisini bir şekilde açık eder ve üçüncü tekil şahıs anlatıcı bazen yerini okurla yarenlik eden bu anlatıcıya bırakır. Bu bölümlerde duygusal bir etkinin de izleri yoğun olarak görülür. Adeta yazar sözü bu anlatıcıya vererek onların duygularına tercüman olmak ister. Bir yandan da yine okuyucuların merak duygusunu körükler.

¹⁷ Sezaî’nin Hikmet Feridun Es’e “Ben iki cazibe arasında kaldım: Kemal, Hâmid ... Hâmid beni nazma teşvik ederdi; Kemâl’in de nesrinin te’siri altında idim. Efendim, mâlum ya Kemal pek ateşli pek heyecanlı yazardı. Ben de o zaman gençtim, onun yoluna saptım” (Bugün de Diyorlar ki’den aktaran Tansel,1958: 3)

“Bir genç kızın hâline, bir genç kalbin sırrına hürmet ederek bundan ziyade tecessüs etmeyelim.

Fakat neden bu kadar mahzun? Niçin bu mertebelerde mustarip” (s. 68)

“Salonun en ziyade kesb-i şâdi vü meserret eylediği bir zamanda harem ağasının – ismiyle söyleyelim- Cevher Ağanın zihninden bilmem ne türlü tasavvurat gûzar ediyordu ki[...] (s.68)

“Garip şey! Acaba bu biçare Çaresaz’ın kalbini kim kırmıştı ki, Dilber soyunup da yatağına girdiği hâlde yine lâyenkatı mendille gözlerini silerek ağlamasına devam ediyordu.” (s.45)

Sezai Bey’in meddah üslûbunu daha çok duygusal etkiyi göstermek için kullandığı anlaşılıyor. Bu üslûp özelliği onda süreklilik arzetmez.

Realist Üslûp

Sami Paşazade Sezai Bey, toplumsal hayatta görülen esaret sorununa eğilerek gerçeğin kurmaca yoluyla ifade edilmesini sağlamıştır. Esir olarak satılmak üzere getirilen küçük kız çocuklarının yaşadıklarını (cariye) inandırıcı bir üslûpla kaleme alan yazar, roman kahramanlarından Dilber’in içinde bulunduğu durumu da onun yaşına ve psikolojisine uygun tasvir eder. Dilber’in davranışlarıyla kişiliği arasındaki uyum da bu anlamda eserin gerçekçiliğine katkı yapmaktadır. Az da olsa kimi zaman Dilber’in yaşından beklenmeyecek şekilde kurduğu tasvire dayanan sanatkârane cümlelerde, yazarın gerçeklikten uzaklaştığı da açıktır (Dino, 1954c: 143). Sezai’nin çevre tasvirlerinde dikkatli bir gözleme dayanarak çevreyi tasvir ettiği görülüyor. Bu tasvirlerde mekân dikkatli bir gözlemlerle ayrıntılar dışarıda bırakılmadan tasvir edilmiştir. Sezai Bey’in bu tasvirlerde dikkat çeken bir başka özelliği ise tasvirin insan zihninde oluşturduğu dekor duygusudur. Bu durumda tasvir görselleşerek insan zihninde bir sahneyi canlandırma görevi üstlenmektedir (Akdeniz, 2007: 14). İnsan-mekân ilişkisinde mekânla insan psikolojisinin uyumu da bu anlamda eserin realizmine bir katkı yapmaktadır. Roman kahramanının hazin bir sonla hayatının sonlanmış olması da hikâyenin takip ettiği çizgiye uygun düşmektedir.

Romantik Üslûp

Sergüzeşt, realist unsurları ağır basan bir eser olarak görülse de romanın henüz romantizmin etkisinden kurtulamadığı görülüyor. Romanda romantizmi çağrıştıran unsurlar kendisini göstermektedir. Yazarın tabiata yoğunlaşması ve tabiatın duygulara öncülük edişi, mekân –insan ilişkisinin romantik bir ortam oluşturması, bunun yanında Dilber’in Celal Bey’le olan yakınlaşmasının doğurduğu aşk ilişkisi romanın bir yönüyle romantik olarak görülmesini sağlamaktadır. Sezai Bey, bu kısa süreli gönül ilişkisini tabiat unsurlarıyla birleştirerek atmosferi romantik bir havaya bürür. “Ağaçların yapraklarından dökülen, çiçeklerin aralarından çıkan serin bir rüzgâr Dilber’in saçlarıyla oynadığı gibi, bu iki genç ruha ihtizaz-ı sevdavî veriyordu” (s. 39). Yazarın özellikle Dilber karakterine yüklediği hüznün ve çaresizlik hali eserin romantik bir üslûpla ilişkilendirilmesini gerektirmektedir.

İronik ve Neşeli Bir Üslûp

Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* başlığı altında bir araya getirdiği hikâyeler Türk edebiyatındaki küçük hikâyenin başlangıcı olarak görülmektedir.¹⁸ Bu hikâyeler kendisinden sonraki hikâyeciler için de yol açıcı olmuştur. Halit Ziya, *Kırk Yıl* isimli hatıratında burada yer alan hikâyelerin kendisini nasıl etkilediğine dair bilgiler vermektedir (Kerman, 2003: VIII). Sezai Bey, bu hikâyelerde Batı tarzı hikâyenin ilk örneklerini verir. Yazarın, “Pantomima” isimli hikâyesini tahlil eden Mehmet Kaplan bu hikâyenin unsurlarının birbirine sınıksız bağlı oluşu, bütünlüğü, sade ve sağlam kuruluşuna dikkat çekerken üslûp açısından ise hikâyeyi hantal bulur. Kaplan’a göre Sezai gerçeğe şiir duygusu katmak isterken yapmacığa kaçmakta ve hantallaşmaktadır (Kaplan, 1994: 25). Sezai Bey’in bu hikâyeler içerisinde yer alan “Kediler” isimli hikâyesini *Sergüzeşt*’ten farklılaşan bir üslûp özelliği gösterdiği için değerlendirmek istiyoruz.

“Kediler”¹⁹ hikâyesinde Sezai’nin *Sergüzeşt*’te görülmeyen bir başka üslûp özelliği öne çıkıyor. Yazar, bu hikâyede evdeki kediler yüzünden tartışan karı kocanın hikâyesini anlatır. Hikâyede yaşlı bir çift arasında, evde kedi besleme isteğinden kaynaklanan anlaşmazlık konu edilmektedir. Eşinin kedilere olan aşırı düşkünlüğünden rahatsızlık

¹⁸ Esere yapılan atıflar: Sami Paşazade Sezai, *Bütün Eserleri I* (Yayına Hazırlayan Zeynep Kerman) Türk Dil Kurumu Yayınları Ankara 2005 baskısına yapılmıştır.

¹⁹ Sami Paşazade Sezai, *Bütün Eserleri I* (Yay. Haz. Zeynep Kerman) “Kediler”, s. 109-114

duyan yaşlı adam resmi makamlardan bir sonuç elde edememiş, son çare olarak eşine evi terketme tehdidinde bulunmuştur.

Bu hikâyede, yazarın dönemin roman ve hikâyelerinde görülen üslûp özelliklerini devam ettirmediği bunun yanında yeni sayılabilecek üslûp özellikleri de taşıdığı görülüyor. Yılmaz Taşcıoğlu, hikâyede kendisinden önceki roman ve hikâyelerde görülen üslûp özelliklerinin yanında ironik tavrın varlığına dikkat çekiyor.

“Yazar ayrıca metinde yer yer renkli ve gerçekçi, yer yer ise romantik denilebilecek tasvirlerle başvurmuştur. Yaşlı adamın kedilerle ve karısıyla olan ilişkilerinin aktarıldığı bölümlerde gerçekçilik ağırlıklı olmasına rağmen, ilk paragraftaki evlilik kurumu ile ilgili düşüncelerinin romantik benzetmelerle anlatılması, son bölümlerde ise yalnızlığının ve çaresizliğinin deniz manzarasının üzerinden yansıtılması bu üslûp değişiminde yazarın ironik bir niyet taşıdığı gösterir. Yazar ayrıca, “söz beynimizde (aramızda)” cümlesini kullanarak, dönemin yazarları arasında özellikle Ahmet Mithat Efendi’nin öykülerinin karakteristiği olan meddah tekniğini, yani yazar/anlatıcının kendisini öyküye katması özelliğini de kullanmaktan kurtulamamıştır. Ayrıca adamın kaymakamla yaptığı konuşmanın ironik bir dille anlatılması: adamın evi terk ettikten sonra sokakta gördüğü neşeli, umursamaz ortam zıtlık ögesiyle durumun çarpıcı bir biçimde aktarılmasını sağlamıştır” (Taşcıoğlu, 2009: 199).

Sezai Bey’in hacim itibariyle küçük olan bu hikâyede romantik ve realist üslûp özelliklerinin yanında görülen ironik tavır onun türe olan bakışının da değiştiğini edebiyatın eğlendiren, tebessüm ettiren bir tarafını da öne çıkardığını söyleyebiliriz.

Sezai Bey, bazı hikâyeleri ile kimi yazılarında da görülen tebessüm ettiren neşeli bir üslûp kullanır. Bu üslûp çoğu zaman küçük ve önemsiz görünen meselelerin ayrıntılandırılmasından / büyütülmesinden kaynaklanmaktadır. Tasvir ve tahlillerinde de küçük ayrıntıları gözden kaçırmayan yazarın basit görünen kimi olay ve durumları abartılı bir üslûpla ele aldığı görülmektedir. Örneğin, yazarın “Anneciğim”²⁰ isimli hikâyesinde bir köye misafir olan hikâye kahramanlarının geceyi geçirdikleri bir köy evinde sivrisinekler tarafından ısırılmaları yazar tarafından abartılarak verilir. Sezai

²⁰ Sami Paşazade Sezai, *Bütün Eserleri I* (Yay. Haz. Zeynep Kerman) “Anneciğim”, s. 160-170

Bey, bu durumu çok önemli bir operasyonmuş gibi anlatır. Öyle ki sinekler cerrahi bir ameliyat gerçekleştirmektedirler:

“Bu misafirlerden dolayı ibtida en ziyade sevinen sivrisinekler, sonraları biraz meyus oluyordu. Bu kanatlı iğneler o kadar yokladıkları hâlde pek yumuşak bulamadıkları derilere son derece bir gayretle neşterlerini sokarak kesif olan kanları içemeyince derinin arasına bir nevi su ilka ederek velhâsıl bu ameliyat-ı cerrahiyelerine imlâ-yı şikem için saatlerce ikdam ve devam ediyorlarsa da arabada sarsılmaktan her tarafları kırılmış bir halde bulunan bu iki kadın bunların cümlesine rağmen derinden derine uyuyorlardı.”(s.162).

“Kediler” hikâyesinde daha hikâyenin girişinde okur u. iki cümle ile karşılaşır:

“-Hanım! En son cevabımı isterim. Ya ben, ya kediler!

-Kediler!” (s.109)

Hikâyenin hacim itibariyle küçük olmasına rağmen güçlü bir etki oluşturmasında yazarın kullandığı bu dilin etkili olduğunu söyleyebiliriz. Sezai Bey’in başta ifade ettiğimiz olayları abartarak aktarışı da üslûptaki bu ironik tavrın gelişmesine katkı yapmaktadır.

Kediler! Öyle mi? Demek ki otuz üç senelik bir refakat-i yek- vücudâne neticesi, kelime-i muamma-yı izdivacın halli bu cevap oluyor.” (s. 109) Otuz üç yıllık evliliğin kediler yüzünden bitecek oluşu bu birkaç kelimeye bağlanmıştır. Yaşlı adamın şikâyet maksadıyla kaymakama söylediği “Herkesin karısının kaşına, gözüne, yürüyüşüne, giyinişine karşısınız da benimkinin şu münasebetsiz muhabbetine, şu muzır hayvanlarına niçin müdahaleyi reddediyorsunuz?” (s.111) şeklinde bir soru soruşu şikâyet konusu olan mesele kadar sorunun soruluş şekli açısından da ilginçtir. Yine yaşlı adamın kocasına söylediği “sen memnun ol ki, ben kedileri seviyorum! Ya bunların yerine herifleri sevsem...” (s.111) diyerek karşılık veriş hikâyedeki güldürü unsuruna diğer bir örnektir.

Sonuç olarak, *Sergüzeşt* romanında öncelikle realist üslûbun etkisinin ağırlıklı olduğu görülmektedir. Mekân tasvirlerinde daha gerçekçi görülen ve zaman zaman da bir tablo bütünlüğünde mekân tasvirleri yapan yazarın tabiat tasvirlerinde ise mekâna göre üslûp daha dağınık bir görünüm arz etmektedir. Bunun yanında yazarın şahısların hem fizikî hem de ruhî portrelerini içinde bulunulan atmosfere uygun daha gerçekçi bir üslûpla

kaleme aldığı görülmüştür. Yazarın, kimi zaman mekân tasvirleri yoluyla kimi zaman hikâyenin kahramanını bir aşk atmosferine yerleştirerek romantik bir üslûbun oluşmasını da sağladığı görülüyor. Sezai'nin üslûbunda dikkat çeken hususlardan biri ise yazarın sanat yapmak gayesiyle manayı değil retoriği önemsemesinden kaynaklanan tumturaklı, çok süslü bir üslûp niteliğidir. Bu da onun süslemeye olan ilgisini ortaya koymaktadır. Yine *Sergüzeşt*' te görülen bu üslûp özelliğinin yanında hikâyelerinde ironi unsurunu da kullanan Sezai Bey'in bu üslûp niteliği kimi zaman tasvirlerde sözün gereksiz uzatılmasına kimi zaman görkemli bir üslûpla söyleme çabasına rağmen yine de canlı ve renklidir.

Dönemin hikâye ve romanıyla ilgili yaptığımız incelemelerden hareketle elde ettiğimiz sonuçları şöyle değerlendirebiliriz. Tanzimat dönemi roman ve hikâyelerinde ortak üslûp özellikleri yanında farklı üslûp niteliklerinin de şekillendiği görülüyor. Bu üslûp özelliklerini oluşturan sebepleri şöyle ifade edebiliriz.

Dönemin eserlerinde anlatıcı istisnalar dışında aktif bir konumda görünmektedir. Kahramanlar ise pasif bir konumda bulunmaktadır. Özellikle meddah üslûbunu yoğun bir şekilde kullanan Ahmet Mithat Efendi'nin anlatıcıları romandaki diğer bütün unsurların önüne geçmektedir. Yalnız Nâbizâde Nazım'da dönem eserlerinde baskın bir unsur olarak görülen, hikâye kahramanlarına dair her şeyi bilen, onlara müdahale eden, yeri geldikçe kendine bir muhatap okur oluşturan, okurla karşılıklı konuşan anlatıcıdan (meddah) uzaklaştığı görülüyor. Bu yönüyle Nâzım'ın anlatıcısı olaylara daha az müdahil bir anlatıcıdır. Cümle yapıları bakımından kısa cümle kullanımları olsa da Kemal, Ekrem, Sezai gibi isimlerin eserlerinde özellikle tasvir yapılan bölümlerde söz dizimi uzamakta, cümle zincirleme bir hale dönüşmektedir. Romanlarda kişiler anlatılırken yanlı bir tutum hâkim olmaktadır. Ş. Sami, N. Kemal, R. Ekrem, A. Mithat Efendi'nin romanlarında karakterlerin anlatıcı tarafından yanlı bir şekilde tasvir edildiği görülüyor. Bu bölümlerde kişilerin nitelikleri anlatıcının tutumuna göre şekilleniyor. İyi veya kötü olarak iki farklı sınıfın oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Bu tutumun eski anlatıların kalıplaşmış yaklaşımından geldiğini iddia etmek yanlıcı olmasa gerektir. Ş. Sami ve Namık Kemal'de (dönüştürülmüş olsa da) kişilerin tasvirinde divan edebiyatından gelen mazmunların kullanıldığı görülüyor. Burada klasik edebiyattan gelen alışılmış, anonimleşmiş benzetmelerin dikkat çektiğini görüyoruz. Dönem yazarlarının roman kişilerini kendi seviyelerine göre konuşurma konusunda çok başarılı

olamadıklarını söylemek gerekiyor. Dönemin birçok romanında duygusal bir atmosfer oluşturmak için kullanılan birtakım nidaların, merhamet uyandırmaya, acıma hissine bağlansa bile bunun bazı eserlerde gereğinden fazla kullanılmış olduğu bu yüzden eserin samimiyetinin zaafa uğradığını söyleyebiliriz.

Ş. Sami, N. Kemal, R. Ekrem gibi isimler ikileme ve tekrarlara çok sık müracaat ediyorlar. Yine deyim ve atasözleri de dönem yazarlarının sıkça başvurduğu dil kullanımlarındandır. Bu durumun dilde sadeleşme, halk diline yönelme arzusuyla da bir ilişkisinin olabileceği düşünülebilir. Dönem romanlarında tasvir ve tarif noktasında henüz tam bir ayrışmanın olmadığı görülüyor. Nitekim N. Kemal, R. Ekrem, A. Mithat gibi dönem yazarların zaman zaman tasvir yerine tarif sözcüğünü kullanmalarını böyle yorumlamak mümkündür. Dönem romanlarında tasvirin daha çok yakından uzağa doğru odaklanan bir bakışla yapıldığı görülüyor. Romanlardaki tasvirlerden hareketle sıfat kullanımlarının sınırlı olduğunu görüyoruz. Bu durum tasvirin yüzeysel olmasına yol açmaktadır. Yine de sıfat kullanımlarında Ş. Sami ve N. Kemal’de hacimle ilgili sıfatlar, A. Mithat’ta hareket ifade eden sıfatlar, R. Ekrem’de renk sıfatlarının yoğun olduğu görülürken N. Nâzım’ın, gerçeklik duygusu oluşturmak ve realist bir tavrın gereği olarak, öznel yargı oluşturacak sıfatları kullanmaktan mümkün merteye kaçındığını görüyoruz. S. Sezai’de ise peş peşe sıfat kullanılarak uzun tasvirler yapılmaktadır. Romanlarda özellikle zaman zarfları gerçeklik duygusunu vermek için gereğinden fazla ayrıntılı bir şekilde kullanılmaktadır. Dönem romanlarında anlatıcının konumundan dolayı zamir kullanımı sınırlı kalmıştır. Bağlaçlar ise hem cümleleri birbirine bağlamak hem de vurgu işleviyle kullanılmaktadır. N. Kemal’in ve Ahmet Mithat’ın bağlaçlara bu anlamda daha çok müracaat ettiği görülüyor.

Tabiat tasvirlerinde tabiat divan edebiyatındakinden farklı olarak bir süs, dekor olmaktan çıkarılmış, ifade etme görevini yerine getirmeye başlamıştır. Özellikle N. Kemal, Ekrem ve Sezai’de tabiat canlı bir figür olarak yer almaktadır. Tabiat yalnızca tasvir edilmemekte, seyredenin duyguları da dile getirilmektedir. Sezai’de tabiat, insanla ve onun psikolojisiyle birebir ilişkilidir. Bu şekilde insan psikolojisiyle tabiatı bütünleştirme Namık Kemal’de dahi yoktur. Kemal’de tabiat mekânla bütünleşir, yalnız insan psikolojisini yansıtmaya özelliğine sahip değildir. Namık Kemal’in insan psikolojisini diğer unsurlardan soyutlayarak tahlil ettiği de görülüyor. Yine N. Kemal ve

R. Ekrem ve S. Sezai'nin eserlerinde kişilerin zaman içerisinde psikolojilerindeki değişimler verilmiştir.

Mekân tasvirlerinde özellikle, S. Sezai, N. Nazım gibi isimlerin şahısları yaşanan mekâna ve içinde bulunulan ortama göre anlatma yoluna gittiklerini, psikolojilerinin bu yapı içerisinde şekillendirilmeye çalışıldığını, zaman ve mekân değiştikçe ruh haletlerindeki değişimin gösterilmesinin dikkat çekici olduğunu görüyoruz. R. Ekrem ve N. Kemal'de mekân tasvirleri hem gelenekle olan bağları hem de mekân betimlemeleri açısından yazarın müdahalesinin çokça görüldüğü bir görüntü vermekteyken N. Nazım ve S. Sezai'de mekân, daha çok karakterin yaşam şartlarını göstermek için oluşturulmuştur. Bu iki ismin eserlerinde ve özellikle S. Sezai'de mekânın kişilerin ruh haletiyle bütünleştiği görülüyor.

Ş. Sami ve Ahmet Mithat'ın anlatımı dönem yazarlarına göre daha dolaysız, düz bir anlatımdır. Yine Ş. Sami, A. Mithat ve N. Nazım'ın üslûbu kelime oyunlarına ve edebî sanatlara fazla müracaat etmedikleri için daha sade görünmektedir. Bunun yanında N. Nazım'ın tasvir ve sözcük kullanımları açısından Ş. Sami'den ve A. Mithat'tan önemli farklar ortaya koyduğunu da belirtmeliyiz.

R. Ekrem ve N. Nazım sözcük seçiminde dönem yazarlarından daha farklı bir tutum içerisinde görünmektedir. Ekrem, Fransızca sözcüklere bolca yer vererek, N. Nazım ise yöresel ağızlardaki sözcükleri romana taşıyarak sözcük seçimini daha görünür bir hale getirmişlerdir. Bunun yanında N. Kemal ve S. Sezai sözcüklerin fonetik özelliklerinden yararlanmışlar ve ayrıca birtakım yapısal denemeler yoluyla da ritmik bir yapı oluşturmuşlardır.

R. Ekrem ve N. Nazım'ın eserlerinde karakterlerin üslûbunun anlatıcısı etkilediği görülüyor. "Üslûp sirayeti" olarak görülebilecek bu durum dönem yazarlarından bu iki yazarın eserinde göze çarpmaktadır. Dönem yazarları içerisinde Ekrem'de görselliğin öne çıktığı bir tasvirle karşılaşılıyor. Bu tasvirin tablo fikrine giden bir tarafı olabileceği gibi realist anlayışla örtüşen tarafı da vardır. Ayrıca bu tasvirin dönem yazarlarından geçerek Servet-i Fünûnculara da sirayet ettiği düşünülebilir.

Dönemin üslûp özellikleri açısından geleneksel türlerden gelen etki (anlatıcı, geleneksel halk tiyatrosundan gelen çeşitli etkiler) yanında Batılı türlerle birlikte görülmeye başlayan edebî akımların doğurduğu üslûp özelliklerini çoğu zaman bir arda gösterdikleri görülüyor. Neredeyse bütün dönem yazarları geleneksel türlerden gelen

etkiyi bir şekilde eserlerine taşıyorlar. Bunun yanında klasik edebiyattan gelen etki de bunlara dâhil edilebilir. Batılı türlerden gelen romantik, realist, natüralist etkinin yanında ironik, parodik anlatım imkânlarından da faydalanılmıştır. Bu açıdan Tanzimat romanı dönemin belirgin bir karakteristiği olarak ikiliği burada da devam ettirmektedir diyebiliriz.

3.3.Tiyatro Eserlerinde Üslûp

Tiyatro, edebî bir tür olmasının yanısıra seyir sanatını da içine almakta bu sebeple roman, hikâye, şiir gibi türlerden ayrılmaktadır. Tiyatro eserlerinin hem manzum hem de mensur olarak yazılabildiği de dikkate alındığında tiyatronun her edebî türden izler taşıyan bir özelliğe de sahip olduğu da görülmektedir.

Bilindiği gibi Tanzimat tiyatrosu kendinden önceki ortaoyunu, meddah ve Karagöz gibi geleneksel tiyatro birikiminin yanında dönem içerisinde Batı tiyatrosundan da büyük ölçüde faydalanır. 1840'lı yıllardan itibaren tiyatronun Batılı anlamdaki ilk örnekleri görülmeye başlar. Tanpınar, 1839-1856 yılları arasında ülkeye giren yeniliklerden en mühiminin bir taraftan toplumsal hayata diğer taraftan ise gelecek kuşaklara etkisi dolayısıyla tiyatro olduğunu ifade etmektedir. Tanpınar'a göre bildiğimiz manada tiyatronun başlangıcı 1842 senesidir ve yine onun tespitlerine göre Namık Kemal-Hamid mektebinin eserlerinden çok önce İstanbul'da romantik tiyatro ve büyük komedi az çok bilinmektedir (Tanpınar, 1988:148-149). Niyazi Akı, "şayet Batı tiyatrosunu tanımamış olsaydık meddah, Karagöz ve ortaoyunu, edebiyatımızda Batılı tiyatro biçiminde bir tiyatronun doğuşunu hazırlayabilir miydi?" şeklindeki bir soruya geleneksel tiyatronun Batılı tiyatronun dinamik yapısının aksine dekorlarını, kişilerini hatta bir ölçüde dilini dondurduğundan statik bir yaşam sürdüğüne dikkat çekmektedir. Akı, ayrıca geleneksel tiyatronun metne dayanmamasını - ilk başta özgürlük gibi algılansa da- oyuncuyu ustasına esir eden, oyunları kulaktan kulağa öğrenirken ustasına benzemeye çalışan ve kişisel yorumu ortadan kaldıran bir durum olarak değerlendirir (Akı, 1989: 8-9).

Tanzimat tiyatrosunun üslûbuna dair tespitler yapacağımız bu bölümde örnekleme yoluyla dönem içerisindeki belirli eserleri inceleyeceğiz.

3.3.1 Şair Evlenmesi

Şinasi'nin 1860 yılında Tercüman-ı Ahval gazetesinde tefrika ettiği *Şair Evlenmesi*²¹ isimli piyes Türkçedeki yazılı ilk tiyatro eseri olarak kayda geçmiştir. Bilindiği gibi

²¹ Esere yapılan atıflar: *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I 1839-1865*, (Haz. Kaplan vd.) *Şair Evlenmesi*, s.538-545, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1974'e yapılmıştır. Ayr. Bk. Şinasi, *Şair Evlenmesi* (Tertip Eden Mustafa Nihat Özön), Remzi Kitabevi İstanbul 1943

Şinasi'nin başlangıçta iki perde olarak yazdığı oyun, daha sonra yazarı tarafından tek perde olarak yayımlanmıştır. Eser tek perde dokuz fıkradan oluşmaktadır. Şinasi, komedi türüne dayanan bu oyununda Karagöz ve ortaoyunundaki yanlış anlamalara dayanan basit bir vak'alı konuyu ele almaktadır ve yine konu bakımından ortaoyunundaki fasılları çağrıştıran bu oyunda kişilerin de bu gelenekten geldikleri görülmektedir (Enginün, 2007: 11-12). Şinasi'nin sade bir Türkçenin peşinde olduğu bilinmektedir. *Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye*'nin oluşturulma çabaları da hep bu amaca yöneliktir. Tanpınar'a göre bu piyese bakarak *Durûb-ı Emsâl-i Osmaniye*'nin bir tesadüf olmadığı anlaşılmaktadır (Tanpınar, 1988: 208). Şinasi'nin bu oyunu yazma gayesinden biri de 1858 yıllarında İstanbul'da verilen temsillerin konuşmalarında gramer ve sentaks yanlışlarının çokluğundan yani Türkçesizlikten duyduğu rahatsızlıktır. O bu eseriyle hem konu hem de dil yönüyle iyi bir örnek vermek istemiştir (Akı, 1989: 59).

Şair Evlenmesi'nde Şinasi tıpkı ortaoyununda olduğu gibi mekân olarak mahalleyi ve mahalle halkını oyunda kullanır. Bununla birlikte halkı oyuna katmasının yanında sokağın dilini de tiyatroya taşıyarak önemli bir adım atar.

3.3.1.1 Kelime

Şinasi'nin günlük dilin imkânını tiyatroya taşıdığını ifade etmiştik. Tanpınar buradaki konuşma şeklinin yalnızca sadece kelime meselesi olmadığına vurgu yapıyor. Ona göre, kelimedenden daha üstün söyleyiş ve anlatış meselesidir. Şinasi hayatın renkli taraflarını hayattan aynen alınmış intibai uyandıracak şekilde esere taşımıştır (Tanpınar, 1988: 207).

Günlük dilin imkânlarını rahatça kullanan Şinasi'nin, bu rahatlığı seçtiği sözcükler üzerinden sağladığını görüyoruz. Sözcük seçiminde oldukça doğal görünen Şinasi'nin bu kısa oyunda deyim ve atasözlerinin yanında şive taklidine, argoya da yer verdiği görülüyor.

Yazar, rahat bir üslûp tercih ediyor “eyy” “vâay”, “âh” “hay hay” “ya” “evet ya” gibi karşılıklı diyaloglarda kullanılabilir hayret, şaşma ve samimiyet ifade eden sözcükleri yeri geldikçe tercih ediyor. Söze bu ifadelerle başlayabiliyor. Bunun yanında “gülü seven dikenine katlanır”, “özrü kabahatinden büyük”, “can kulağı ile dinlemek”, “yüreğine inmek”, “gönlü açılmak”, “ırzına leke sürmek”, “yan cebine koymak”, gibi

deyim ve atasözlerinin yanında “albasmak”, “yüzgörümlüğü”, “canyoldaşı”, “kör olmak”, “tevbe olsun”, “yüreği kalkmak” gibi birleşik deyimleşmiş sözcüklerin de kullanıldığını görüyoruz. Metne dilin akıcılığını veren “a kuzum”, “namussuz vaaaaay”, “amanın efendim”, “ah, benim vâlideciğim!” vb. samimiyet ifade eden sözcüklerin eklendiğini görüyoruz. Öte yandan “ulan hayvan”, “Sen kim oluyorsun?”, “çehre züğürdü”, “peşkeş çekmek” gibi kaba sayılabilecek söz kullanımları da dikkat çekiyor.

Sıfat kullanımı ise daha sınırlı kalmıştır. “ak saç”, “sırma gibi nâzik saç”, büyük zarar, “benim gibi bir dost”, “kılavuz kadın”, “sevgili dost”, “ferasetli adam”, “yan cep” vb.

Sıfatların yanında adlaşmış sıfat kullanımı da dikkat çekmektedir: “miskin”, “kılavuz”, “zavallı”, “dertli” vb. adlaşmış sıfatlar da kullanılmıştır.

Şinasi, karşılıklı konuşma esnasında kullandığı kimi deyim ve atasözünü kişilerin durumuna, metin içerisindeki işleve göre yeniden düzenliyor. Böylece birtakım konuşmaların yanlış anlaşılmalara sebep olarak yazarın arzuladığı, çeşitli nüktelere ve söz oyunlarının oluşmasını sağlıyor. Eserde görülen çeşitli söz oyunları dilin imkânlarını göstermesi açısından bir zenginlik olarak görünmekle beraber bu tür söz oyunlarının geleneksel Türk tiyatrosu kaynaklı olduğu biliniyor.. Yine de bu tarz söz oyunlarının eserin üslûbunu tekdüzelikten çıkardığını söyleyebiliriz.

Altıncı kısım'dan:

“MÜŞTAK BEY - Vay firâsetlü adam, vay...

BATAK ESE - Feres atlu adam sensin. Ulan hayvan. Bana kotu ilâf söyleyip durma şimdi sana fanfin demeği gösteririm. “

Şinasi'nin, bu küçük eseri ile kendisinden sonrası için önemli bir yol açıcı olduğu bir gerçektir. O, sözcük seçiminden cümle düzeyine kadar o gün için pek uzak görünen yeni bir yola başvurur. Konuşma dilinin sadeliğini ve zenginliğini tiyatroya taşır.

3.3.1.2 Cümle

Şair *Evlenmesi*'nde öncelikle cümlelerin sözcük sayısı dikkate alındığında hacim bakımından kısalığı göze çarpıyor. Basit cümle yapısının hâkim olduğu eserde yazar neredeyse bağlaçlara, fiilimsilere hiç müracaat etmez. Bu bakımdan eser, baştan sona dilin günlük kullanımındaki doğallığı, akıcılığı vermektedir diyebiliriz. Bunun yanında

cümleler konuşmada olduğu gibi çeşitli bağlaçlarla, ünlem belirten sözcüklerle başlayabilmekte ve bitebilmektedir. Şinasi'nin cümleleri kimi yerde statik bir yapı gösterse de genel itibariyle doğallık içerisinde akar. Cümlelerin birbirine bağlanması da bu doğallığı fazlasıyla sağlamaktadır. Piyeste kimi yerde kurallı cümleler yerini devrik cümlelere terk edebilmektedir. Günlük dilin akışını yansıtan soru ve ünlem cümlelerine yer veren Şinasi, en önemli yeniliklerden biri olarak bir iki sözcükten oluşan cümleler kurmuştur. Bu yönüyle piyeste konusu kadar döneminin tiyatro dili için cümle anlayışı bakımından yeni bir imkân sunmaktadır:

MÜŞTAK BEY- Gel şunu sana vereyim be.. Amma nikahla hâ.. Geçinemeyecek ne varmış; ya o akıllanır, ya sen çıldırırın.”

Buradaki cümlelere baktığımızda, ilk cümlenin yalnızca “gel” sözcüğünden oluştuğunu, kendisinden sonraki cümle ile kaynaşarak tek cümle görünümü kazandığını görüyoruz. Cümlenin sonunda “be” ifadesi devamındaki cümlede “hâ” ifadesiyle birlikte düşünüldüğünde günlük konuşmanın samimi havasını aksettirmektedir.

Şair *Evlenmesi*, alışıldık cümle yapısının terk edilerek kısa cümle anlayışını öne çıkarması, bunun yanında sözcüklerin anlamı doğrudan ifade ediyor oluşu bakımından değerlidir:

“EBU'L LÂKLÂKA(Müştak Bey'e)- Vâay, namussuz vaaaaay...

MÜŞTAK BEY- Efendim, kerem ediniz, bendeniz de, bildiğim kadar hakikati size anlatayım.

EBU'L LÂKLÂKA – Sen sus sefih... Kadın ninen gibi bîçâre hatun yalan mı söyleyecek?

ZiBA DUDU- Efendim, bu kızı mutlaka almalıdır.”

Yukarıdaki cümlelere baktığımızda, birinci cümlenin hayret ifade eden, içerisinde ise kaba bir ifadeyi de barındıran bir cümle olduğunu görüyoruz. Cümle bu haliyle bitirilmemişse de üç nokta ile tamamlanmıştır. İkinci cümlede hitap sözcüğü “efendim” ile başlayıp virgül ile diğer bir cümleye bağlanmıştır. “Sen” ifadesiyle başlayan cümlenin üç sözcükten ibaret eksilteli bir yapıda olduğunu görüyoruz. Yine devamındaki cümle bir soru cümlesidir. Son cümle ise yine kurallı bir hitap cümlesidir.

Görüldüğü gibi Şinasi, cümle yapılarını da sürekli değiştirerek akıcılığı sağlıyor, metni günlük hayat içerisinde gerçekten konuşan insanların konuşma rahatlığına kavuşturuyor.

Şinasi, ayrıca orta oyununda görülen şive taklidini de eserine taşımıştır. Yalnız, burada öncelikli amaç orta oyunundaki gibi taklit etmek değil, taklitleri de esere taşıyarak onu ironik bir şekilde kullanmaktır. Böylece yazar bazı kişilere arada sırada kendi şivelerini de kullandırarak şahsî özelliklerini yansıtmış olur. Şive taklidinin olduğu cümlelerde sözcükler kimi yerde telaffuzun gereği yanlış yazılır. Cümlenin söz diziminde ise önemli bir değişiklik söz konusu değildir.

3.3.1.3 Üslûbun Görünümleri

Gelenek ile Yeni Arasında

Şinasi, *Şair Evlenmesi*'nde günlük dilin doğallığını ve zenginliğini edebî esere taşıyarak önemli bir işlev yerine getirmektedir. Geleneksel Türk tiyatrosundaki birtakım oyunlardan da faydalanan yazarın güldürü unsurunu öne çıkarırken mübalağaya kaçtığı da görülüyor. Tanpınar, eserin yeni bir realizmin kapısını açarken gelenekle olan bağlarının da çok canlı oluşuna dikkat çeker: “Bir taraftan, bize edebiyatımızın o zamana kadar semtine uğramadığı yeni bir realizmin kapısını açar, öbür taraftan da bunu yapmak için halka gider, orta oyunu ve meddah hikâyeleri gibi mahallî sanatlardan faydalanır.” (Tanpınar, 1988: 206).

Komedi türünde yazılmış olan *Şair Evlenmesi*'nde alttan alta incelikle yapılan tenkitin yanında Şinasi'nin konuşma dilinin doğallığını vermedeki başarısı da dönemi için oldukça yenidir. Üslûbu basit görülmesine rağmen yazarın ince nükteler, şive taklidi yoluyla bu üslûbu zenginleştirmeye çalıştığı görülüyor. Sonuç olarak *Şair Evlenmesi* geleneksel tiyatronun üslûp özellikleri yanında günlük hayatı yansıtan konuşma örneklerini canlı bir şekilde ortaya koymuş olması bakımından değerlidir.

3.3.2. Vatan Yahut Silistre

Namık Kemal'in tiyatroyu faydalı bir eğlence olarak gördüğü öteden beri bilinen bir gerçektir. Buna göre tiyatro eğlencelerin “en edibanesi”, “en fâidelisi”dir. Yine Kemal'e göre tiyatro yalnızca eğlendirmez, terbiye etme işlevini de yerine getirir. Edebî türler içerisinde tiyatroya ayrı bir önem atfettiği görülen Kemal'in Osmanlı tiyatrosuna bakışı

ise olumsuzdur. Zira ona göre, orta oyunu tiyatro değildir, ayrıca buradaki budalaca tavırlar, edep dışı sözler ile çetrefil ve galat lafızlar ancak insanı güldürebilir (Yetiş, 1996: 48). Kemal'in tiyatro söz konusu olduğunda daha çok Fransız romantik tiyatrosunu dile getirdiği görülüyor. Romantik yazarlardan Dumas'lar, Alfred de Musset, Hugo ve Shakespeare'in adını anmaktadır. Tiyatro ile ilgili yazdığı iki yazıda romantik tiyatro ile hitabet tiyatrosunu tercih ettiğini ifade etmektedir (Enginün, 1993: 14-15). Kemal'in tiyatroya verdiği değeri en iyi ifade eden sözlerinden biri olan “Bir milletin kuvve-i nâtıkası edebiyat ise, timsâl-i edebî nâtıkâ-i zî-hayatı da tiyatrodur. Tiyatro fikrin hayâlâtına vicdan, vicdânın ulviyetine cân, cânın hissiyatına lisan verir.” (Yetiş,1996: 50). Kemal'in “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara” isimli makalesinde ifade ettiği “tiyatromuz için benim arzu ettiğim madde, şimdilik oyuncuların ıslâh-ı lisanıyla, tiyatro yazar müellifin-i kiramın ıstılah- perverlikten biraz ferâgat buyurmalarıdır.” (Yetiş, 1996: 97). Görülüyor ki o tiyatroyu yalnızca faydalı bir eğlence görmekle yetinmiyor, dilinin de düzelmesini, anlaşılır bir dilin tercih edilmesini ve tiyatro aracılığıyla dile katkı yapılmasını arzu ediyor.

*Vatan Yahut Silistre*²², Namık Kemal'in 1873 yılında yazılan ve aynı yıl sahnelenen ilk tiyatro eseridir. Dört perdeden oluşan eser, 1 Nisan 1873'te sahnelenir. Kemal, “Celal Mukaddimesi”nde *Vatan Yahut Silistre*'nin tiyatroyu kırk elli sene ileriye götürdüğünden söz açar ve eserin gördüğü ilgiyi de konusuna bağlar (Yetiş, 1996: 350-351). Eserde, vatani korumak için büyük fedakârlıkları göze alan kahraman tipleri ortaya koyar. Mehmet Kaplan, piyesin önemini “Türk edebiyatında vatan ve vatan uğruna fedakârlık fikrini billurlaştırarak, devrindeki insanlara ve daha sonra gelen nesillere tesir eden en mühim eserlerden biridir.” diyerek açıklar (Kaplan, 2005:166). Ayrıca eserin, yazarın “Vatan” makalesiyle önemli paralellikler gösterdiği görülmektedir.

Bütün eserleri içerisinde tiyatro türündeki eserlerinin dil ve üslûp bakımından daha az terkipli olduğu görülen Kemal'in tiyatro eserlerindeki dil toplum eğitimini en çok önemseyen dil olduğu için diğer eserlerine göre daha sadedir.

²² Esere yapılan atıflar, Namık Kemal, *Vatan Yahut Silistre*, (Yay.haz: Seval Şahin-Banu Öztürk) Çağrı Yayınları, İstanbul 2006 baskısıdır.

3.3.4.1 Kelime

Namık Kemal, *Vatan Yahut Silistre*'de ve hatta diğer tiyatro eserlerinde sözcüklere ilk anlamlarının ötesinde değerler yüklemektedir. Kemal'in cümleyi ve son aşamada eseri dinamik tutacak sözcükleri tercih ettiği görülmektedir. Örneğin burada "vatan" sözcüğü sürekli canlı tutulur. Metinde frekansı en yüksek sözcük olan "vatan" kelimesinin bu kadar çok tekrar edilmesi yazarın ona sembolik bir değer verdiğini gösteriyor.

"Vatan! Vatan!.. Vatan muhâtarada diyorum... İştmiyor musun? Beni Allah yarattı, vatan büyüttü. Beni Allah besliyor, vatan için besliyor. Ben anamın karnından vatana geldiğim vakit açtım, vatan karnımı doyurdu... Çıplaktım, vatan sayesinde giyindim. Vatanımın nimeti kemiklerimde duruyor " (s.10).

Kemal'in, vatan kelimesiyle birlikte sık olarak kullandığı "vatan yolunda ölmek", "vatanın namusu", "vatan haini", "vatan hıyaneti", "vatan muhabbeti" "vatanı için öldürmek", "vatana hizmet" gibi tamlamalar da aynı etkiyle sık olarak tekrar edilmektedir. Vatan kelimesiyle birlikte ölüm kavramının da düşünülmesi gerekmektedir. Yazar, vatan kelimesini her şeyin üstünde görmekte, bu yüzden vatana olan sevginin en önemli işaretlerinden biri olarak da onun uğruna feda olmayı saymaktadır. Bu noktada "ölüm", "ölüm korkusu", "şehit", "düğün", "şehit olmak", "can vermek" sözcükleri sık tekrarlanmaktadır. "Kan" "kara toprak" ifadeleri de aynı duygunun sonucunda kullanılmaktadır. Namık Kemal, vatan için canını vermeyi bilinenin aksine bu uğurda yapılabilecek kolay fedakârlıklardan biri olarak kabul etmektedir.

"Vatanınız için ölmeye hazır mısınız? Tuna boyunda ölmekten çekinmez misiniz? Biz ölmeyince düşman Tuna'dan geçemeyecek. Geçenler bizi ya ölmüş yahut yaralı bulacak. Ben öleceğim diyorum. İçinizde ölümden korkmayan kimdir? Arkamdan ayrılmamaya Allah'la ahdeder misiniz?.." (s.18).

Vatan ve ölüm kelimesiyle birlikte sık tekrar edilen sözcüklerden biri de yaratıcı için kullanılan "Allah" sözcüğüdür. Eserde, kutsal olan değerleri, manevi değeri olan konuları, bütün değerlerin üstünde gören kahramanlar, yaratıcıya olan bağlılıklarını da vurgularlar. Ondandır yardım dilenir, ona sığınır. Bu kelime de çeşitli kullanımlarla karşımıza çıkar. "Allah'ın gazabı", "Allah hoşnut olsun", "Allah, Allah", "Allah göstermesin", "Allah kahretsin", "Allah aşkına", "Allah'ın ihsanı", "Allah bilir" vb.

Görüldüğü gibi, Namık Kemal, özellikle inanç eksenindeki kavramları bir arda kullanmakta, vatan sevgisini de bu duyguyla örmektedir.

Kemal, *İntibah* ve *Cezmi*'de olduğu gibi ikileme ve tekrarlara da sık olarak başvurmuştur. Burada ikilemelerin hem isim hem de fiillerin tekrarıyla oluştuğu, ayrıca ikilemelerden bir kısmının sıfat olarak kullanıldığı görülüyor.

“Büyük büyük”, “geniş geniş”, “mağmum mağmum”, “yana yana”, “bütün bütün”, “sürüne sürüne”, gizlene gizlene”, “yavaş yavaş”, “hafif hafif”, “parça parça” vb. Yazarın tekrarlar yoluyla söylemek istediklerini daha güçlü dile getirdiği açıktır. Böylelikle yazar, piyeste sadece yoğun duyguları ifade etmekle kalmamış, kimi ifadeleri tekrarlayarak kalıcılığını pekiştirmiştir.

Kemal'in tekrarlar yoluyla oluşturduğu bir başka yapı eylem bildiren sözcüklerinin tekrar edilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Burada isim kaynaklı sözcüklerle yapılan tekrarlardan farklı bir durum söz konusudur. Kemal fiilleri iki farklı şekilde kullanmaktadır. Birincisinde eylem bildiren sözcükleri peş peşe tekrarlayarak yargıyı vurucu bir şekilde ifade etmek, sürekli hale getirmek arzusundadır:

*“Olmadı...Olmadı ...Yine olmadı.”, “Gideceğim... Gideceğim... Gideceğim...”,
“Gideceksin... Gideceksin... Gideceksin...”, “Susun ... Susun”, “Gel oğlum! Gel
beyim! Gel aslanım”, “Seninim...Yine seninim”.vb.*

Hareket ifade eden sözcüklerin bu şekilde kullanılmış olması verilen yargıyı kuvvetlendirmekte, anlamı daha belirgin kılmaktadır. Yüklemin bir diğer cümlenin sonunda tekrar yer alması, onun bu ifadeye önem atfettiğine bir işaret olduğu gibi Kemal'in de cümle kuruluşu açısından bir özellik olarak görülmektedir. İkinci kullanım ise birincisine benzemekle birlikte daha uzun sayılabilecek cümlelerin sonunda yüklem tekrarlarıyla elde edilen kullanımlardır. Bu aynı zamanda eserdeki paralel yapıya da örnek gösterilebilir.

“Gideceğim... Gideceğim... Gideceğim... Yoluna cehennemden ateşleri saçılma yine gideceğim, göğsüme Azrail'in pençesi dayansa yine gideceğim, babamın mezarını çiğnemek lazım gelse yine gideceğim, ninemin vücudu ayağımın altında ezilecek olsa yine gideceğim, gerçekten benim için öleceğini bilsem yine gideceğim.”(s. 9)

Vatan Yahut Silistre'de özneye yoğun bir şekilde vurgu yapılmaktadır. Yazar, şahıs zamirlerini ve bunlar içerisinde özellikle “sen” ve “ben” zamirlerini hem vurgulu hem de abartılı bir şekilde kullanıyor. “Biz” ve “kendi” zamirlerine ise zaman zaman müracaat ediyor. Önceleri şahsi duyguları duyguları ifade etmek için kullanılan bu zamirlerin ilerleyen bölümlerde millî duygulara yapılan yönelimi gösterdiğini ifade edebiliriz. “Ben” ve “sen” zamirleri ayrıca kişinin kendi “beni”nini önemsemesi gerektiğine de bir vurgu yapmaktadır. Böylece tekillik bildiren bu zamirler son aşamada “biz” kavramı için yapılan fedakârlığa bir işaret olarak kullanılmaktadır.

“Zekiye

Âh! Gönlümü de âhirete parça parça göndermek mi istiyorsun? Ben sana ne yaptım? Beni bir melek mi zannediyorsun? Gerçekten melek olsam yine semâvâtı bırakırdım, senin arkana düşerdim. Ben senin için ne hâle gelmişim?” (s. 53).

Burada tamamen kişisel duygular için kullanıldığını gördüğümüz bu iki zamir örneğin aşağıdaki örnekte bu alandan çıkarılarak toplumsal alana, “biz”in alanına kaydırılmıştır.

“İslâm Bey

Bey ne söylüyorsun? Ömrümde beni bu işe me'mur ettiğinizden büyük iltifat görmedim. Siz bana vatanımın en büyük menfaatlerinden birini emniyet ettiniz. Siz bu kalenin kurtulmasını benim gayretimden beklediniz... Siz silah altında düşman karşısında duran bir arslanı esareten kurtarmak için düşündüğünüz en büyük çareyi benim elime bıraktınız. Ben üç ay hasta yatmışım. Bu kaleye hiçbir hizmet etmemiştim. Beni gayrette, hamiyette, vatan muhabbetinde on bin kahramana tercih ettiniz.” (s. 66)

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi bu tarz kullanımlarda “ben” kavramına bir değer atfedilir, zira bir kişinin kimi zaman birçok kişiden daha üstün işler yapabileceği ya da yaptıklarıyla topluma önemli kazanımlar sağlayacağı vurgulanmaktadır.

Zamirlere çokça müracaat etmesine karşılık sıfat kullanımı ise sınırlıdır. Yapı itibariyle bir kısmı ikileme halinde olan bu sıfatlar esere bir dinamizm de kazandırmaktadır. Kullanılan sıfatların önemli bir kısmı nitelik ifade eden sıfatlardır. Bu sıfatların şahısların ruh durumlarını belirtmek için kullanıldığı görülür. Bunun yanında sayı

sıfatları ile belgesiz sıfatların da belirli sayıda kullanıldığı görülüyor. “arслан kardeşim”, “ölecek adam”, “yumuşak yüzlü köylüler”, “birkaç gün”, “kırk iki şehit” vb.

Genel olarak tiyatro eserlerinde renkleri pek az kullandığı görülen Kemal’in renk sıfatlarına daha çok dolaylı olarak yer verdiğini görüyoruz. Örneğin toprak karadır (kara toprak), ya da kan, ateş, alev kırmızıdır. (Kuloğlu Akpınar, 2010: 31). Bununla beraber yukarıda da ifade edildiği gibi bazı objeler etrafında kimi renklerin geliştiğini söyleyebiliriz. Kemal’in “ateş”, “alev” gibi sözcükleri yalnızca renk olarak değil sıcaklık, heyecanı ifade etmek amacıyla kullandığı görülmektedir. Bunun yanında özellikle siyah, beyaz, kırmızı renkleri sırasıyla karamsarlık, ümit ve mücadele duygularına da karşılık gelmektedir (Kuloğlu Akpınar, 2010: 31).

Aynı şekilde zarf düzeyinde sözcük kullanımı da sınırlıdır. İkilemeleri sıfat olarak kullandığı gibi zarf göreviyle de kullandığı görülen yazarın tekrar halindeki isimleri zarf fonksiyonuyla kullandığı görülmektedir.

“Mümkün olsa vatanımı gönlümün içinde saklayacağım göğsüm parça parça olmadıkça bir taşına kimsenin elini dokundurmayacağım...” (s. 17), “Ölüm korkusunu bütün bütün gönlünüzden çıkarmak elinizden gelir mi?” (s. 17).

Kemal’in, sözcük düzeyinde bir başka kullanımı ise ünlem ifade eden sözcüklerdir. Özellikle “âh” ünlemi hayret şaşma ifadesinin yanında dile getirilen duyguyu kuvvetlendirmek amacıyla da kullanılmaktadır. “Âh! Nasıl seviyorum bilsen” (s.21), “Âh! Buldum, babamı buldum” (s71)

Kemal’in, zaman zaman çeşitli imajlardan özellikle hayvan imajlarından faydalandığı görülüyor: Aslan ve köpek onun en çok kullandığı iki hayvandır. Aslan imajının en çok görüldüğü eser ise *Vatan Yahut Silistre*’dir. Dostlar aslan, düşman ise ya alçak ya köpektir. Köpek her zaman kötü bir benzetilendir (Kuloğlu Akpınar, 2010: 34).

Namık Kemal da/de edatını özellikle ısrar, belirtme ve kuvvetlendirme gayesiyle kullanmaktadır. *Vatan Yahut Silistre* ’de kırk defa kullanılan bu edat bunun dışındaki eserlerde de belirgin bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin, *Gülnehâl*’de yüz kırktan fazla kullanılmıştır (Kuloğlu Akpınar, 2010: 29-30).

“Abdullah Çavuş

Bereket versin İslâm Bey üç yerinden yaralandı da- o mübarek de hep ön tarafından yaralanır- bayıldı, yere yıkıldı. Ben omuzlarından tuttum, çocuk da ayaklarına sarıldı, mağaranın kenarındaki çalılığa girdik onu da beraber çektik. Kargaşalıkta izimizi bulamadılar. Yavaş yavaş mağaramıza sokulduk. O arada iki kurşun da benim kismetime düştü. Biri sağ küreğimin üstündeydi çıkardım, öteki de budumda. Hem ön tarafta hâlâ duruyor.” (s. 63).

Piyes’te Abdullah Çavuş’un eser boyunca söylediği “kıyamet mi kopar?” ifadesi leitmotiv olarak kullanılmaktadır. Bu ifadenin metne ritim katan bir özelliğinin olduğunu söyleyebiliriz. Bazen ciddi bir meselenin hemen arkasından gelen bu ifade bazen de sıradan olanı vurgulamak için tekrar edilir. “Ey bir paşa ölmekle kıyamet mi kopar?”(s.44), “Bir kere de iş benim dediğim gibi çıkarsa kıyamet mi kopar?” (s. 26)

3.3.3.2 Cümle

Hitap Cümlesi

Vatan Yahut Silistre’de en çok karşılaşılan cümlelerden biri hitap cümleleridir. Namık Kemal’in diğer eserlerinde daha çok bir kişiden bütüne, topluluğa seslenme şeklinde görülen bu cümleler burada daha kısa bir yapıda ve genellikle tek tek şahıslara hitap şeklinde yapılmaktadır. Bazen topluluğa yapılan hitaplara da rastlanmaktadır. Bunlar aynı zamanda seslenme ifadesidir.

“Babacığım, bana merhamet et! Bana merhamet et de mezarları, rahat döşeklerini gözümün önüne getirme!..”(s. 72)

“Bey Bey! Biz buraya kendi irademizle geldik. Gelişimiz ancak bugün içindi. Siz bir elinizle bize düşmanı gösteriyorsunuz. Bir elinizle kaçacak kapıyı!” (s.26).

Namık Kemal, özellikle tiyatro eserleri söz konusu olduğunda hitap unsurlarına çokça müracaat etmektedir. Onda hitap hem bireysel hem de toplumsal varoluşun göstergesidir.

Heyecan Cümlesi

Heyecan belirten ifadelerin yer aldığı bu tarzdaki cümleler bazen hitap şeklinde bazen de anlık bir durumun sonucunda ortaya çıkan sevinç ve mutluluk ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Kardeşler! Bayrağıma toplanmışsınız, iftihar ederim. Lâkin bilmem benden memnun olacak mısınız? Ben kavgaya gidiyorum. Fakat ölmek niyetiyle gidiyorum. Aylığım yok. İsteyenler yanıma gelmesin.” (s. 17).

Namık Kemal, bu tarz cümleleri fedakârlığın, kahramanlığın ve bütün bunların yanında coşkunun görüldüğü durumları ifade etmek için kullanır. Burada yüce bir duyguya yapılan atıf göze çarpar.

*Yarabbi! Yarabbi! Ben mezarın yılanlarına çiyenlerine kailim...” (s.16),
“Atın ! Atın! Uyur aslanları uyandırın. Şimdi çehrelerini karşınızda,
pençlerini göğsünüzde bulursunuz.” (s. 40), “(Göğsünde birkaç yara olduğu
hâlde koşarak) Bey! Bey!” (s.29).*

Namık Kemal’de heyecan unsurları daha çok yüce bir duygunun etkisiyle ortaya çıkmaktadır. Bu tarz cümlelerin kişileri ve toplulukları harekete geçirme, heyecanlandırma, cesaretlendirme işlevi görmekte olduğunu söyleyebiliriz.

Soru Cümlesi

Namık Kemal, düşünceleri onaylatmak ve şüpheleri gidermek için soru cümlelerine başvurur. Yazar bir şeyi özellikle belirtmek istediğinde karakterlerin soru cümlesine başvurduklarını görüyoruz. Konu önem kazandıkça soru cümlesiyle özellikle belirtilerek vurgulu hale getirilir.

“Arkadaşlar hep buradayız değil mi?” (s.16), “Bak ne hezeyân ediyor siz de mi susuyorsunuz?” (s.15), “Merhametsiz, mezarının bir parça yerini de mi benden esirgeyeceksin?” (s. 50), “Birkaç gün ne demek ya?” (s.57)

Sonuç olarak Kemal karşısındakini sarsmak, ele aldığı fikri öne çıkarmak için bu tarz cümlelerden de faydalanır.

3.3.4.3 Üslûbun Görünümleri

Heyecanlı Bir Üslûp

Yazarın zaman zaman metne bir ritim kazandırmak için birtakım yapısal denemelere başvurduğunu görüyoruz. Kemal, heyecan unsurunu üslûp düzeyinde devam ettirirken aynı etkiyi birtakım yapılarla da daha belirgin hale getirmektedir. Bilindiği üzere *İntibah*'ta da benzer yapıların kullanıldığını görmüştük.

İşte o vakit halka başka bir hal geliyor. İşte o vakit insan en miskin köylü ile benim aramda hiç fark bulamıyor. İşte o vakit o abalı kebeli Türkler, o tatlı sözlü yumuşak yüzlü köylüler[...] (s. 41).

Yine Namık Kemal'in önemli şeyleri ifade etmek için kullandığı ki'li yapıları burada da kullandığını görüyoruz. Ki bağlacı vurguyu kendisinden önceki vatan kavramının üzerine çekmektedir.

“Vatan ki, herkesin hakiki validesi iken birçok adamlar sağlığında sütünden hastalığında ilacından geçinmeye çalışıyor! Vatan ki her karış toprağı ecdadımızın birinin kanyyla yoğurulmuş iken kimse üzerine iki damla gözyaşı dökmek istemiyor! Vatan ki kırk milyon can besliyor. Hâlâ uğrunda isteyerek can verecek kırk kişiye mâlik olmamış! Vatan ki bir zaman kılıcının sayesinde birkaç devlet yaşarken şimdi birkaç devletin yardımıyla kendini muhafaza edebilir! Vatan ki hâlâ erkeklerimiz manasını bilmiyor, kadınlarımız adını işitmemiş.” (s. 13).

Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'deki cümlelerine baktığımızda hareketli, heyecanlı cümlelerle karşılaşırız. Bu cümleler birçok özellik arzetmesinin yanında aynı zamanda romantik bir özellik de göstermektedir. Eserin kahramanlarının aşk gibi bir duygu içerisinde olmalarının yanısıra vatan kavramıyla birlikte kendini yüce bir varlığa adama duygusu öne çıkarılmaktadır. Tasvirin yok denecek kadar az olduğu eserde- biraz da türün getirdiği zorunluluktan dolayı- tasvir cümlesine pek rastlanmaz. Bununla birlikte Kemal'in tabiat, eşya gibi unsurlardan ziyade insanın eylemlerine odaklandığı da bir gerçektir. O, özellikle heyecan unsurunun öne çıktığı bu eserde kişilerin yaptığı işleri daha çok önemsemiş görünmektedir. Özellikle *İntibah*'ta gördüğümüz tabiat eksenli tasvir burada hiçbir şekilde söz konusu edilmemiştir. Yalnız burada şahıs ve onunla birlikte toplum önem kazandığı için insana ve topluma özgü davranışlar öne çıkmaktadır.

3.3.3 *Gülnihâl*

Namık Kemal'in ilk ismi *Raz-ı Dil* iken sonradan *Gülnihâl*'e çevrilen bu piyesi beş fasıl, altı perdeden oluşmaktadır.²³ 1875 yılında *Vatan Yahut Silistre*'den yaklaşık iki yıl sonra yayımlanan bu eserde Kemal siyasî bir konuyu ele alır.

Piyesteki şahıslara verilen isimlerinden bir kısmı bilinçli bir tercihle verilmiştir. Bunlardan Kaplan Paşa, kan dökücü bir vahşi iken, annesi Paşo da benzer niteliklere sahiptir. İsmet adı gibi temiz biridir. Zülfikar ise Hz. Ali'nin kılıcı gibi adalet dağıtır (Enginün, 1993: 21).Yine Muhtar Bey yönetime talip olmayıp, iktidar mücadelesinin içinde bulunmak istemeyen bir kişidir. O istememesine rağmen halk onu başında idareci olarak görmek ister. “Muhtar” sözcüğünün seçilmiş, seçkin anlamları dikkate alındığında bu ismin de yazar tarafından bilinçli verildiği görülecektir.

3.3.3.1 Kelime

Piyesin konusunu birkaç tem üzerine kuran Kemal'in, bu temleri güçlü kılmak için önceki eserlerinde de uygulandığı gibi kimi sözcükleri belirli aralıklarla tekrarladığı görülüyor. Yazarın ikilemelere başvurması ifadeyi güçlü kılmak için olduğu gibi yazıya bir ritim unsuru katıyor. “güle güle”, “eğlene eğlene”, “titreye titreye”, “birer birer”, “Allah Allah”, “paralana paralana”kızgın kızgın”, “gide gide”, “bütün bütün”, “kaynaya kaynaya”, “göre göre” vb.

Kemal bu eserinde, tekrarları daha çok fiiller vasıtasıyla sağlıyor. Bu yazarın hareketi öncelediğini gösteren önemli işaretlerden biridir.

Kemal'in buradaki isim tercihlerinde dinî ve millî duyguları ifade eden kavramlara da belirli aralıklarla yer verdiğini görüyoruz. Allah, vatan, memleket, fetih, hizmet gibi sözcüklerden sıklıkla yararlanıyor.

Yazarın *Vatan Yahut Silistre*'de şahısları tasvir ederken insan dışındaki varlıklardan hareketle çeşitli imajlar oluşturduğunu görmüştük. Kemal, merkeze insanı aldığı imajlarında imajı güçlü kılmak için diğer canlılardan faydalanır. Onun en renkli

²³ Esere yapılan atıflar: Namık Kemal, *Gülnihâl*, (Yay. Haz. Ayşe Demir), Akçağ yayınları Ankara 2005 baskısınadır.

cümleleri bu imajlarla oluşturduğu cümlelerdir. Burada başvurulan imaj vasıtalarını olumlu ve olumsuz olmak üzere iki grupta sınıflandırabiliriz.

Bunlardan, olumsuz bir imaj oluşturan canlılar şunlardır: Canavar vahşiliğiyle, akrep zehirli oluşuyla, köpek ısırması ve kudurmasıyla, baykuş musibete davetiye çıkarmasıyla olumsuz bir imaj oluşturur. Bunun yanında olumlu olanlar ise: Aslan gücü ve tabiatıyla, bülbül sesiyle, şahin bakışıyla olumlu olarak yer bulur. Yazar, bazen daha genel bir ifade olan hayvan sözcüğünü de hakaret maksatlı kullanır. Bunun yanında Kemal'in en çok başvurduğu hayvan imajı köpektir. Köpek kimi zaman doğrudan doğruya insan yerine metafor yapılarak kullanılır. Bunun günlük dile yerleşmiş ve alışılmış olması onu metafor özgün bir metafor olmaktan uzaklaştırmıştır. Aşağılama ve hakaret amaçlı olan bu ifadelerde köpek daima alçaklık göstergesidir. "Sus köpek", "götürün köpeği" ifadesinde olduğu gibi. Köpek ifadesi bazen sıfatlarla veya tamlama halinde kullanılarak güçlü kılınır. "Kudurmuş köpek", "cehennem köpeği", "avcı köpeği" vb. Kemal'in imaj oluşturmak için faydalandığı bir başka hayvan ise yılanıdır. Yılan zehirli ve sinsi oluşu bakımından başvurulan bir metafordur. "Karşısındakinin yılan olduğunu hiç düşünmüyor."(s.34), "Bunlar yılan gibidir efendiciğim" (s.27). Yılan, bazen ismi zikredilmeden dolaylı olarak kullanılır. Zehir sözcüğü bu anlamda yılanı çağırıştırır. "Zehrin mi yok. Sana güğümlerle getireyim"(s. 48), ya da bir yılan türü olan "engerek" yine yılan yerine kullanılır. "Engerek gibi yatağıma sığınan adamı zehirledim."(s. 51) vb.

Kemal'in başvurduğu bir başka imaj unsuru ise "hınzır"dır. Katı yürekli anlamında "domuz" sözcüğünün yerine kişileri tanımlamak için kullanılan bu imajla birlikte az da olsa dinî duygulardan hareketle "mel'un", "yezid", "zebani" sözcüklerinin de hakaret ve aşağılama maksadıyla kullanıldığı görülüyor.

Kemal, şahısların tasvirinde şaşırtıcı bir şekilde onların dış görünüşüne değil, iç dünyasına yönelir. Yürek, kalp, ciğer gibi günlük hayatta da kişileri tanımlamak için başvurulan bu sözcüklere o da başvurur. Kalp ve yürek merhamet/merhametsizliğin yanında cesaretin de sembolüdür. Ciğer ise vahşilik çağrışımlarıyla birlikte kullanılır. Ciğerine "hançer saplamak"(s.55), "babasının canını yiyen anasının ciğerini niçin yemesin" (s.50) örneklerinde de görüldüğü gibi vahşetin ve acımazlığın gidebileceği en uç noktaya işaret eder.

Vücut organlarından el, aslanpençesine benzetilirken dişler ise gıcırdatılmasıyla vahşilik göstergesi olarak yer alır.

Kemal'in tabiata da zaman zaman müracaat ettiği görülüyor. Özellikle "güneş" kan imgesiyle birlikte kullanılır. Bir arketip olan güneş ve kan imgesine başvurarak güneşi boynu vurulmuş bir şekilde kanlar içerisinde tasvir eder. Renk sıfatlarına dolaylı yoldan başvurduğunu gördüğümüz Kemal'in yine burada da benzer bir tavır içerisinde olduğunu görüyoruz. Dikkat çeken renk kırmızıdır. Özellikle kan imajının bunu sağladığı görülüyor. Kan sözcüğü metne sıcaklık, hararet duygularını katıyor. "kan yalaşmak", "kan içmek", "kan dökmek", "kanla boyanmak", "kanlı yürümek" gibi birleşik fiillerin yanında kan bazen bir sıfat niteliği kazanır. "Kanla boyanmış perçem" (s.37), "kanlı ejderha", (s. 68), "kanlı kefen" (s.82), "kan ile dolmuş kurban çukuru" (s.82), "kanlı kanlı diş" (s.93), "kanlar içinde yatan güneş" (s.101) gibi sıfat şeklindeki kullanımlar söz konusudur. Kan sözcüğünün intikam sözcüğüyle birlikte düşünüldüğünde birbirini çağrıştıracak şekilde kullanıldığına şahit oluyoruz. Yine alev, ateş sözcüklerinin de hararet, sıcaklık anlamının yanında kırmızı rengi çağrıştırdığı bilinir. Kemal'in başvurduğu diğer renkler ise sarı ve siyahtır. "Sarışın delikanlı", "kara toprak" vb.

Namık Kemal, *Vatan Yahut Silistre*'de olduğu gibi burada da zaman zaman farklı yapıları tekrarlayarak düşünceyi pekiştiriyor. Örneğin "Birinci Meclis"te Kaplan Paşa'nın konuşmalarında cümle başında cümle sonunda fiillerin benzer şekilde tekrarlandığı görülüyor:

"Yüreğimi parça parça etseler, içinde Muhtar'ın kininden başka bir şey bulunmaz. Muhtar'ı bir türlü çekemiyorum... Çekemiyorum, çünkü herkes onu ne kadar seviyorsa benden de o kadar nefret ediyor. Çekemiyorum, çünkü o herkesi düşünüyor. Ben yalnız kendimi düşünüyorum. Beni de kimse düşünmüyor. Çekemiyorum, çünkü ben kendine ne kadar fenalık edersem hiçbirine mukabele etmiyor. Halkın gözünde yine beni alçak gösteriyor. Çekemiyorum, çünkü o kendini benden büyük görüyor. Ben kendimi ondan büyük göremiyorum."(abç., s.47).

Sonuç olarak, vatan sevgisini aşlamak, bunun yanında ülkenin kötü yöneltmesine de eleştiriler getirmek isteyen Namık Kemal'in bu duyguları verecek sözcükleri seçerken özenli davrandığı görülüyor. Bir yandan halkın kullandığı dili tercih ederken bir diğer

tarafından imajlar arkasına örtülmüş imajlar içeren ifadeler kullanıyor. .Anlatımda eylem belirten sözcükleri önelediği görülen yazarın dinî ve millî duygulara hitap eden kelimeleri de bu bağlamda tercih ettiği görülüyor.

3.3.3.2 Cümle

Namık Kemal'in buradaki cümleleri, söylem özelliği açısından *Vatan Yahut Silistre*'den çok fazla değişiklik göstermez. Yazar tiyatrunun karşılıklı konuşmaya dayanan yapısından fazlasıyla faydalanır. Eylem bildiren cümlelerin burada isim cümlelerine oranla daha fazla olduğu bir yapıyla karşılaşılıyor:

KAPLAN PAŞA (Yalnız) -oh... Ninem olacak kadın ne bilsin, 'öldür', diyor. Muhtar ölmekten korkar mı hiç? İşte intikam böyle alınır. Göğsü güya camdandı. Kalbini ne kadar yılan kemiriyor. Ciğerine ne kadar hançer saplanıyor. Gördüm hepsini birer birer gördüm. Her gün yanıma getireceğim. Her gün karşımda inleteceğim. İçine dökülen kanlar kaynadıkça, yüzünden, gözünden renkli alevini göreceğim. Kaynaya kaynaya duman oldukça ahından, feryadından kokusunu işiteceğim." (abç.,s.70).

Yukarıdaki cümlelere baktığımızda, yalnızca bir tane isim cümlesiyle karşılaşırken (camdandı) bunun dışındaki diğer cümleler ise fiil cümlesidir. Bir cümlenin soru cümlesi olduğunu fakat cevap istemediğini görüyoruz. Yine yalnızca bu cümlenin (Muhtar ölmekten korkar mı hiç?) devrik bir yapıda olduğunu görürken diğer cümlelerin kurallı cümleler olduğu görülüyor.

Bu piyesinde de oldukça hareketli bir konuyu seçen Kemal'in cümleleri, daha çok basit yapıdadır. Cümlelerin bir kısmının soru şeklinde olması karşılıklı konuşmanın bir gereğidir. Yine yazarın zaman zaman ünlem sözcüklerini (ey!ay!,ah!, a, be!) başa getirerek cümleye başladığını görüyoruz. Bu, Kemal'in metne heyecan katma çabasının bir sonucu olabileceği gibi yine metinde gördüğümüz seslenmenin doğal bir şekilde verilmek istenişinin bir sonucudur. Böylelikle, günlük konuşma içerisinde görülen bu tarz diyaloglar esere taşınmıştır, diyebiliriz. Başta da söylediğimiz gibi Kemal heyecan, şaşma, hayret belirten ifadeleri kullanmayı seviyor, bunun yanında hitabet üslûbu da devreye girince bu tarz cümlelerin yoğun kullanıldığı bir cümle yapısı karşımıza çıkıyor. *Vatan Yahut Silistre*'de gördüğümüz hitabet cümlelerine *Gülnehal*'de de rastlamaktayız. Eserde neredeyse tüm kahramanlar birbirlerine hitabet üslûbuyla

seslenirler. Bu üslûbun oluşmasında konunun da önemli bir etkisinin olduğu gözden uzak tutulamaz. Piyeslerinde millî duyguların belirgin olarak görüldüğü Kemal cümlelerini de bu duyguları yansıtacak kısa ve vurucu bir etkiyle oluşturur. Bu duygular yalnız başına oluşturulan duygular değildir. Kişiler hayata bu hislerle baktıkları için sözleri her şartta yiğitçe ve mertçe ifade etmeyi benimsemiş haldedirler. Kimseye mihnet etmeyen, küçük şeyler için ideallerinden, hayallerinden vazgeçmeyen, gerekirse bunlar için ölüme dahi korkusuzca bakabilen kahramanlar çevrelerinin uyarılarını da dikkate almazlar. Bu yüzden sıradan konuları konuşurken de kendinden emin bir tavır sergilerler.

“İSMET- Kadın! O köpek benim beyime ne yapabilecekmış bakayım? Beni mi almış cenazemi mi alır?..

GÜLNİHÂL-Beyinle senin cenazeni almaktan büyük daha ne yapısın?

MUHTAR- İsmet’çiğim sen hiç merak etme! Kesip attığım tırnağa bile dokunamaz.

GÜLNİHÂL- Kesip attığımız tırnağa niçin dokunsun? Vücudunuzun en can alacak tarafına dokunur.

MUHTAR (Hiddetle)-Ne yapar?

GÜLNİHÂL- Öldürür. (s.37)

Bazen tek bir sözcükten oluşan soru ve cevaplar görülse de bu şekildeki cümlelerin oranı daha azdır. Kemal’in kahramanları sözü hemen bitirmek istemez. Söyleyeceklerini birkaç cümleyle anlatmak isterler. Karşılıklı konuşmalarda cümle sayısının artması bu arzudan kaynaklanır. Bununla beraber ileride görüleceği gibi Hamit’te bu sayının daha da arttığı örneklere bol miktarda rastlanacaktır. Kemal’in özellikle romanları söz konusu olduğunda cümlenin girift yapısının burada söz konusu olmadığını görüyoruz. Cümle kısalmış, gereksiz bağlaçlardan, fiilimsilerden kurtulmuş, fikri ifade edecek bir yapıya kavuşmuştur. Kemal’in de asıl amacı düşüncenin ifade edilmesidir. Bu yüzden buradaki cümleler duygularla birlikte bir fikri de en yalın haliyle taşıyan cümlelerdir.

3.3.4 *Vuslat Yâhut Süreksiz Sevinç*

Eserin başlangıcında “üç fasıl ve üç perde”den oluştuğu ifade edilse de eser dört perdeden oluşmaktadır. Ekrem bu piyesinde *Muhsin Bey Yahut Şâirliğin Hazin Bir Neticesi*'ni çağrıştıran bir konuyu işler.²⁴ Eser, konu kadar üslûp açısından da bu hikâyeye ile birçok açıdan örtüşür. Piyes'in önemli kahramanlarından birinin adının Muhsin oluşu da bu anlamda dikkat çekicidir. Oyunun sonunda aynen Muhsin Bey hikâyesinde olduğu gibi hazin bir son okuyucuyu beklemektedir. Dram türünde yazılan *Vuslat*'ta tema aşktır. Bilindiği gibi aile içinde gelişen, sonu ise mutsuzlukla biten bu tarz hikâyeler dönemin farklı yazarları tarafından işlenmiştir. Namık Kemal *Zavallı Çocuk*'ta ve Hamit *İçli Kız*'da benzer bir konuyu ele almaktadır (Parlatır, 2005:160). Ayrıca esir olan *Vuslat*'ın konaktan satılışı *Sergüzeşt* romanında Dilber'in Celal Bey'in konağından götürülüşünü çağrıştırmaktadır. Benzer bir kurgu Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ında da görülür. Daha çok iç mekânda cereyan eden eserde dış dünyaya ait unsurlara yer verilmemiştir. *Afife Anjelik*'te işlediği konunun gerekliliği dolayısıyla tabiata yönelen Ekrem burada ise tabiata dönmeyecektir.

3.3.4.1 Kelime

Ekrem, bu piyesinde bir şiirle birlikte şiiriyeti ağır basan bazı metinleri de esere dâhil etmiştir. Sözcük seçiminde daha çok kelimelerin ilk akla gelen anlamlarını tercih eden Ekrem, çağrışımı olan kelimeleri ise pek tercih etmiyor. Bununla birlikte, piyeste deyim ve atasözlerinin kullanılmış olması mecazlardan da yararlandığını göstermektedir: “çil yavrusu gibi darmadığın”, “gözlerini korkutmak”, “bir gönülde iki muhabbet yerleşmez”, “gönül çekmek”, “gözlerinin yaşına boğulmak”, “dardine derman aramak”, “beti benzi kül olmak”, “gözüne uyku girmemek”, “kan çanağına dönmek”, “ayakta durmağa takati olmamak”, “yolunda ölmek”, “cayır cayır yanmak”, “Allah encamını hayreylesin” vb.

Recâizâde M. Ekrem, Arapça ve Farsçanın tamlamalarına neredeyse hiç yer vermemiştir. Yalnızca piyesteki şiirde ve *Vuslat*'ın okuduğu aşkı anlatan bir metinde bu türden tamlamalara rastlıyoruz. Görülüyor ki Ekrem dilde sanat yapma gibi bir kaygıdan ziyade esaret, evlilik gibi meseleleri herkesin anlayabileceği bir üslûpla

²⁴ Esere yapılan atıflar: Recâî – zade M.Ekrem *Bütün Eserleri I*, (Haz. İ. Parlatır, N. Çetin, H. Sazyek) M.E.B. Yayınları İstanbul, 1997 baskısıdır

anlatmaya öncelik vermiştir. Kişileri kendi seviyelerine göre konuşturmak gibi bir çaba içerisine girmeyen Ekrem şive taklidini de kullanmaz. Şahıslar kendi seviyelerine göre konuşturulmadığı için kişiler arasında sözcük tercihinde önemli bir değişiklik görülmez.

Piyeste, Ekrem'in diğer eserlerinde gördüğümüz ikileme ve tekrarların belirli aralıklara burada da kullanıldığını görüyoruz. “Maşallah! Maşallah!”, “tâne tâne”, “ağlaya ağlaya”, “göz göze”, “anneciğim! anneciğim!”, “hayran hayran”, “haykıra haykıra”, “sus! sus!”, “hüngür hüngür”, “gönül! gönül!”, “Muhsin! Muhsin!” vb. Anlaşılan odur ki Ekrem duygusal tepkileri daha güçlü hale getirmek için zaman zaman ikilemelere ve tekrarlara başvurmaktadır. Yüklem kullanımında da ikilemelere müracaat ettiği görülür. “ölürüm.. öleceğim”, “çaresi bulunmuyor, bulunamıyor”, “inşallah hayırdır! İnşallah hayırdır!”, “Fidan gibi evladım bitti!..bitti!..” vb.

Ekrem, kimi zaman aynı sözcüğü peş peşe gelen cümleler içerisinde farklı çekime uğratarak kullanır. Eski edebiyattaki tedric sanatını andıran bir uygulamayı fiil çekimleri üzerinden gerçekleştirdiğini görüyoruz.

Muhsin Bey- (Ağlayarak mahzun ve baygın bir sesle) Vuslat!!..Vuslat'ım!! Vuslat'çığim!.. Beni istemiyorsun öyle mi? Beni beğenmiyorsun öyle mi? Hiç mi merhametin yok?.. Hiç mi mürüvvetin yok?..” (s. 178) .

Yine, kesik kesik cümleler yoluyla kişilerin içinde buldukları durum anlatılmak istenir:“Beyim!! Güzel beyim!! Nazik beyim!! Vefasız... Merhametsiz...beyim!..” (s. 181)

Bu tarz kullanımlar, duygusal etkiyi daha kalıcı kılmak, olayın etkisini artırmak içindir. Özellikle romantik unsurların öne çıktığı yerlerde sözcük tekrarları daha sık görülmektedir. Ekrem'in etkiyi buralarda araması bir zaaf olarak değerlendirilebilir. Yoğunluğu bu tarz kullanımlarla sağlamanın yanında sözcük seçimlerinde alışılmışın ötesine gidemeyişi, belirli kalıp sözleri sürekli tekrarlayışı yazarın dile yeterince hâkim olmadığını göstermektedir.

Trajik duygusunu uyandırmak için “acı”, “vefa”, “gönül”, “yürek”, “muhabbet”, “ölüm”, “kan”, “zavallı” vb. sözcükler Ekrem tarafından yoğun kullanıldığı için eser zaman zaman tekrarlara boğulmuş hissi uyandırıyor.

Ekrem, parantez içlerini de duygusal atmosferi yansıtmak için kullanır. Burada bedensel davranıştan ziyade duygusal tepkilere yer verir. (titreyerek), (ağlayarak), (ağlayarak mahzun ve baygın bir sesle), (yalvarıcı nazarla bakar), (buhran arasında), (birdenbire hiddetle), (kendini tutamayıp hıçkırma hıçkırma ağladığı halde), (Vuslat'a bayılır gibi bir hal gelir.), (Muhsin Bey'in kolundan tutarak mahzun mahzun), (Bir iki dakika kadar o halde ağladıktan sonra doğrulup), (Müteessirane) vb.

Görülüyor ki, Ekrem kişilerin davranışlarını ifade ederken de onların ruhî durumları üzerinden anlatan sözcüklere yer veriyor. Şahısların fizikî davranışları örneğin yer değiştirme, oturma, bir yere yönelme gibi davranışlar duygusal durumla ilişkilendirilerek anlatılmıştır.

Yazar ilk eseri *Afife Anjelik*'te de görüleceği gibi burada da ünlem bildiren sözcüklerden yararlanır. “Âh!”, “vah”, “ey”, “of!”, “vah! vah!” Burada en çok kullanılan sözcük ise “ah”tır çünkü yazar acı, keder, pişmanlık, üzüntü ifadesini “ah”la anlatmaktadır.

Günlük dilin sıradan konuşmalarında karşımıza çıkan ifadelere bolca yer veren yazar söyleyişten çok içeriği öne çıkardığı için dil de bu tercihe göre şekillenmiştir.

3.3.4.2 Cümle

Ekrem, hikâye ve romanlarının aksine, piyeslerinde daha çok kısa cümleyi tercih etmektedir. Buna göre cümleler genellikle kurallı cümlelerdir. Az sayıda devrik cümleye rastlansa da bütün içerisinde çoğunluk teşkil etmediği için dikkat çekici değildir. Onun cümlelerinde dönemin diğer yazarlarında da sık rastlanan cümle başında ünlem sözcüklerinin (of, ah, ey vb.) kullanıldığını görüyoruz. Daha ilk planda hissettiklerini açığa çıkaran kahramanlar, böylece cümleyi duyguları ifade eden bir görünüme kavuşturmaktadır. Ekrem, cümle başlarında yalnızca ünlem sözcüklerini kullanmaz, bununla birlikte çeşitli bağlaçlar da kullanılmaktadır. Bu bağlaçların cümle başında ve sonunda kullanılmış olmasının günlük dilin doğallığını yansıtmak gayesiyle yer aldığını düşünebiliriz. Ayrıca yazar sıradan konuşmalarda gördüğümüz kesik kesik ifadelerle yer vererek konuşmanın doğallığını göstermek arzusundadır.

“SALİHA MOLLA – Ya! Peki! Peki! Söylemem onu da söylemem... Hem onlar evvel idi. Sen istemedin Bey de vaz geçti. Çoktan vazgeçti[...].” (s. 202). Yine yazarın karşılıklı konuşmalarda da dilin doğallığını yansıttığı görülüyor. Bu rahatlıkta cümle

tiplerinin ve cümle yapılarının değişmesi önemli bir etkiye sahiptir. Günlük konuşmanın, daha çok dilin kurallarının dikkate alınmadığı ve bu yüzden yazılı dile göre kuralsız bir şekilde işlediği düşünüldüğünde aynı seviyede, kurallara uygun konuşmak da mümkün değildir. Bu konuşmalar doğal ve samimidir.

“SERVİNAZ - Nedir Allah aşkına? A kardeş söyle ben de bileyim: Gizli bir derdin mi var?

VUSLAT – (Yine gözlerini silerek) Derdim bu geceye kadar âşikâr idi bu gece gizlenecek yâhut bu güne kadar gizliydi, bu gece âşikâr olacak... Ben sabah mı gidiyor muşum?

SERVİNAZ – Öyle ya! Sabah salı değil mi? Beyin annesi gelip seni alacak. Hanımefendi sana “Hazırlan filan” demedi mi?” (s.165).

Ekrem, karşılıklı konuşmalarda soru cümlelerini yoğun bir şekilde kullanıyor. Anlam bakımından olumlu soru cümlelerinin yanında olumsuz soru cümlelerini kullanılmış olması da dikkat çekiyor. Bu cümlelerde yapı da farklılaşıyor. Cümle bitmesi gereken yerde bitmiyor, bununla birlikte bir pekiştirme yapılıyor.

“MUHSİN BEY – Ah!.. Vuslat!.. Beni sevmezsin öyle mi? O muhabbetler, o iltifatlar yalandı öyle mi? Rûhum Vuslat! Bunca senelik hukuka riâyetin yoksa mecburuna bîçâre Muhsin’e merhametin de mi yok!! Beni bırakıp gitmene... Âh (ağlayarak) Beni terk edip gitmeğe merhametin nasıl kail oldu?” (s.180).

Özellikle soru cümlelerinde soru kelimesini yükleme yakın kullanan yazar, ayrıca soru edatı mI ile de cümleleri bitirerek kendisinden önceki sözcükleri vurgulu hale dönüştürmektedir.

Vuslat’ta dikkat çekici bir başka cümle yapısı ise konuşmanın arasına giren parantez içi cümlelerdir. Yazar konuşmanın başındaki açıklamaları ile yetinmez. Ortada ve sonda da parantez içinde çeşitli açıklamalar yapılır. Bu daha çok yazarın, metni öncelikle sahnelemek arzusunda olduğunu göstermektedir.

3.3.4.3 Üslûbun Görünümleri

Vuslat, *Muhsin Bey* ve *Araba Sevdası*'nda (parodik olduğu düşünülse bile) - görülen romantik üslûpla örtüşen üslûp benzerlikleri gösterir. Eser özellikle *Muhsin Bey*'le birçok açıdan üslûp bakımından birbirlerine benzer. Eserin konu yönüyle romantik bir aşka dayalı oluşu da doğal olarak üslûbunun romantizm içerisinde görülmesini sağlıyor. Muhsin'in sevdiği halde bunu açık edememesi bunda önemli bir etkiye sahiptir.

Eserde, romantik üslûbun izleri sayılabilecek “acı”, “kan”, “zavallı” vb. sözcüklerin çok sık bir şekilde kullanıldığı görülüyor. Bunun yanında özellikle *Vuslat*'ın yaşadıklarının anlatıldığı bölümlerde bu üslûp daha da öne çıkmaktadır. *Vuslat*'ın kölelikten gelen acılarının yanında aşktan gelen acılarının eklenmesi, sevdiği kişiden ayrılarak ansızın evden gönderilişi ve yine her iki gencin ölümleri bu romantik durumu doğurmaktadır.

Bütün bu üslûp özelliklerinin verilmişinde yazarın mübalağada aşırıya kaçışı, zorlama kullanımları da gözden kaçmıyor.

Arayışlar İçinde Bir Üslûp

Ekrem, dört tiyatro eseri kaleme alır. Bunlardan iki tanesi Batı kaynaklı tiyatrolardan hareketle oluşturulmuştur. Yazarın, *Atala* çevirisinden hareketle *Atala Yâhut Amerika Vahşileri* isimli eserini yazdığı bilinmektedir. Bunun yanında, onun Türk edebiyatında farklı kişilerce de ele alınan Batı kaynaklı bir konuyu *Afife Anjelik*'te ele aldığını biliyoruz.²⁵

Ekrem, *Afife Anjelik*'te Batı kaynaklı bir efsaneden hareket eder. Eserin konusu ve şahısları yabancıdır. *Afife Anjelik*'te Saint Pierre'in *Paul et Virgine*'sinden gelme bir etkiye dikkat çeken Niyazi Akı'ya göre, bu etki suçlu sayılan kadınların günah ve utançlarını gizlemek, toplumun baskısından kaçmak için tabiata sığınmaları şeklinde ortaya çıkmaktadır. Etkinin asıl kaynağının, doğa eğitiminin toplumdaki eğitimden daha etkili olduğunu ifade eden Rosusseau'ya kadar gittiği bilinmektedir (Akı, 1989:155). Ekrem'in bu piyesindeki bazı cümlelerinin Fransızcanın cümlelerini çağrıştırdığını söyleyen İsmail Parlatır “Valideciğim bugün içim pek seviniyor .”vb. tarzdaki

²⁵ Esere yapılan atıflar: Recâizâde M. Ekrem, *Afife Anjelik*, (hazırlayan: Ayşe Demir), Akçağ Yayınları Ankara 2005 baskısıdır.

örneklerde Fransız cümle yapısının etkisine dikkat çeker. Benzer bir etkinin *Araba Sevdası* 'nda da görüldüğünü daha önce ifade etmiştik.

Ekrem, *Atala*'nın önsözünde *Afife Anjelik*'i dram olarak değerlendirdiğini dile getirmektedir. Piyas, tiyatro tekniği açısından kusurlu bulunduğu gibi, yazarın da türe tam anlamıyla aşına olmadığı görülmüştür. Ekrem, *Atala*'nın “Mukaddeme”sinde eserinin kusur ve noksanından bahseder (s.63). Yazarın “perde” yerine “fasıl”; “sahne” yerine “temaşa” sözcüklerini tercih edişi bu bağlamda değerlendirilmelidir. Yalnız perde yerine fasıl sözcüğünün kullanılması dönemin diğer yazarlarında da görülmektedir. Hamit de benzer şekilde perde yerine fasıl sözcüğünü tercih eder. Fasıl ifadesinin geleneksel tiyatrodan gelen bir etkiyle kullanıldığı tahmin edilebilir.

Piyasın konusu, Metin And'ın tespitiyle, efsaneye dayanmaktadır (aktaran Demir, 2005: 7). Eserin mitolojiye, efsaneye dayanan bir kaynaktan alınmış olması, hem sıradan hem soylu kişilere yer verilmesi gibi özelliklerinin dışında dram türüne ait bir özellik görülmez. Yazar, Batılı bir efsaneden hareket etmiş, bunu yanında yerli motifler kullanmaktan uzak durmamıştır. Atasözü ve deyimlerin yanında dinî ve kültürel unsurları da konuşmalar arasına sıkıştırmaktadır.

“ANJELİK- Ah kızım, hani sana her gün söylemez miyim ki bizi yok iken var edip göz, kulak, burun, ağız, el ve ayak ihsan eden bir Allah vardır. İşte o azimüşşandır ki o mavi şeyi yarattı. Zatü'l haybetinin azamet ve kudretine nihayet yok, o sana büyük ve ağır görünen şeyler, ona göre zerre bile değildir” (s. 51-52).

Afife Anjelik üslûbu bakımından da Ekrem'in diğer eserlerine göre bir yenilik göstermez. Ekrem, duygusal durumları anlatırken genellikle tamlamalar kullanır, bunun dışında oldukça sade diyebileceğimiz bir anlatım dili tercih ettiği görülür. Cümleler genellikle kısa ve anlık durumları ifade etmek için kullanılmaktadır. Anlık tepkiler ve günlük sıradan durumları anlatmak için başvurulan sözcüklerin bolluğu dikkat çeker. Daha önce bahsettiğimiz *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç*'ten çok önemli bir değişiklik göstermeyen bir eser olan *Afife Anjelik*'te yazarın kişileri kendi sevilerine göre konuşturması önemlidir. Bununla birlikte fazla zorlama olduğu düşünülen cümlelere de sık rastlanmaktadır. Karşılıklı konuşmalar kimi yerde doğal görünümünü yitirir.

Afife Anjelik'te kişilerin konuşmaları kimi zaman uzun bir paragraf haline dönüşür. Bu kısımlarda yazar konu açısından hem eksik kalan kısımları tamamlama fırsatı bulur hem de hayata dair çeşitli fikirleri ifade eder. Ölüm düşüncesinin farklı şekillerde devamlı olarak dile getirildiği eserde, “ömür, aşk derdi, iffet, keder, ciğer, ağlamak, zavallı, biçare” gibi duyguyu doğrudan açık eden ifadelerin yanında “Ah”, “of”, “ey” gibi tepki ifade eden ünlem ifadeleri de dikkat çekicidir.

3.3.5 *Sabr u Sebat*

Tanpınar'a göre Hamit'in eserleri içerisinde en zayıfı tiyatrolarıdır. Öyle ki Tanpınar daha ileri giderek şöyle der: “İnsan *Tezer* veya *Nesteren* yahut *Abdullah-üs-sagîr*, *İlhan*, *Turhan* gibi acaip ve biçimsiz şeyleri hakikî bir mecburiyet olmadan ne diye yazar.” (Tanpınar,1985: 256).

Çok sayıda tiyatro eseri kaleme alan Hamit'in piyesleri edebiyat tarihçileri tarafından çeşitli tasniflere tâbi tutulmuştur. Başlangıçta yer alan *Macera-yı Aşk*, *Sabr u Sebat*, *İçli Kız ve Duhter- i Hindu* gibi denemeleri dram olarak değerlendirilmektedir. Hâmit, Fransız klasiklerini yapı ve kurallarıyla tanıyınca birden bire trajediye yönelir. Bu yöneliş, bir bakıma Hamit'in gerçek dünyamızın insanlarından ayrılarak tarihin ve edebiyatın dünyasındaki insanlara yönelişi sayılabilir (Akı, 89: 106). Hamit'in ilk dönem eserleri arasında yer alan *Sabr u Sebat*'ın konusu Edirne, Filibe, Paris ve İstanbul'da geçmektedir.²⁶ Tanpınar, eserin yazılmasında Ahmet Vefik Paşa'nın rolü olduğunu söyler. Ahmet Vefik Paşa akrabası olan Hamit'e Şinasi'nin *Durub-ı Emsal-i Osmaniye*'sinden bazılarını alarak kullanmasını tavsiye etmiştir.

Tanpınar, yukarıdaki söylediklerinin aksine *Sabr u Sebat* ile *İçli Kız* için övücü sözler sarfeder. Ona göre bu iki piyesin zaman içerisinde peşinden gelen eserlerin etkisiyle unutulması üzücüdür. Türk tiyatrosunun yokluğuna üzüldüğü birçok şey bu iki eserde mevcuttur diyecektir (Tanpınar, 1988:562).

²⁶ Esere yapılan atıflar: Abdülhak Hâmid Tarhan *Tiyatroları I Sabr u Sebat / İçli Kız / Liberte / Yedigâr-ı harb* (Haz.İnci Enginün) Dergâh Yayınları, İstanbul 1998 baskısıdır.

3.3.5.1 Kelime

Ahmet Vefik Paşa'nın etkisiyle eserinde yoğun bir şekilde atasözü ve deyim kullanan Hamit, halk dilinin zenginliğini tiyatroya taşımıştır. Eserde 36 deyim 73 atasözü kullanan şairin Vefik Paşa'nın tavsiyesini abarttığı söylenebilir (Taşcıoğlu, 1999: 48). Piyeste, özellikle Edirne'de bir konakta geçen fal baktırma sahnesi ile bir köy kahvesindeki sohbetlerin neredeyse önemli bir kısmı atasözlerinden oluşmaktadır. Hamit'in bu yola başvurması Ahmet Vefik Paşa'nın etkisiyle olsa bile bütün bir konuşmayı atasözüne bağlaması ve çok sayıda atasözü kullanması ayrıca Hamit'in mizacıyla da ilişkilendirilmektedir (Enginün, 2007: 325). Her halükarda, Hamit'in bu çabasının Şinasi'den başlayarak devam eden dilin sadeleşmesi sürecine önemli bir katkı yaptığı da gerçektir. Hamit, yalnızca halk deyimleri ve atasözlerine müracaatla yetinmemiş aynı zamanda eserdeki kimi tipleri de geleneksel Türk tiyatrosundan almıştır. Uşak tipi, kahvehane sahnesindeki kimi şahısların Karagöz ve Orta Oyunu taklitlerini hatırlattığı görülmektedir. Hamit, ayrıca masallardan gelen bir unsuru piyesine taşımıştır. Kahramanın derviş kıyafetinde kendini gizlemesi bu bağlamda gerçekleşmektedir (Enginün, 2007: 325).

Eserde geçen deyim ve atasözlerinden bir kısmı şöyledir:

“Yüzsuyu dökmek”, “kırklar sofralarını kurmak”, “son pişmanlık fayda vermez”, “veren el dert görmez”, “şeytan kulağına kurşun”, “artık mal göz çıkarmaz”, “cahilin sofusu şeytanın maskarası olur derler”, “Muhannesi koğma yiğit edersin”, “bela satın almak”, “alnımın kara yazısı”, “sen giderken ben geliyordum”, “doğmadık çocuğa kaftan biçilmez”, “uyuz duvara sürünür”, “tevekkülünün gemisi batmaz”, “kırlangıcın zararını biberiden sor”, “dün kabak olmuş bugün etrafa boyun uzatıyor”, “cemaziyel evvelini bilmek”, “cehennem olup gitmek”, “pılavı yiyen kaşığı yanında taşır”, “doyduktan sonra ziyadesi haramdır”, “tavşan dağa küsmüş dağın haberi olmamış”, “surete bakma sirete bak”, “yersiz olanın her yer vatanıdır, yâri olmayanın herkes yâridir”, “dervişin fikri neyse zikri odur”, “el için yanma nâre”, “yak çibığını”, “safanı ara”, “ayağında donu yok, fesleğen ister başına”, “hâsıd ölür ama hased yine bâkidir”, “kim işine mukayyed olursa fayda görür” vb.

Şairin kelime hazinesinin zenginliği, üslûbunda dikkat çeken hususlardan biri olmuştur. Ahmet Caferoğlu'na göre, onun üslûbunda farklı ve çeşitli bir kelime tabakası

mevcuttur. Arapça ve Farsçanın sözcüklerini eserlerinde serbestçe kullanan Hamit, Türkçenin sözcüklerine de hiçbir zaman ilgisiz değildir. Öyle ki, şairin Türkçeye olan ilgisi, kimi zaman kendine göre yeni ekler üreterek yeni kullanımlar ortaya çıkarmıştır. Kelime kullanımlarında zaman zaman alışılmıştın dışına çıkan şair, böylece farklılık ve zenginlik arzeden bir dil ortaya koymaktadır. Yazar kahramanlarının şahsî dil ve üslûplarını içinde buldukları topluma ve çevreye göre ayarlamaktadır. Bu üslûp zenginliği Hamit'e önemli bir imkân olarak dönmemektedir. Caferoğlu, onun asilzâdeleri konuştururken Osmanlıcaya kaçan bir dil tercih ettiğini; mütavazı, basit bir çevreden gelen birini ise öz Türkçe bir dille konuşturduğunu ifade etmektedir. Çelişme halindeki bu üslûplar deyim yerindeyse Hamit'i beslemektedir (Caferoğlu, 1967:2-3).

Kabul edilmelidir ki, üslûbu tek tek sözcüklerin varlığından çok onların nasıl bir araya getirildiği ilgilendirir. Hamit'in üslûbunda, çeşitli kümelenmelerin varlığına dikkat çeken Caferoğlu'na göre, bu kümelenişler çeşitli çeşitlidir. Tekrarlar bunlardan biridir.

Bu tekrarların bir kısmı birden çok sözcüğün kümelenişiyle ortaya çıkan kullanımlardır. Kalıp halindeki bu tekrarlar da konuşan kişinin vurguyu bu yolla sağladığı görülüyor:

“MEHMET BEY: Niçin istemiyorum efendim, niçin istemiyorum? Bunu kulunuz da efendimizden sorabilirim. Sebep nedir? Niçin evlenmek istemiyorum?” (s.25)

“DERVİŞ- Ben hiçbir şey değilim ağa, hiçbir şey değilim. İnsan değilim. Hayvan değilim. Allah'ın doğduğuna pişman bir mahlukuyum.” (abç., s.43).

Hamit, farklı şekillerde tekrarlara başvuruyor. Bazen bir sözcük küçük değişmelerle bir paragrafta birkaç defa tekrar ediliyor. İsim konumunda iken fiil durumuna geçtiği gözlenen bazı sözcükler, özellikle yüklem halindeki kullanımlarında dikkat çekiyor:

“FESLİ ZAT: Ah!... Madmazel, neşe denilen şey adeta şarap olsa da içseydim bu kadar neşelenmezdim... sözünüzde bir başka tesir var. Adam iştir iştir adeta mest oluyor, meshûr oluyor. Madmazel, ismimi, resmimi kabul ettiğinize mukabil teşekkür için kendimi arzetmekten başka yol bulamam. Ya beni kabul edersiniz, vücuduma can olursunuz, ya reddedersiniz ben de canımı size verip ölür giderim. Ah... Soltikof, ey venüsünü huzurunda ârından yere geçeceği kadar güzel, güzel. Ben senin esirinim, senin meşhurunum! Madmazel senli benli sözüme gücenmeyiniz... Mest oldum; ne söylediğimi bilmiyorum (abç.,s.69).

Hamit, kimi zaman birbirinin sinonimi olan sözcükleri aynı bağlam içerisinde kullanır.

“Âh şüphelerim hüküm imiş. Tereddütlerim keramet! Çıktı çıktı, sonunda dediğim çıktı. Ne faydası var ki canım da beraber çıkıyor!.. Ahd ettiniz ha! (s. 77) , “ Lutuf gördüm: Merhamet, iltifat gördüm.”(s.26), “Sorun sual edin. Sora sora her şey bulunur.”(abç., s.33).

Hamit'in sözcük seçimlerinde dikkat çeken bir başka husus ise zıt anlamlı sözcükleri birlikte kullanarak ilgiyi buraya çeker. Olumlu bir fikrin hemen sıcağı sıcağına olumsuz hale getirilmesinden hoşlanan Hamit, bunu bir düşünce tarzı haline getirmiştir. “Yârabbi, Ağlayayım mı güleyim mi?” (s.83), “Derdini saklayan derman bulamaz.” (s. 44) vb.

Hamit, üslûp icadı veya gerekçesiyle aslında kullandığı dilin kendi yapısında ve ötedenberi kelime hazinesinde yerleşmiş bulunan bir yığın kelime yapısını yeniden keşferek bir sanata dönüştürülmektedir (Caferoğlu, 1967: 6-7).

“Ey gözümün önüne gelen hayal, adını anmağa âr ettiğin zavallı, biçare kız, tâli'siz çocuk” (s.71).

Hamit, kişileri kendi seviyelerine göre konuşturduğu gibi bu konuşmalara kişilerin ağız özellikleri de yansır. Şive taklidi olarak da ifade edilen bu durum metnin doğallığını sağlamaktadır. Yazar bu tarz konuşmalarda yalnızca şive taklidine değil, konuşmanın getirdiği doğallığı verebilmek için zaman zaman argoya kaçan ifadeleri de kullanır.

“FALCI KARI- A be sen bana inanmıyor musun be? A be sen ne soysuz imişsin be!(s. 34)

“MÜN'İM EFENDİ- Etvarımı biraz beğenmedim de bazı imâlî sözler söyledim. Oturundu ya ne ayakta duruyorsun? Çubuk ister misin?” (s.55)

“MEHMET AĞA-(Kahve fincanını Dikran'dan alarak ortaya) Benim ayağım özengide. Buradan hepçiği altı yedi saatte varılır. Anasını satayım. Yarın kara vupuruna bindiğin soluğu Paşa'nın karşısında alırım... Ummadığın delikten tilki çıkar. Bir ateş gel Dikran” (s.38).

Hamit'in atasözlerini sık kullanması, onu devamlı bir şekilde sözcüklerin ikinci üçüncü anlamları yanında mecaz anlamına da yönlendiriyor. Bu durum yazarın sözcük seçiminden

ziyade ifadenin bütünlüğünün doğurduğu bir sonuçtur. Bilindiği gibi atasözlerinin önemli bir kısmı mecazlı kullanılmaktadır. Örneğin “yüz suyu dökmek” ifadesinde her bir sözcük bilinen anlamının dışında kullanılmıştır. “Onurunu sarsacak kadar yalvarmak” anlamında kullanılmakta iken deyim bu anlamı bize tek tek sözcükler üzerinden söylemez. Ya da “şeytana papucu ters giydirmek” deyiminde de anlatılan durum ne şeytan ne de papuçla ilgilidir. Çok kurnaz olmayı ifade eden bu deyimde de anlam görünenin dışındadır. Yazar zaman zaman metafor ve metonimiye de başvurur:

“Bu Moskof kızı ne kadar da kibirli(s.61), “geçen gün operada bu havayı dinledim.” (s.62) , Yok, bir melek, bir bî günâhı cehennemden kurtarmaya gelmiş görüyorum.” (s. 84). Hamit’in zaman zaman metafor ve metonimlere başvurması onun şairliğinden gelen bir etki olarak değerlendirilmelidir.

3.3.5.2 Cümle

Günlük konuşma üslûbunun hâkim olduğu piyeste cümle yapısı konuşan kişiye göre değişiklik gösterir. Günlük konuşmanın gereği bazı cümleler eksiltileli olabilirken kimi cümleler ise daha çok bir iki sözcükten oluşmaktadır. “Olur...Olur...” (s. 32), “Anladık ama...” (s.44), “Ben mi?” (s.67), “Siz mi beni? Siz? Siz? “Buldun buldun...” (76), “Yolcu yolcu...” (s.80) vb.

Özellikle yargı bildiren ifadeler burada dikkat çekicidir. Soru cümlesinin hâkim olduğu piyeste her bir cümle bir sonraki cümleyi hazırlamaktadır.

Sabr u Sebat’ta Hamit’in deyim ve atasözünü bolca kullandığını daha önce ifade etmiştik. Bilindiği gibi deyim ve atasözleri kalıplaşmış ifadelerdir. İfadeyi oluşturan sözcüklerden hiçbiri başka bir sözcükle değiştirilemediği gibi kelimelerin yerlerinin değiştirilmesi de söz konusu olamamaktadır. Cümle içerisinde bu sözlerin aktarılması daha çok içiçe birleşik cümle şeklinde bir yapıyla ortaya çıkmaktadır. Bu yapı ifadeyi dolaylı hale getirmektedir. Söz söyleyene değil, geneli ilgilendiren bir yapıya dönüşmektedir:

“*Cahilin sofusu şeytanın maskarası olur* derler.” (s.33) cümlesinde atasözü içteki cümledir. Temel cümle ise “derler” cümlesidir. “Şu hani dervişin fikri ne ise zikri de odur derler de...” (s.45) vb. bu yapıdadır.

Yazarın özellikle tekrarlar yoluyla sözü genişlettiğini görüyoruz. Bu bazen kalıp halinde bir ifadenin tekrarı olabiliyorken bazen ise yalnız bir fikri ifade eden bir sözcük yoluyla da ortaya çıkmaktadır.

“GÜLFEŞAN- Evet, ahd ettik, tamam beş sene evvel, birbirimizden ayrılacak da ayrılmasak da birbirimizden başkasını istememeğe ahd ettik. İhtiyaç yoktu ya, çünkü muhabbetimiz ahd yerine geçirdi. Yemin hükmünde olurdu, neyse, beş senedir birbirimize hasretiz. Ne onun benden, ne benim ondan haberim var.” (abç.,s. 77).

Cümleyi bir kavram üzerinden çoğaltan bu yapı anlam yönüyle sıralı bir cümle yapısı ortaya çıkarmaktadır.

Sonuç olarak, Hamit’in bu eserinde çok fazla atasözü ve deyim kullanılmış olması sözcük seçimleri açısından bir zenginlik gibi görülse de bir noktadan sonra üslûbun bir zenginliği olmaktan çok üslûbu boğan bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır.

3.3.6 *Duhter-i Hindû*

Hamit’in tiyatro türündeki dördüncü eseri olan *Duhter-i Hindû*, 1876 yılında yayımlanır.²⁷ Beş fasıl, sekiz temâşâdan oluşan eser, yazarın sanatındaki değişmeyi göstermesi açısından önemlidir. Ele aldığı fikirler dolayısıyla da ilgi çekici bulunan piyes’te, Hamit manzum parçalara da yer vermiştir. Eseri, romantik dram olarak değerlendiren Niyazi Akı, romantik dramın hem nesirle hem de nazımla yazılabileceğini, trajedinin üç birliğinden yalnızca olay birliğini kullandığını ifade eder (Akı: 1989, 143).

Duhter-i Hindû’nun konusunu bulduktan sonra küçük parçalar halinde realizme dönmeye başlayan yazarın eserin sonunda yer verdiği “hâtîme” yazarın gündelik hayattan alınan konuları küçümsemeye başladığını göstermektedir (Tanpınar, 1988: 563).

²⁷ Esere yapılan atıflar: Abdülhak Hamid Tarhan *Tiyatroları- 3 (Dûhter-i Hindû, Finten)*, (Yay. Haz. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul 2008

3.3.6.1 Kelime

Duhter- Hindû, Sabr u Sebat'tan sonra, yazarın tercihlerindeki değişmeyi daha net görebileceğimiz bir eserdir. Hamit'in, sözcük seçiminde önemli değişmelerin olduğu görülmektedir. Öncelikle Hamit, eserini sahnelenme şartlarını gözardı ederek kaleme almaya başlamıştır. Dil, bunun sonucu olarak daha karmaşık bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Küçük ayrıntıları da vermek isteyen yazar, böylece kimi yerde tiyatro eserinden çok bir romanı hatırlatan tasvirler yapmaktadır.

Hamit'in sözcük seçimlerinin çeşitlendiği bu piyeste, toplumsal ve dinî kavramlar, asalet ünvanları gibi farklı alanlara ait sözcükler görülür. *Sabr u Sebat*'tan farklı olarak terkipli kullanımlara da yer veren Hamit, ses tercihleri noktasında şiirsel bir dil de oluşturmuştur. Tabiatı da tasvir etmek isteyen yazar, zaman zaman bu tarzda tasvirler yapar. Aşağıda göreceğimiz gibi tabiat tasvirlerinde sembolik bir dil tercih edildiğini de görüyoruz. Kelime seçimlerinde geniş bir alandan seçmeler yapan Hamit'in bu tavrı onun eserlerindeki kelime varlığının çeşitlenmesini sağlamıştır. Hamit, "Elini kolunu sallarcasına, Arap ve Fars sözlük ve idiomları ile kendi öz ana dili kelime hazinesine karşı hiçbir zaman, çekingen kalmamıştır." (Caferoğlu, 1967: 2). Hamit'in diğer eserlerinde görülen yeni sözcük türetilmesi veya Türkçenin söz yapısına uymayan kullanımlara bu eserde rastlanmamıştır. Yazarın Hint kültürüne ait kavramları ise bol miktarda kullandığını görüyoruz. Bunlar daha çok kutsalla ilişkili sözcüklerdir: "mezheb", "Veda kitabı", "Brahma-yı kübra", "Müebbed Öküz", "Mabud-ı Şebek", "Brehmenler", "holy", "Brahma dini", "nehr-i mukaddes", "Çagarna mabedi", "rahip", "münkir", "Pejdeva kitabı" vb. gibi dinî kavram ve terimlere yer veren Hamit, bununla birlikte özel mekân isimlerini de kullanır. "Raçpurt dağları", "Patis", "Vindihaya dağları", "Mirzapur", "Gücerat", "Bombay", "Londra", "Lanka Hisarı", "Keşmir keçisi" vb.

Farklı alanlarla ilgili sözcüklerin yanında Arapça ve Farsça terkiplere bolca yer veren yazar, metnin dilini renklendirirken sahnelenmek gayesiyle kaleme alınan bir eserde sözcüklerin böyle bir tercihle bir araya getirilmesi eseri tiyatronun anlaşılır olma, dilin dolayimsız devreye girmesi niteliğinden uzaklaştırmıştır:

"mugayyir-i hakikat", "kesb-i ittıla", "âyine-i nâsiye", "haysiyet-i zâtiyye", "firdevs-i bâkiye", "sû-i niyet" vb. terkipli kullanımlara sık sık müracaat eden Hamit'in bu tavrı

bir taraftan da günlük dilin sadeliğiyle iç içe girmiş bir söz dizimini göstermektedir. Denilebilir ki, Hamit'in dili hem günlük dilin imkânlarını kullanmakta hem de sanatkârane üslûbun niteliklerini göstermektedir.

SURUCUYİ- (Dest-i lerze nâkini itâle ederek) Gel, gel! Sen sevdiğimsin, millet velinimetimdir."

BEDRYAPUM- "uzat elini zâlim uzat, fakat bil ki tuttuğun el dest-i nüvaziş değil, pençe-i kazâdır." (s.145).

Hamit, bilindiği gibi *Sabr u Sebat* isimli eserini atasözü ve deyimlerle doldurmuştu. Hamit, *Duhter- i Hindu*'da yeri geldikçe "akıbeti hayır olmak", "gazaba uğramak", "insaf etmek", "eceline susamak", "âzâdeser gezen deli, zincir ile değil, tedbir ile zabtolunur."vb. atasözü ve deyimlerden faydalanır. Yalnız bunlar sayıca çok değildir. Bu durum, yazarın toplumsal hafızada yer eden söz kullanımlarından uzaklaşmak istediğini göstermektedir. Daha önce ifade edildiği gibi Hamit, eserin sonuna yazdığı "Hâtıme"de bu değişme arzusunu kendisi de dile getirmektedir. Yazar, temada olduğu gibi dilde de bir arayış içerisinde görülüyor.

Hamit'in eşyayı ve eşya dışındaki diğer varlıkları anlatırken sık sık sıfatlardan faydalanmaktadır. Kişilerin nitelikleri, nesnelerin birçok özelliği çeşitli sıfatlarla nitelendirilir. Hamit'in niteleme sıfatlarına özellikle eşyayı renk belirten sıfatlar kullanarak tasvir ettiği görülüyor. Burada yazarın zaman zaman uzun terkiplerden örülü sıfat kullanımı dikkat çekiyor:

"Gotalva dağlarında bitmiş bir çiçek" (s.45), "hamiyeti olan bir hükümdar" (s.46), "dünyanın en bahtiyar adamı" (s.46), "hafif ve latif elbiselere garkolmuş kadife sandalyenin üstünde oturan bir bahtiyar" (s.57), "Bandociva çiçeğine nazir olan sevdiğim" (s.43), "Ah benim yanakları mande hebsa kadar cilâdar ve dilpezir olan Tomson'um!" (s.43), "çula bürünmüş eski hasır üstünde yatan bir bedbaht", (s.57)", "kılıç kuşanmış çocuklar", "âzâdeser gezen deli" (s.93), "şu ay parçası kızcağz" (s.102), "kendi bildiğinden yalnız kendisi istifade eden insan" (s.39), "yılan yatağı yerler" (s.38) vd.

Hamit, kimi zaman fiilleri ve isimleri olduğu gibi sıfat tamlamalarını da birbiri ardınca kullanarak yazıya bir ritim de kazandırır:

“Yağmur yerine kaza yıldırımları yağar, yıldırım gibi belâ taşları dökülür, mabet kapısında bükülmüş boyunlar, duvar dibinde kıvrılmış beller, güneş altında çatlamış dudaklar, ot yemeden şişmiş karınlar, semavâta dönmüş gözler, soluk benizler, yolunmuş saçlar, hareketsiz kalmış yürekler, keşkül olmuş avuçlar, kederler, belalar, kazalar, kıyametler, velveleler, vaveylâlar, zaruretler, muzâyakalar, kaht u galâ her tarlaya her kulübeye, her şahsa, her kalbe istilâ etmiş.” (s.87).

Piyes kişilerini, dış görünüşlerine göre tasvir etmek arzusunda olduğu görülen yazarın kırmızı, siyah ve beyaz renkleri sık kullandığını görüyoruz. Bu kullanımlarda kişilerin kültürleri, içinde buldukları ortam dikkate alınarak tasvir yapılmıştır.

Tomson, bir İngiliz askeridir: giysileri kırmızı asker setresi, beyaz şapka, beyaz pantolon giysileriolarak tasvir edilmiştir. Surucuyi Bibi, Hind asıllı genç bir kızdır: kara saç, siyah mintan, kırmızı bir fistan, yeşil ve uzun bir hamail, çıplak ayağında ucu kancalı bir kırmızı keş (s.38), beyaz ve uzun bir gömlek giyinmiş ve bir siyah hamaile bürünmüş şekilde tasvir edilmektedir. (s.59).

Hamit kişileri tasvir ederken tabiat unsurlarından da faydalanır. Bilindiği üzere *Sahra* ile tabiatı şiire getiren Hamit, 1876 yılında yazdığı bu eserinde tabiatı faydalanmaya başlamıştır. Yalnız buradaki kullanımlar benzetme maksatlı ve semboliktir. Tabiat bir tasvir malzemesi değildir.

“Âh!.. Benim dudakları, bandociva çiçeğine nazîr olan sevdiğim!..” (s.43)

“Tomson, bak şu tarlada bu kadar çiçekler var da hiç birisi senin rengine benzemiyor. Hiçbirisinin renginde, senin yüzündeki kadar taravet yok.” (s.38)

“Gece gittikçe karanlıklaşır, korkunç bir rüzğar eser, tepeleri görünmeyen hürmaları ve kavak ağaçlarının ihtizâzından hâsıl bir sadâ-yı acîb efkâr ve hayâlatıma başkalık verir. Uykum kaçır, âtimi düşünür, hâlimi düşünür, seni düşünür, kendimi düşünürüm!” (s.95).

Hamit’in söz tekrarlarına çok sık müracaat ettiğini görüyoruz. Özellikle az sayıda sözcükten oluşan cümlelerin peş peşe sıralanmasıyla bir fiil yığılmasının olduğu görülüyor. Bu durum bir süre sonra yargı bildiren sözcükler dışındaki unsurları görülmez kılıyor. Fiil kullanımlarında hem tekrar yoluyla hem de ifade ettiğimiz sıralı

cümle yapısı içerisinde fiillerin ağırlığı kendisini hissettiriyor. Caferoğlu, “Hâmid’in en müspet üslûp cephelerinden birini teşkil etmektedir.”(Caferoğlu, 1967: 3) diye ifade ettiği bu fiil kümelenmesi çeşitli fiilleri bir araya getirmekle kalmamakta, bunun yanında hem anlam hem de ahenk açısından bir bütünlük sağlamaktadır. Yine Caferoğlu’nun tespitiyle söylersek, çoğunlukla faile ihtiyaç duymayan ama şahsi zamir veya bir ek bağlantısıyla birbirine bağlanan bu fiillerin metne bir ritim kazandırdığı görülmektedir.

“*Yılan korkusundan çayırılığa gidilmez, kaplan belâsından ormana çıkılmaz. Sıkletten uyku yok, uzletten uyanık durulmaz, oturulmaz, kalkılmaz, gezilmez, yatılmaz, hava alınmaz, nefes alınmaz. Kolera gider, kıtlık gelir, kıtlık gider veba gelir. Veba gider sıtma gelir. Sıtma gider hummma gelir. Sarı humma gider, kara humma gelir. Bir belâ gider, bir belâ gelir.” (abç.,s.117).*

Diğer söz grupları değiştiği halde, kimi zaman fiilin değişmediği görülüyor. Öyle ki bu durum söylenen sözü etkili kılmak için ya da yargıyı güçlendirmek için başvurulan bir yöntemdir.

TOMSON-Çarpmaz, doğru gidene cin bile çarpmaz.

SURUCUYI- (sevinç ile) Hah. İşte geçti. Çiçekler sazları geçti, geçti gidiyor.

TOMSON- Geçer , muhabbet için atılmadı mı ya?. Elbette geçer, mecrâ değil Sırat olsa geçer. (abç.,s.42)

“*Sen de erken gel. Seherden erken gel, tulû’dan evvel! Dur, dur* (abç.,s.47)

“*SURUCİYİ- Âh gidiyor! Gidiyor!.. Görmüyorum. Tomson ..Tomson!.. Âh gitti..Adeta gitti*” (abç.,s.48).

Hamit, yalnızca yargı bildiren fiilleri değil, diğer kelime ve kelime gruplarını da zaman zaman tekrarlayarak anlatıma şiirsel bir nitelik de kazandırmaktadır. Bu tekrarlardan biri isimlerle, tamlamalarla yapılan tekrarlardır.

Eve gidelim. Eve, eve...(abç.,s.74)

Elizabet!.. Elizabet!... O Sirgotti’de hemşiresine gittiydi. Âh Bu herif. bu herif benim namusumu berbat etti. Bu herif beni öldürdü! Bu herif benim hanedanımı yaktı! Bu herif benim şanıma hakaret etti! (abç.,s.92).

Edatlar da çeşitli şekillerde tekrarlanarak ifadenin güçlü kılınması sağlanır:

Meğer muhabbet insanı ne kötülüklerde bulundurmuş. Meğer muhabbet ahlâkı ne derece ifsad edermiş. Meğer muhabbet efkâra ne kadar hâlel verirmiş. Meğer muhabbet kalbi ne büyük kemliklere teşvik edermiş. Meğer muhabbet ne büyük dert imiş, ne çekilmez belâ imiş.” (abç., s.131).

Hamit’in dil seçimlerini şekillendiren unsurlardan biri de zıt kavramlara başvurmasıdır. Cümle kurulumları açısından da dikkat çekici olan bu durum özellikle, açıklama cümlelerinde bu imkândan fazlasıyla yararlanıldığını gösteriyor:

“Antonim, yani manaca birbirine zıt kelimeler kümelenmesi şairin zorluk çekmeden aktarma yaptığı kelime türüdür. Hâmid’in düşünür ifâdesinde, hayal halinde karşımıza çıkmaktadır. O kadar ki herbir müspetin, ara verilmeden sıcağı sıcağına menfiye çevrilmesi, nedense Hâmid’çe pek beğenilen bir düşünce tarzıdır.” (Caferoğlu, 1967: 6).

Bir birine tezat teşkil edecek veya birbirine alternatif olarak düşünülebilecek durumları öne çıkararak yazarın “fakat”, “ama”, “lakin”, “ya da” gibi çeşitli bağlaçlara başvurarak veya herhangi bir bağlaç kullanmadan yalnızca anlam iligisi oluşturarak aynı cümle içerisinde veya iki cümle arasında çeşitli ikili ilişkiler yoluyla bu tarz uygulamalara gittiği görülüyor. Şairin mizacıyla da açıklanabilecek bir duruma işaret etmesi açısından böylesi yapıların dikkat çekici olduğunu belirtmek durumundayız.

“Cahil olan cesur olur derler, Biz cahiliz fakat cesur değiliz”(s.40), “Bortel yaşarsa sen öleceksin” (s.116), *“O kadar gitmek istiyorum da yine gidemiyorum.”* (s.73), *“Elbette bir gün gelir ki ya bu sevdadan geçersin yahut geçemezsen de ölüp gidersin.”* (s.77), *“Cehennemden kaçarsın da oradan kaçamazsın.”* (s.146).

Caferoğlu’na göre, antonim ifade şekli Hâmit’in eserlerinde konuya göre geniş bir tasnife tutulabilir. Onda çeşitli şekillerde bir araya getirilen zıtlıklar artık bir üslûp icabı veya gerekçesi haline gelmiştir. Âdeta şair bunu kendisi için zevkli bir sanat haline dönüştürmüştür (Caferoğlu, 1967: 7).

Hamit’in eserlerinde görülen bir başka üslûp özelliği ise aliterasyonlardır. Bilindiği gibi klasik nesrin özellikleri arasında sayabileceğimiz aliterasyon kullanımını, şiirde görülen seci, iştikak vb sanatlar gibi şairler tarafından kullanılmakta iken zamanla nesir türünde

de kullanılır olmuştur. Şiire yaklaşan klasik nesrin bu başlıca özelliği -Hamit'in şair mizacının da etkisiyle- tiyatro eserlerinde de görülmektedir. Böylece şiiriye yaklaşan bir üslûp özelliğine sahip olduğu görülen Hamit'in klasik nesrin bu özelliğini devam ettirdiği görülüyor:

“Evet Hind'in havasının iktizâsının belâsı olmalı.” (s.119), “keşmir keçisinden sevimli beyaz tavşan (s. 81), şecaat gösterip tehlikeye düşmekten ise tehlikeye düştükten sonra şecaat göstermelidir.” (s.67), “Zamanında eşk-i muhabbetle tartîb ettiğin çehrem, kâkül-i sevda ile setretmeğe uğraştığın endamım birkaç dakika sonra hâkister olup gözünün önünde havaya uçacak.” (s. 143).

Hamit'in üslûbunda görülen bu türden biçimsel uygulamalar üslûbun renkli ve hareketli görülmesini sağlamaktadır.

3.3.6.2 Cümle

Hamit, dönem yazarları içerisinde cümle tiplerini açısından en renkli isimlerin başında geliyor. Klasik nesrin yapısında gördüğümüz birbirine çeşitli bağlaçlarla bağlanmış cümlelerin hemen yanibaşında kesik kesik ifadelerle oluşturulmuş cümleleri de onda görüyoruz. Hamit, alışılmış cümle yapısını tersyüz ederek farklı cümle yapıları oluşturuyor. Dilin farklı kullanımlarını denerken şiirin imkânlarından yararlanmayı ihmal etmiyor. Onun cümlelerinde öznenin belirsizleşmesi cümlenin metnin yapısı içerisinde sınırlanarak bağımsız bir görünüm kazanmasını sağlıyor.

Hamit'in cümleleri anlam ve yapı bakımından şaşırtıcıdır. Anlam bakımından olumludan olumsuz, olumsuzdan olumluya evrilen bir cümle çeşidi görülür. Bu, onun aynı zamanda sözcük tercihlerine de yansıyan bir durumdur.

“TOMSON- Hakkınız olsa da, hakkınız vardır diyemem; çünkü ben hiçbir şey düşünmüyorum. Yalnız sizi seviyorum. Edepsizlik bendedir ki sizin bin kerre mâlûmunuz iken sizi seviyorum, demeğe cesaret ediyorum. İnsana akranyla görüşmek yarışır.” (s.65)

SURUCİYİ- Dünyadan haberi olmayan bir kızı çok kimselerin haberdar olmadığı belâdan ki muhabbettir, sen haberdar ettin. Sana muhabbet etmeği en büyük sevap bilmiş bir bî-günaha, ki benim, sen günahların en büyüğünü işlettin! Âh...” (s.72)

TOMSON- (Musırrâne) Ben şimdi onu seviyorum, çünkü güzeldir. Seni sevmiyorum çünkü çirkinsin!..” (s.105).

Sözcük seçiminde Hamit’in kimi zaman yoğun Arapça ve Farsça tamlamalarla örülü cümlelere rastlayabilirken, karşılıklı konuşmaların kısa tutulduğu bölümlerde ise dil doğal olarak daha anlaşılır görünmektedir. Bu bölümlerde tamlamalardan arındırılmış bir cümle yapısının hâkimiyeti vardır.

DİKSON- Adama biraz şüphe de geliyor.

TOMSON- Ne gibi şüphe..

DİKSON- Acaba herifi karısı mı zehirlemiştir gibi bir şüphe!..

TOMSON- İç yüzü bilinmez ki.

DİKSON- Sen bu kariyı almamalıydın Tomson..

TOMSON- Çünkü

DİKSON- Çünkü Bortel’e eden sana da eder.

TOMSON- Adam sen de!..” (s.124).

Hamit’in okuru şaşırtmayı istediğini düşündürten cümleler de dikkat çekiyor. Bu tarz cümlelerde sözler olumludan olumsuz ya da olumsuzdan olumluya evriliyor. Yazar, son sözünü olumsuz bir ifade üzerinden bağlamayı daha çok seviyor.

“Hakkınız olsa da, hakkınız vardır, diyemem.” (s. 65).

“Tomson benim sana muhabbetim var, fakat bilmelisin ki seninle görüştüğüm yalnız seni sevdiğimden değil, kocamı da sevmediğimdendir.” (s. 66).

Hamit’in sözcük kullanımlarında olduğu gibi söz dizimi açısından da dönemi içerisinde farklılık oluşturduğu görülmektedir.

3.3.6.3 Üslûbun Görünümleri

Batı Tiyatrosundan Gelen Etki

Hamit'in batı kültürünü yakından tanıma imkânı elde ettiğini biliyoruz. Şairin ayrıca Batılı eserleri okuyarak da onlardan etkilenmesi kuvvetle muhtemel gözükmektedir. Özellikle Fransız romantiklerinden etkilendiği düşünülen yazarın eserlerinde görülen romantik unsurların yoğunluğu bu etkiye bağlanmaktadır.

Geleneksel Türk tiyatrosunun izlerinin pek görülmediği Hamit'in birçok tiyatro eserinde Batı tiyatrosundan özellikle de Shakespeare gelen etkiden söz edilmektedir. Bu konuda İnci Enginün şu tespitleri yapmaktadır.

“Tanzimat devri tiyatro yazarlarının üslûbu genellikle günlük konuşma üslûbu ile gazete üslûbuna yaklaşır. Hâmit de başlangıçta böyle bir üslûp kullanır, daha sonra yazdığı oyunların üslûbu ise Shakespeare'inkine yaklaşır. Bu üslûbun karakteri, Shakespeare'in eserlerinde olduğu gibi orijinal, sanatkârane, nükteli, sürprizli, tezatlı ve yer yer karanlıktır. Hâmit'in bazı kelime oyunları Shakespeare'inkileri hatırlatır.” (Enginün, 2008: 202).

Shakespeare tesirinin *Duhter-i Hindû*'da da görüldüğünü ifade eden Enginün'e göre Suruciyi'nin manzum mensur karışık sözleri Hamlet'in Ophelia'ya gönderdiği mektuba benzemektedir (Enginün 2008:166).

Anlaşılan odur ki, Hamit yalnızca belirli parçaların etkisinde kalmaktan ziyade tekniğe ve üslûba dair Shakespeare tiyatrosunun etkisinde olduğu düşünülebilir. Taşcıoğlu'na göre “Batılı romantik piyeslerden etkilenmiş olduğu bilinen Hâmid için örneklerini gerek konu ve tema bakımından, gerekse kişiler bakımından tam anlamıyla izlediğini söylemek zordur.” (Taşcıoğlu, 1999: 40). Bu noktadan hareketle, Enginün'ün ifade ettiği üslûba dair birtakım özelliklerin tamamen Shakespeare kaynaklı olduğunu düşünmenin yanıltıcı olacağını söyleyebiliriz.

“Hâmit'in üslûbundaki tezatlı, müphem, karışık ve mübalâğlı ifade tarzı ilk bakışta bu iki yazar arasında bir yakınlığın bulunduğunu gösteriyor. Fakat bu ifade tarzı Hâmit'in Shakespeare'i henüz tanımadığı devirlerde yazdığı eserlerde de görüldüğü gibi, aynı ifade tarzı Victor Hugo ve ondan mülhem olarak Nâmık Kemal'de de mevcuttur.”(Enginün 2008: 161).

Hamit'in, paradoksal olarak ifade edebileceğimiz tezatlarla dolu imajlar dünyasının romantizmden gelen bir etkiyle oluştuğu, bu tavrın onun kişiliğiyle de örtüşen bir tarafının olduğu düşünülebilir.

Namık Kemal'in Üslûbunun Etkisi

Kemal'in, Hamit üzerinde bir etki oluşturduğu görülüyor. Benzer bir yaklaşım Namık Kemal açısından da söz konusu edilmektedir. Namık Kemal'in etkisi, öncelikle tematik bakımdan göze çarpıyor:

“Cemiyet bizi büyük bilmiş. Büyük bilmese de biz büyüklük göstereceğiz, halkın âsayaşını temine kendimizi mecbur biliriz. Âtimizi düşünmek hem de herkesten ziyade düşünmek bizim vazifemizdir. Ser-i kârda veya hadd-i zâtında muktedir bir adam mensup olduğu kavmin ikbâl-i istikbalini temine çalışmakla muvazzaftır. Fenayı âlemde sinin kemalini düşünerek ebnâ-yı vatana hizmet ve muhabbetten ye's getiren denidir.” (s. 79).

“Milliyet bir ailedir ki efradı hep vatan denilen bir vâlideden vücuda gelmiş biraderlerdir.” (s.79).

“Sen sahibimsin, fakat bil ki millet velinimetimdir.” (s.148).

“Vatan”, ve “millet” kavramlarına yapılan bu vurgular akla ilk planda Namık Kemal'i getirmektedir. Hamit'teki asıl Namık Kemal etkisini onun cümle yapılarında görüyoruz.

Namık Kemal'in tiyatrolarında gördüğümüz, içerisinde heyecan unsurları barındıran yiğitçe söyleyiş edası Hamit'te de göze çarpmaktadır.

“SİR BORTEL- (Gülerek) Bunak herif! Sen de mi eceline susadın?

ÜÇÜNCÜ İHTİYAR- Eceline susamayanın senin huzurunda işi nedir alçak!

SİR BORTEL- sen kim oluyorsun?” (s. 89).

Namık Kemal'in, karşısındakiyle yalnızca konuşuyor değil ayrıca ona nutuk irad ediyor diye düşünülebilecek cümlelerini zaman zaman Hamit de kurar.

“Çocuğum aşk bir sihr-sâzdır. Adama cehennemi cennet sandırır. Bu dünya-yı fenayı teb 'id eder Firdevs-i bakiye müreccah gösterir. Sehhardır, hilakârdır. İnsanı iğfal eder. Rüyada olduğunu bilmediğin gibi dünyada olduğunu bilmezsin.” (s.76)

Şecaat gösterip tehlikeye düşmekten ise tehlikeye düştükten sonra şecaat göstermelidir.” (s. 67).

Hamit’in, Namık Kemal’den izler taşıdığını söylediğimiz bu üslupta yazarın Namık Kemal’e olan hayranlığının etkisi olsa gerektir.

Parçalı ve Tezatlarla Dolu Bir Üslûp

Hamit, mana kadar belki ondan daha fazla söyleyişe önem vermektedir. Sözü bir anlamda süsleyerek anlatmak esastır. Tasvirlerle yönelmesi de bu sebeptir. Hamit, sözün büyümesine kapıldığı yerlerde çeşitli tamlamalarla oluşturulmuş cümleler kurmaya başlamaktadır. Bu cümlelerde yazarın metnin akışından çıkarak bir anlamda maharetini gösterme arzusunda olduğu hissedilmektedir.

İKİNCİ HİNTLİ- Bazı kerre ashâb-ı hayır da gizlenir Madam, en sapa bir mahallede ihtiyar-ı uzletle ebnâ-yı vatanın husûl-i istirahatına hasr-ı fikr etmiş nice erbâb-ı hamiyet vardır. Ben size pek çok hüsn-i niyyetler gösterebilirim ki her biri bir âciz kalbinin en muzlim köşesinde muhtefi durur. Zaman olur ki bir hüsn-i niyyet muvâfık-ı hâl olmadığı için sû-i kasd addolunur. Sonra yine bir zaman olur ki sû-i niyyeti herkesler takdir eder. Siz her nazarı bir mi sayıyorsunuz? Siz herkesi bir nazarla mı görüyorsunuz? Göz bir kuyudur ki, gâh olur derûnunda bir hüsn-i nazar-ı Yusuf lemeân eder, gâh olur, etrafında kirpik nâmıyla ok yılanları beslenir.” (abç., s.111).

“Tab’-ı beşer hiçbir şeyde devam ile ebediyete hâhişger değildir. insana muktezâ-yı hilkaati daima bir tebeddül arzu ettiriyor.” (s. 118)

Abdülhak Hamit, farklı üslûp özelliklerini bir arada gösterdiği *Duhter-i Hindu*’da kendi mizacını da temsil eden parçalı üslûplar sergiler. Onun üslûbunda hem Batıdan hem de içinde yaşadığı dünyadan izler göze çarpmaktadır. Devrinin etkili ismi Namık Kemal’den de izler taşıyan üslûbunda zıtlıklardan bolca yaralandığı gibi döneminin birtakım üslûp özelliklerini de gösterdiği bununla birlikte kendine ait bir üslûp da geliştirdiği görülüyor. Sözcük seçimi noktasındaki tercihleri ve bunları kullanırken bir ahenk elde arzusu onun şair mizacından gelen bir özellik olarak değerlendirilmelidir. Taşcıoğlu bu noktadan hareketle, onun şiiriyle tiyatrosunu birbirinden ayırmanın mümkün olmadığını, bütün eserlerinde şairin kontrolsüz imgeleminin pervasız denemeler yaptığını belirtiyor (Taşcıoğlu, 1999: 40). Konuşmalarda sözü fazlasıyla

uzatması ve bir anlamda manayı geri planda bırakarak söyleyişi öne çıkarması onun söyleyiş güzelliğine daha çok önem verdiğini gösteriyor. Sözcükleri kullanırken karşıtlıklardan yararlandığı gibi cümle yapısı açısından da kimi zaman basit yapıyı kimi zaman ise tasvirlerle örülmüş sanatkârane cümleler kurarak bir başka zıtlık oluşturuyor. Hamit'in tiyatrolarında dönemin diğer yazarlarından bolca tasvire başvurması yönüyle ayrıldığı görülüyor. Yazarın çeşitli benzetmeleri vesile kılarak yaptığı ayrıntılı sıfatlarla örülmüş tasvirlerinin kimi yerde metni boğucu hale getirdiğini belirtmemiz gerekir.

3.3.7 *Eyvah*

Ahmet Mithat, yazdığı ilk tiyatro eseri *Eyvah*'ta (1872) roman ve hikâyelerinde de görülen bir konuyu ele almaktadır.²⁸ Çok eşle evliliğin ortaya çıkardığı aile faciasını konu edinen *Eyvah*'ta yazarın çeşitli vesileler oluşturarak batıl inaçları da tenkit ettiği görülüyor. Piyeste roman ve hikâyeye yazarı Ahmet Mithat'tan çeşitli izler görülür. Eseri, dram olarak değerlendiren Kenan Akyüz, Ahmet Mithat'ın sosyal fayda prensibinden hareketle sosyal meselelere bağlı kaldığını, bunun yanında tiyatro tekniğini ise ikinci plana attığını ifade etmektedir (Akyüz, tarihsiz, 63). Tanpınar, eserdeki komedi havasını bu piyesin hatta Ahmet Mithat Efendi tiyatrosunun en güzel tarafı olarak değerlendirir. Tanpınar, Ahmet Mithat *Eyvah*'ta, *Ayyar Hamza* yazarı Âli Bey'in diline yaklaşmış olmakla birlikte bir tezinin olmasını ve yazarın bunu ispata çalışma gayreti içerisinde oluşunun esere zarar verdiğini ifade eder (Tanpınar, 1988: 473).

3.3.7.1 Kelime

Ahmet Mithat, bir mesaj verme gayesi taşıyan bu eserinde mümkün merteye günlük dilin imkânlarını kullanıyor. Sözcük seçiminde de anlaşılır olma isteğinin etkili olduğunu görüyoruz. Buradaki konuşmalar günlük dilin rahatlığı içerisinde gerçekleşiyor. Bu yüzden yazar da oldukça geniş bir alandan sözcük seçme olanağına kavuşuyor: Atasözleri, deyimler, ikilemeler, argo vb.

Kaba sayılabilecek sözcükleri kullanmaktan geri durmayan yazarın böyle bir dil tercihinde bulunuşunu hem hikâyenin teması hem de doğallığı yansıtabilme arzusuyla açıklamak mümkündür.

²⁸ Esere yapılan atıflar: Ahmet Midhat Efendi, *Bütün Oyunları* (Haz. İnci Enginün), Derğah Yayınları, İstanbul 1998 baskısıdır.

“kadın”, “hanım” “herif”, “erkek”, “koca”, “bey” gibi cinsiyet ve statü belirten sözcüklerin kimi durumlarda yerini samimiyet belirten ifadelere bıraktığı görülüyor: “kuzum “canım “bîçare” “zavallı”, “kul(un)” vb. kullanımlarla zaman zaman yer değiştiriyor. Ahmet Mithat atasözleri ve deyimlere de müracaat ediyor. Yalnız bu kullanımlarda yazarın bazı atasözlerini yanlış ifade ettiği görülüyor. Ahmet Mithat’ın atasözü ve deyimlerden faydalanmak istemesini Şinasi’den itibaren başlayan halkın diline yaklaşma arzusuna bağlamak mümkündür. Mithat Efendi’nin topluma okuma alışkanlığı kazandırma çabasıyla birlikte düşünüldüğünde bu tarz kullanımlar şaşırtıcı olmasa gerektir. Piyeste yer alan bazı atasözü ve deyimler şunlardır:

“Yüreği üzülmek”, “gücü üzülmek”, “ciğeri ağzına gelmek”, “boğazına sarılarak öpmek”, “göze çöp düşmek”, “kan ağlamak,” güle güle gözlerinden yaş gelmek”, “basiretini bağlamak”, “kaş yapalım derken göz çıkarmak”, ağzını öpmek”, “ağzına dökmek”, “mermer kesilmek” bal mumu gibi sararmak”, “canına kıymak” vb.

Yazarın zaman zaman argoya kaçan ifadeleri de kullandığı görülüyor. “kâfir”, “kaltak”, “hınzır kaltak”, “hayvan”, “yezit” vb. Bu tarz kullanımlara *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanında da rastlamıştık.

Ahmet Mithat Efendi, dildeki doğallığı vermek için kişilerin tepkilerini ortaya koyan söz ve söz gruplarını sık sık kullanıyor. Ünlem belirten bu söz grupları samimiyeti, doğallığı belirtmesinin yanında, Ahmet Mithat Efendi üslûbunun tipik bir özelliğini hatırlatıyor. Mithat Efendi’nin hikâye ve romanlarında gördüğümüz anlatıcının kendini olayların akışına kaptırırken ifade ettiği bu tarz sözlere burada piyes kişilerinin karşılıklı konuşmaları esnasında sıkça rastlanmaktadır. Roman ve hikâyelerindeki anlatıcı görünürde olmasa dahi oyuncuların kimi sözleri üzerinden anlatıcının arka plandaki varlığını duyumsamaktayız.

“Hah”, “A kuzum”, “vay kâfir zar vay!”, “hay hay!”, “a beyim”, “vah bîçare”, “ah anam”, “aman” “vâh vâh vâh”, “a kızım!”, “evet o kadar ya!”, “orası öyle ama!”, “of alçak dünya”, “canım a beyim”, “ha!”, “öf” vb.

Roman ve hikâyelerinde olduğu gibi sıfatların sayıca az olduğu *Eyvah*’ta Birinci Perde’nin başlangıcında “Bir alay genç kadın. Toz gibi yaşmaklar, karabina kadar şemsiyeler, bir alay da süslü beyler...” (s.37) cümlesiyle peş peşe rastladığımız bu tarz

yazara ait kılabilceğimiz sıfat kullanımlarına metinde bir daha rastlıyamıyoruz. Ahmet Mithat alışılmış sıfatları tercih ediyor. “ihtiyarca bir herif”, “kara haber”, zavallı Sâbire”, “kuvvetsiz Sâbire”vb.

3.3.7.2 Cümle

Daha çok basit yapılı cümleleri tercih ettiği görülen yazarın az da olsa sıralı ve bağlı cümleler kurduğu göze çarpıyor. Bu bağlamda Ahmet Mithat’ın cümleleri, günlük dilin pratiğe dayanan tarafıyla bağlantılıdır. Sözü uzatmadan maksadı ortaya koyma yani mesajı iletme öncelikli amaçtır.

Piyesteki cümlelerden önemli bir kısmını heyecan ifade eden cümleler oluşturuyor. Yazar cümleleri ardarda sıralayarak verilen tepkinin derecesini artırıyor.

“Ne dedin! Ne dedin! Ağlıyo mu? (s.64), “Yok! Benim de üzerine vardığım yok a” (s. 65), “Ne olacak!” (s.37), “Yok ama Ayşe kadın” (s.37), “Artık bakacağı makacağı yok!” (s.39), “Amma telaş ha” (s.38), “Ne olacak!” (s.38), “yine gele” (s.41) “Ne ayıp olsun!” (s.44) “Şu ak sakalımla beni de ağlatıyorsun a çocuk.”(s. 53) “orası öyle zâhir!” (s.58), “aldır, aldır anacığım” (s.59) “sen kendine bak kızım, kendine bak.” (s.62), “Oldu oldu hanım! Oldu.” (s.64).

Ahmet Mithat Efendi’nin soru cümleleri de heyecan ifade eden cümlelerle birlikte düşünülmesi gerekiyor. Maksat soru sormak değil soru yoluyla tepkiyi, şaşırma ifade etmektir. Nasıl ? Nasıl? (s.41) Aman bu nasıl teklif ? (s. 52) vb.

Yazarın şive taklidini ise denemediği bunun yanında kişileri kendi seviyelerine göre konuşturma gayreti içerisinde oluşu dikkat çekiyor.

3.3.6.3 Üslûbun Görünümleri

Abartılmış Bir Samimiyet

Ahmet Mithat Efendi’nin geveze anlatıcısının türün gerekliliğinden dolayı geri planda kaldığı *Eyvah*’ta anlatıcının sesini dolaylı yoldan duyurma gayreti içerisinde olduğu görülüyor. Anlatıcı, adeta kişilerin konuşmaları üzerinden kendini ortaya koyma gayretindedir.

Kendi kendine konuşmanın da görüldüğü *Eyvah* 'ta yazar bir şekilde baskın anlatıcısını bu konuşmalar üzerinden olaylara müdahil kılar. Zaman zaman anlatıcının(yazar) sesini duyumsarız. Meftun Bey'in kendi kendine konuşmaları bir yanıyla anlatıcının sesinin de görüldüğü konuşmalardır.

“MEFTUN BEY- (yalnız kalınca bir müddet düşündükten sonra kendi kendine) Vah biçare Sâbire! Zavallı Sâbire! Halden haberin yok ki, garip kızcağız. Leyla'yı bilse vâveylayı o zaman koparırdı. Şimdiye evlenmek için edilen şakayı bile çekemiyor. Sâbire zavallı da Leyla değil mi? O daha beter. O biçarenin de bir şeyden haberi yok.” (s.42- 43).

Ahmet Mithat'ın heyecan belirten ifadeler kullandığını daha önce ifade etmiştik. Bu cümlelerin Namık Kemal'de olduğu gibi yüce bir duygu belirten cümlelerden çok farklı olduğunu belirtelim. Ahmet Mithat, hem ele aldığı konu açısından hem de “hiperaktif” anlatıcının olayları anlatırken müdahil olma özelliğini karakterlerin konuşmaları üzerinden devreye soktuğu için anlık heyecanları ifade eden cümleler kullanır. Bu üslûp sıcak ve samimi bir üslûptur. Karakterler birbirlerine daima sevgi sözcükleriyle yaklaşırlar. Yalnız bu atmosferin bir süre sonra yapaylık oluşturduğu da görülür.

Sonuç olarak, hikâye ve romanlarından farklı bir üslûp kullanmadığı görülen Ahmet Mithat Efendi, günlük dilin rahatlığını taşıdığı *Eyvah*'ta meddah üslûbunun getirdiği özellikleri karakterlerin karşılıklı konuşması üzerinden gerçekleştirmiş, böylece anlatıcı da varlığını bu yolla dolaylı da olsa ortaya koymuştur. Yazarın çok fazla iyimserlik gösteren bu üslûbu belirli bir zaman sonra kendini yapaylığa bırakıyor.

Tiyatro eserlerinin üslûbuyla ilgili elde ettiğimiz sonuçları kısaca şöyle özetleyebiliriz: Bilindiği gibi dönemin tiyatro eserlerinde kendinden önceki ortaoyunu, meddah ve Karagöz gibi geleneksel tiyatro birikiminin yanında Batı tiyatrosundan gelen etkinin varlığı da bilinmektedir. Dönemin ilk yazılı tiyatro eserini kaleme alan Şinasi geleneksel tiyatrodan gelen etkileri eserine taşımıştır. Şinasi'nin Karagöz ve ortaoyunundaki yanlış anlamalara dayanan oyununda kişilerin de gelenekten geldikleri görülmektedir. Şinasi oyunda deyim ve atasözlerinin yanında şive taklidine, argoya da yer vermiştir. Benzer bir tutumun hemen hemen dönemin diğer tiyatro yazarlarında da görüldüğünü biliyoruz. Hamit, kişileri kendi seviyelerine göre konuşturduğu gibi bu

konuşmalara kişilerin ağız özelliklerini de yansıtmıştır. Şive taklidi olarak ifade edilen bu durumun metnin gerçekliğine bir katkı yaptığı düşünülebilir.

A. Hamit, *Sabr u Sebat* isimli eserini bu anlamda deyim ve atasözüyle doldurmuştur. Şinasi'yle başlayan bu tavrın halkın dilini esere taşıma ve tiyatroyu halkı eğitme aracı fikrinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu sebeple Şinasi, A. Mithat ve Ekrem'in eserlerinde sözcük seçiminde daha çok kelimelerin ilk akla gelen anlamları tercih edilmiş, çağrışımı olan kelimeler ise pek tercih edilmemiştir. Bunun yanında N. Kemal ve A. Hamit'in eserlerinde sözcükler yalnızca görünen anlamlarıyla değil, çeşitli çağrışımlar yapacak şekilde kullanılmıştır. Ayrıca Hamit'te sözcüklerin ses özelliklerinden faydalanılarak seci ve aliterasyonlara başvurduğu görülüyor. Dönem tiyatrolarında günlük konuşmadaki rahatlığın ünlem belirten sözcükler yoluyla eserlere taşındığını görüyoruz. Yine deyim, atasözü ve ünlem ifadelerinin yanında argo sayılabilecek sözcük kullanımlarının Şinasi, A. Mithat, A. Hamit gibi dönem yazarlarında belirgin bir şekilde kullanıldığı görülüyor. Eserlerde görülen söz oyunları da dikkat çekmektedir. Örneğin Şinasi'de geleneksel tiyatrodan gelen bir etkiyle oluşan söz oyunlarına sık rastlanmaktadır. İkilemeler ve tekrarlar dönem yazarlarında çok sık görülmektedir. Özellikle Hamit ve N. Kemal'in ikilemelere bolca müracaat ettiği, Hamit'in bunu üslûbunun önemli bir göstergesi haline dönüştürdüğü görülüyor. Yine Ekrem'de kimi zaman aynı sözcüğün farklı çekime uğratılarak kullanıldığı görülmektedir. Ekrem'in eski edebiyattaki tedric sanatını andıran bir uygulamayı fiil çekimleri üzerinden gerçekleştirdiğini görüyoruz.

Kemal'in özneye atfettiği değer bir göstergesi olarak sık sık zamir kullanımlarına rastlıyoruz. N. Kemal sıfatları hem şahısları nitelendirmek hem de dolaylı olarak çeşitli imajlar oluşturmak için kullanmaktadır. N. Kemal'in şahısları nitelendirmek için bazen çeşitli vücut organlarına ait isimlerden faydalandığı görülüyor: Yürek, kalp, ciğer vb. Kemal'in sıfat kullanımları içerisinde renk ifade eden sıfatlar dikkat çekmektedir. Bu örneklerde Kemal'in sıfatı yalnızca renk belirtmek maksadıyla kullanmadığı görülüyor. A. Hamit'te ise sıfatlar tasvirin önemli bir parçasıdır ve onda peş peşe sıfat kullanımları dikkat çeker. N. Kemal ve A. Hamit, cümlede biçimsel birtakım tekrarlar yoluyla ritim oluşturmak istemişlerdir. Kemal'de bu durum daha çok vurgulamak, özellikle belirtmek amacıyla ortaya çıktığı düşünülürken Hamit'te ise bunun bir oyuna dönüştüğü

düşünülmektedir. Dönem yazarlarından N. Kemal'in çeşitli imajlar oluşturmak peşinde olduğu görülüyor. Özellikle hayvanlardan yararlanılarak birçok imaj oluşturulmuştur. Kemal'in romanlarında da gördüğümüz çeşitli bağlaçları (ki, da/de vb.) sık kullanma alışkanlığının burada da aynı amaçla devam ettiği görülüyor. Dönemin tiyatro eserlerinde kişileri kendi seviyelerine göre konuşurma Kemal ve Hamit'te görülse de bu belirgin bir özellik değildir.

Dönemin tiyatro eserlerinde cümle yapıları da roman ve hikâye türlerine göre kısalmıştır. Bu sebeple cümleleri birbirine bağlayan bağlaçların ve fiilimsi kullanımlarının oldukça azaldığı görülmektedir. Yalnızca Hamit'te zaman zaman uzun cümle yapısının görüldüğü de bilinmektedir. Hamit, dönem yazarları içerisinde cümle tiplerini açısından en renkli isimlerin başında gelmektedir. Ahmet Mithat hikâye ve romanlarında görülen anlatıcıyı bir şekilde tiyatro eserlerinde de okura duyumsatmaktadır. Karakterlerin kendi kendine konuşması üzerinden anlatıcı dolaylı da olsa varlığını duyumsatmaktadır.

3.4 Makale ve Denemede Üslûp

Gazete ve dergi yazısı olan makale, bir fikre dayanan, anlatımın yoğun olduğu yazılardır. Bir düşünceye dayanan bu yazılarda bir sonuca ulaşmak esastır. Bilindiği gibi deneme makaleye göre daha serbest bir tür olarak bilinir.

Tanzimat sonrası Batı kaynaklı roman, hikâye, tiyatro gibi edebî türlerin yanısıra makalenin de yeni bir tür olarak edebiyatımıza girdiği bilinmektedir. Bununla birlikte bugünün terminolojisinde yer eden ve ayrı türler olarak belirginlik kazanmış bulunan makale ve deneme adlandırmaları, çalışma konumuzu oluşturan dönem için söz konusu değildir. Bu yüzden dönem edebiyatı çalışmalarında her iki türün makale adıyla veya yazı adıyla anıldığı görülmektedir. Biz de makale adını bugünkü anlamıyla değil; geçmişte daha ziyade deneme, fıkra nitelikleri taşıyan yazıların genel adı olarak kullandık.

Gazetelerin yayın hayatında yerini almasıyla birlikte nesrin gelişmesini sağlayan önemli olguların başında gazete köşe yazıları gelmektedir. Türk edebiyatında bu özellikteki ilk yazıyı *Tercümân-ı Ahval* gazetesinin ilk sayısında Şinasi yazmıştır. Şinasi “Mukaddime” başlıklı makalesinde gazetenin toplum için gerekliliğini dile getirir.

Makalelerin üslûp özelliklerini ele alacağımız bu bölümde dönemin karakteristiğini yansıtacağını düşündüğümüz örnek metinler üslûp özellikleri açısından incelenecektir. Bu bölümde, yazarlardan seçilen yazılar üzerinde yazarın üslûbu değerlendirilecektir. Amacımız bu yazılardaki üslûp farklılıklarından ve benzerliklerden hareketle dönemin makale ve deneme yazılarındaki üslûbu tespit etmektir.

3.4.1Düşüncenin Doğrudan Aktarımı: Süsten Soyunma

Tercümân-ı Ahval gazetesinin ilk sayısında yayımlanan bu “Mukaddime”de²⁹ Şinasi, cümlelere “madem ki”, “elbette ki”, “eğer”, “hatta”, “fakat”, “hele” “ve” “şöyle ki”, “bu veçhile”, “imdi”, gibi konuya hâkim olduğunu gösteren ve muhatabını iknaya zorlayan cümle başı bağlaçlarını kullanarak başlıyor. Bu bağlaçların bir kısmı açıklama yapmak için kullanılırken bir kısmı da sonuç bildirmek için kullanılmaktadır. Açıklama yapmak için kullanılan bağlaçlar, başında yer aldığı cümleyi kendisinden önce veya sonra gelen

²⁹ Şinasi, “Tercüman-ı Ahval Mukaddimesi”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I* (Yay. Haz. Kaplan vd.) 1974, s. 511

cümle ile irtibatlandırmaktadır. Sonuç bildiren bağlaçlar ise cümleleri bir sonuca bağlamak için kullanılır.

Makalede, şahsî duyguların mümkün olduğunca dışarıda tutulduğu görülüyor. Bununla birlikte şahsîlik ifade eden “hele şükürler olsun” cümlesi dışarıda bırakılmak kaydıyla öznel bir kullanımın söz konusu edilmediği görülüyor. Öznenin kendisine atfedilecek kullanımlarda ise Şinasi'nin özne ve yüklemi çoğul olarak ifade ettiğini görüyoruz.

“Bu vechile sâbık ve lâhik ve lâhiki sâbıkına fâik olarak zuhura gelen teşvikât-ı celîlenin ifâ-yı teşekküründe lisân-ı halimizden müstebân olan acimizi, âcizâne umuma dahi ilân ederiz.” (abç.)

Şinasi hacim itibariyle küçük yalnız iyi işlenmiş olan makalesinde ele aldığı konuyu ikna edici bir üslûpla işliyor. Bu tercih örnekleme yoluyla ortaya konulan düşüncenin kabulünü kolaylaştırıyor. “[M]aarif kuvvetiyle zihni açılmış milel-i mütemedinenin yalnız politika gazeteleri”ni örnek vermesi onun ele aldığı fikri örneklerle desteklemek arzusunda olduğunu gösteriyor. Başta da ifade ettiğimiz cümle başı bağlaçları daha çok ikna edici bir işlevle kullanılıyor. Yazarın muhataplarını kabule zorlayan “Eğer şu müddeaya bir sened-i müsbit aranılacak olsa”, “tarife hacet olmadığı üzere” gibi söz gruplarını kullandığı görülüyor. Bunun yanında “ki” bağlacı yalnızca iki cümleyi birbirine bağlamıyor, açıklama vurgulama işlevini de görüyor. Şinasi'nin cümleyi yalnızca fikrin taşıyıcısı haline getirdiği gereksiz ayrıntılardan ayıkladığı görülüyor. Şinasi eski nesrin seci, cinas gibi kullanımlarını bırakırken, Arapça ve Farsça terkiplerle örülü yapısından ise fazla uzaklaşmamıştır. Kısa cümle yapısının hâkimiyetine rağmen bu cümlelerde kimi yerde dört beş tane terkibe rastlanmaktadır:

“İmdi, işbu gazete ahvâl-i dahiliyye ve hariciyeden müntehab bazı havadis ve maarif-i mütenevvi'a ile sâir mevadd-ı nâfiaya dair mebâhisi neşr ü beyâna vasıta olacağından nâşî, Tercüman-ı Ahval unvânı ile tesmiye olunmak münasib görüldü.”

Şinasi'nin “İstanbul Sokaklarının Tenvîri ve Tathîri Hakkındadır”³⁰ isimli makalesinde ise ele aldığı konuyu sistemli bir şekilde dile getirdiği görülüyor.

³⁰ Şinasi, “İstanbul Sokaklarının Tenvîri ve Tathîri Hakkındadır” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I* (Yay. Haz. Kaplan vd.) s.520-524

Şinasi, paragrafları birbirine bağlarken günlük konuşma dilinin imkânlarından da faydalanıyor. “Nasıl sokaklarda ricâl ve nisvânın gözü önünde peyda olurlarsa [...]” deyişinde cümleye nasıl sözcüğüyle başlayışında görülen kolay söyleyiş yine “ihtimaldir ki [...]” diye başlayan bizzat konuşma üslûbundan izler taşıyan söze başlayışları dikkat çekiyor. Yazarın, “evvelâ”, “sâniyen”, “sânisen”, “hâmisen” diyerek sıraladığı görüşlerini ifade edişteki rahatlık karşılıklı konuşmayı çağrıştırmaktadır. Bütün bu rahatlığına rağmen onun ele aldığı fikri kaybetmeden canlı tutuşu dikkat çekicidir.

“Sokaklarda aydınlık olduğunu kim istemez; meğer gece karanlığından istifâde eyleyen ehli fesâd ola...”, “Böyle bir şehr-i şehir ne kadar tahsîn ve tathîr ve ne kadar tezyin ve tenvir olunsa şayestedir.”, “Fâideleri olsa olsa sokaklara atılan bâzı muzahrefâtı ortadan kaldırmak ve gece vakti gezinenlerin fâsidlerine havlayıp saldırmaktan ibârettir.”, “Gelelim bunların şimdiki hâlde olan menfaat ve mazarratlarının muvazenesine.”

Şinasi’nin deyişlerinde günlük dilin rahatlığını vermiş olduğu günlük deyiş; kimi yerde ise daha az olmakla birlikte şiirsel diyebileceğimiz özentili bir üslûp tercihi göze çarpıyor:

“ Hıfz-ı sıhhat-i umumiyye mülâhazası ile, debbağ ve emsâli esnaftan bulunan birtakım insan, san’atlarını şehrin kenar, veyahut haricinde icraya mecbur tutulmuş iken, dâhilinde köpeklerin kalması neden tecviz olunsun”. Burada yazarın “m” ve “s” seslerinin tekrarıyla şiirsel bir üslûp oluşturduğu söylenebilir. Tanpınar’ın kuru bir ifadeye sahip dediği Şinasi’nin bu küçük ses oyunları yoluyla şiire yaklaşmak arzunda olduğu söylenebilir. Dahası eski nesirden gelen birtakım özelliklerin halen devam ettiğini, Şinasi’nin de bundan hemen kurtulamadığını görüyoruz. Onun diğer makalelerinde de benzer örneklere rastlamak mümkündür. Örneğin “Osmanlı Sanayi Sergisi”³¹ isimli makalesinde de benzer bir cümle göze çarpıyor.

“Etfal, evvelâ eczâ-yi unsuriyyesinin neşv ü nemâsı ile insanîyetçe bir dereceye kadar vusul bularak, onu ilerisinde kabil olduğu malumatı nasıl erbâb-ı mütalâanın tecârib-i nazariyesiyle istikmâl eder ise[...]”

³¹ Age., s. 527-528

Şinasi'nin, buradaki üslûbunda öznellik ifade eden kullanımların da kendini gösterdiğini belirtmemiz gerekir. “Bunların meydandan kaldırılması için birkaç tarik olup bizce ehven ve esheli şudur ki”, “El-hâsıl bize göre bedihîdir ki” vb. cümlelerde yazarın öznel tavrını gösteren kullanımlara da rastlamaktayız. Yalnız burada da yazarın çoğul bir kullanımı tercih ettiği de görülüyor.

Tanpınar, şiirle münasebetini kesmiş bir cümle şeklinde ifade ettiği Şinasi'nin cümlelerinde eski nesrin vazgeçilmezlerinden olan seci ve cinas kullanımlarının terkedildiğini ifade etmektedir. (Tanpınar, 1988: 191). Bununla birlikte Şinasi'nin eski nesirdeki kadar olmasa bile küçük seci, cinas kullanımları gösterdiği de görülüyor. Eski nesirde bütün bir yazıyı hükmü altına alan bu tarz oyunların onda küçük istisnalar haricinde görülmediğini söyleyebiliriz. Buraya kadar yaptığımız tespitlerden hareketle: Şinasi'nin fikri bir düzen içerisinde işlerken günlük dile yaklaşan bir üslûp tercih etmeye başladığı en önemlisi ise cümledeki gereksiz ayrıntıların ayıklandığını görülüyor.

3.4.2 Üslûpta Görkem

Namık Kemal “Vatan”³² isimli makalesinde vatan kavramını duygulu ve heyecanlı bir üslûpla ele alıyor. Kemal'in farklı türlerdeki izlerini gördüğümüz bu kavram adeta Kemal tarafından bir anlamda sembolleştirilmiştir. Hissi bir tavırla yazıldığı görülen bu makalenin Kemal'in romantik anlayışıyla örtüşen bir tarafı da vardır. “İnsan vatanını sever; çünkü” diye başlayan kalıp ifadenin sıklıkla kullanıldığı bu makalede yazarın sanatlı olarak görülebilecek söyleyişten uzaklaştığı anlaşılır bir dilin tercih edildiği dahası yazarın ele aldığı fikri açık bir şekilde ve ayrıntılardan arındırarak dile getirdiği görülüyor.

Kemal, ele aldığı bu fikri genişletir. Yazarın bir kitleye konuşuyormuşçasına yer yer coşkulu bir üslûp kullandığı makalede vatan fikrinin onu destekleyecek kavramlarla birlikte işlendiği görülüyor. Yazar tarafından ortaya konulan bütün düşünceler son aşamada vatan kavramına bağlanmaktadır. Vatan sözcüğünü tek başına kullanmayan yazar kavramın farklı kullanımlarını da dikkate sunar:

³² Namık Kemâl, “Vatan”, *Külliyât-I Kemal, Birinci Tertip, Makalât-I Siyasiyye ve Edebiyye* (Tarihsiz), İstanbul, Selanik Matbaası s. 320-335

“vatanca”, “vatan yolu”, “vatan bahsi”, “vatan fikri”, “vatanının ikbâl ve istikbâli”, “vatan muhabbeti”, “hudûd-ı vatan”, “vatan-ı umûmî” gibi kavramı birçok cepheden ele alan bir bakış söz konusudur.

Kemal, birbiriyle ilişkilendirilebilecek ve bir imaj oluşturacak kavramları kullanarak konunun zihinlerde yerleşmesini sağlıyor. “Memleket”, “halk”, “millet”, “hürriyet”, vb. kavramlar bir bütünün parçalarını oluşturmaktadır.

Duyguları harekete geçirecek unsurlar yoğun olarak kullanılıyor. “Gönül”, “hissiyat”, “insâniyet”, “uhuvvet”, “muhabbet”, “hamiyet”, “fedakârlık”, “daire-i ittihad”, “hasenat”, “Seyyiât”, “hak”, “ahlak” vd.

Namık Kemal, bu makalesini iki zıt fikrin karşılaştırılması üzerine kuruyor. Bu fikir vatan fikrinin birleştiriciliği: “Feda etmek”, “ittifak”, “ittihad” sözcükleri ile sembolize edilirken, vatan fikrine karşı çıkanlar ise: “İhtilaf”, “tefrika” sözcükleriyle aktarılıyor. Bu anlamda Kemal’in yazılarında anahtar kavramlar kullandığını söyleyebiliriz.

Namık Kemal, hüküm verici bir üslûp kullanıyor. Makalenin frekans bakımından en yüksek değere sahip olan vatan sözcüğü “İnsan vatanını sever” çünkü bağlacıyla sebep sonuç ilişkisi içerisinde kullanılarak itirazları başlangıçta boşa çıkarıyor, karşısındakine farklı bir şey söyleme şansı hakkı pek tanımıyor. Yüklemeler incelendiğinde “hizmet etmiştir”, “ibaret değildir.”, “mevhum ve ma’dûm tutmak isterler”, “tasdik ediyor.”, hiç zannetmeyiz”, “katiyen ümit etmezler” vb. kullanımları görüyoruz.

Cümle başlarında “evet!”, “işte”, “çünkü”, “nitekim”, “şimdi”, “fakat”, “işte mademki”, “bundan başka”, vb. cümleye konuşma üslûbunun havasını veren ve bir üstünlük kurarak sözünü devam ettiren bir bakışın hâkimiyeti söz konusudur. Bu bakış, olumsuzluk ifade eden fikirleri bertaraf etmek için akla gelebilecek bu türden düşünceleri ifade ederek onların büyütülecek kadar önemli olmadığını göstermiş oluyor.

“Avrupa kadar nüfusumuz yok denilecek” (s.329) “Halkımızda servet yok denilecek”(s.329), “Biz terakkiye başlarsak Avrupa mâni olur denilecek” (s.330) vd.

Örneklere bakıldığında yazıda yazarın ikna için gelebilecek itirazları cevaplandırma gayreti içerisinde olduğu görülüyor. Onda izah etme arzusu “fakat şunun beyanını lazım

addederiz ki”, “fikrimizi izah edelim” gibi kullanımlarda karşımıza çıkmaktadır. Kemal’in bu yazılardaki en önemli gücü cümle yapısıyla birlikte ortaya çıkıyor.

Namık Kemal, hüküm cümlesi olarak adlandırabileceğimiz bu cümlelerde net ve kararlı bir tutum içerisinde yargısını ortaya koyar:

“Vatan bize kılıcımızın ekmeğidir. Daima kendimize mahsus daima kendimize münhasır biliriz. Dâima nefsimizden ziyâde sever, nefsimizi uğruna fedâ ederiz.” (s.324) “işte madem ki hubb-ı vatan bir hiss-i vicdânîdir ve madem ki vicdâniyât bahis ve tariz götürmez, vatan hususunda hikmetten vuku’ bulacak muahezâtın reddi pek güç bir şey değildir.” (s.324-325).

O cümlelerini yalnızca bir fikri anlatmak üzere oluşturmuyor. Cümleleri deyim yerindeyse vurucu bir etki ile oluşturuyor:

“Dünyadan vatan fikrini kaldırmak, insaniyete bir hizmet veya muktedir olanlara bir büyük meziyet olabilmek zannında bulunanlar da var imiş. Biz öyle garip bir maksadı fiile çıkarmak teşebbüsünde pişvâlîği ihtiyara cesaret edenlere tayyîb-i hâtırla terkeyleriz. Biz oturduğumuz yerlerin her taşı için bir cevher-i can verdik. Her avuç toprağı nazarımızda o yola fedâ olmuş bir kahramanın yadigâr-ı vücududur.” (s. 324).

Kemal’in, hamasi bir sesle oluşturduğu bu cümlelerde öznenin biz şeklinde kullanımı, bunun yanında isim fiil ve sıfat fiil gruplarıyla oluşturduğu yapılar (...zannında bulunanlar, ...cesaret edenler) da buradaki biz kullanımına karşıt bir düşünceyi temsil eden bir anlayışa işaret ediyor. Böylece Kemal, cümlenin unsurlarını yapılandırırken bütünlüklü bir yapı içerisinde kullandığı kelime grupları vasıtasıyla yüklemi de etki uyandıracak bir biçimde örneğin “cevher-i can ver-”, tayyîb-i hâtırla terkeyle-” vb. bir söz grubu halinde oluşturulduğunu gösteriyor.

Namık Kemal’in şiirlerinde de görülen bu hamasî sesin buradakinden farklı olarak daha çok ben duygusu etrafında şekillendiği, yazarın anlatıma derinlik kazandırmak için de seslerin fonetik özelliklerinden yararlandığı görülmektedir (Gündüz, 2010: 551). Kemal’in, burada s, ş, r seslerinin fonetik özelliklerinden faydalandığı görülüyor.

“Edebiyât Hakkında Ba’zı Mülâhazât”³³ isimli makalesinde ise Kemal’in her biri birer hüküm ifade eden cümlelerinde daha çok edebiyat ve sanatın dilini kullandığı için çeşitli terimlere yer veriyor. “Söz”, “kelam”, “asâr-ı edebiyeye”, “belâgat-i müeddâ”, “fesâhat-i edâ”, “mahâsin-i edebiyeye”, “edîb”, “kâmil”, “mehâsin-i edebiyeye”, “lisân-ı edebiyat”, “müellefât-ı mensure”, “ehl-i kalem”, “lisan”, “gulüvv”, “şive”, “kitâbet” vd.

Terkiplerin çokluğunun dikkati çektiği bu makalede Kemal, fikri belirli bir düzen içerisinde ikna yolunu seçerek vermek istiyor. “Vatan” makalesinde görülen heyecana bağlı duygu ifadelerinin yerini burada fikrin belirli bir düzen içerisinde yerleşmesini sağlayan sistemli bir yapıya bıraktığını görüyoruz. İki bölüm olarak da görülebilecek bu yazının ilk bölümünde yazarın tespit, ikinci bölümde ise birinci bölümdeki tespitlerden hareketle teşhis aşamasına geçtiğini görüyoruz. Yazının “Gelelim bu beş suretin vesâit – i husûlüne” cümlesinden itibaren ikinci bölümün başladığını söyleyebiliriz. Kemal her iki aşamada da yazının konusundan ayrılacak, yazı disiplinini bozacak bir anlatım dilini tercih etmiyor. Kullanılan sözcükler, verilen örnekler bu yapı içerisinde yerli yerinde duruyor.

Namık Kemal’in itirazlara yer bırakmayan sesini, burada da görüyoruz. Yüklemler özellikle çeşitli tespitlerin yapıldığı bölümlerde kesinleyici bir tavır göstermektedir: “yoktur.” “vasıtaadır”, “dâim olur.”, “bulunur.”, “zuhur etmiştir”, “muktedir değildir”, “kifâyet eder”, “olunmalıdır” “mazbut bulunur”, “vardır”, “âtıldır” vd.

Namık Kemal, özellikle ilk bölümlerde bağlaçlara sık müracaat ediyor. Bu bağlaçlar ile cümleye girişte kullanılan “vâkıa”, “işte”, “eğerçi”, “hatta”, “filhakika”, “için” vd. hem sebep - sonuç ilgisi kurmak hem de yazarın konuya olan hâkimiyetini göstermesi bakımından önemlidir. Burada kemal’in bu bağlaçlarla birlikte “ki” bağlacını hem açıklama hem de sebep sonuç ilişkisi için sık kullandığını görüyoruz. Metnin önemli bir unsuru haline gelen ve neredeyse iki cümleden birinde kullanılan “ki” yazara ifadeyi vurgulu hale getirmek için bir fırsat da sunmuş oluyor³⁴.

³³ Namık Kemâl, “Edebiyât Hakkında Ba’zı Mülâhazât”, *Külliyât-I Kemal, Birinci Tertip, Makalât-I Siyâsiyye ve Edebiyye* (Tarihsiz), İstanbul, Selanik Matbaası s.102-118

³⁴ Tanpınar, yazarın bu makalesinde yazarın birden bire Şinasi’nin tesiri altına girdiğini ve Şinasi’nin bütün bir izahı bir “ki” edatına yükleyen cümlesini örnek aldığı ifade eder. Tanpınar’a göre Kemal bu cümle yapısını bir taraftan yumuşatmaya çalışırken diğer taraftan ise tamamlayıcı cümlelerle birkaç misli genişletmiştir. (Tanpınar, 1988: 433)

“Kitap suretinde kangı[hangi] te’lif-i edibânemiz vardır ki tezyînât-ı lâfziyyeden ayrıldığı halde bihakkın şâyân-ı tahsin olabilsin” (s. 106) “Elfâzda garâbet o kadar mu’teberdir ki [...]” (s. 109), “Sözün ibkâ-yı nâmdan başka icrâ-yı merâmda dahi hizmeti bir derecedir ki [...]” (s. 104) “Buna bir burhân-ı müeyyedir ki [...]” (s.103)

Namık Kemal, ele aldığı konuyu heyecana bağlı olarak olduğundan daha farklı göstermek istiyor. Bunu yapmak için hem bir takım abartılı ifadeleri tercih ediyor hem de “ki” bağlacından yararlanıyor. “dünya durdukça”, “binlerce sene”, “ ne büyük şereftir ki”, “öyle bir kanûn-ı muteberdir ki”, “şâyân-ı tessüfdür ki”, “o kadar mahrumuz ki”, “o kadar suubet hâsıl etmiştir ki”, “öyle bir tarz ı garibdir ki”, “Türkçemiz bir lisandır ki” “zannolunur ki”, “hürriyet bir derecededir ki” vd.

Kemal’de “dahi” bağlacı sözün şiddetini artırmak için başvurulan bir bağlaçtır. “Türkçede değil fûnûn, hâlâ edebiyat dahi lâyikıyla tedvin olunmadığı için [...]”, “Onlar şöyle dursun, İstanbul’da okuyup yazma bilenlerden dahi belki onda biri [...]” vd.

Kemal’in benzerlik ilgisi kurarak ve karşılaştırma yoluyla ifadeyi derecelendirme ve kuvvetlendirme yoluna gittiği görülüyor. Kimi zaman da örnekleme yöntemini kullanıyor. “O cihetle edebiyatsız millet, dilsiz insan kabilinden olur.” (s.105).

Kemal’in burada cümlelerinin de hüküm verici cümleler oluşu dikkat çekiyor. Buradaki cümleler aktiftir. Hükümünü ortaya koyarken yazarın verdiği yargıyı güçlendirmek, pekiştirmek için soru cümlesini veya olumsuzluk ifadelerini de kullandığını görüyoruz. Yazar, soru cümlesinde iddiasını daha güçlü hale dönüştürüyor.

“ [...] zevalden kurtulması nasıl ümit olunur?” (s.107), “ [...]böyle âsârın mazarrattan başka ne tesiri olabilir?” (107). Yazar bu tarz soru cümlelerini soru sormak gayesinden çok kendi savunduğu görüşleri kabul ettirmek için sormaktadır. Amaç soru sormak değil soru yapısıyla birlikte ifade edilenin doğruluğunu onaylatmaktır.

Namık Kemal’in, yazının bütününde en çok tercih ettiği cümle yapısı ki’li birleşik cümledir. Onun ki bağlacını çok tercih etmesinde bağlacın hüküm vermeye imkân tanıyor olmasının etkisi vardır. “Lisân-ı edebiyatı anlamağa avâm muktedir değildir ki, usul-i idâremiz hitâbete müsaid olsa dahi tesirinden istifade mümkün olsun.” (s.107).

Kemal, hüküm verici cümleleri çok fazla kullanıyor. Bu cümleler kesin bir yargı içerdiği gibi her biri bir kabulü de ortaya koymuş oluyor. Hülâsa, beşerde dâim olan kemâldir.” (s. 103) “[...] Türkçemiz henüz elifbası bile olmayan Arnavut ve laz lisanlarını dahi unutturamamıştır”(s.), “ [...] buradaki Türkler içinde bir Fransız kadar dilinden anlayacak bir âşina bulamaz.” (s.109) vb.

Kısacası, Namık Kemal zaman zaman heyecana bağlı ifadeler kullanmakla birlikte daha çok mantikî izah yolunu seçiyor. Bu sebeple bağlaçlara çok sık müracaat ediyor.

3.4.3 Duygunun Arasından Geçen Görüntü

Namık Kemal’in “Gelibolu”³⁵ makalesinde, tasvir unsurlarının çokluğu dikkat çeker. Tanpınar, Namık Kemal’in tabiata açılışının gerçekleştiğini söylediği bu makale için “İşte yeni Türk edebiyatında oluş hâlinde tabiat bu satırlarla başlar. Çok acemice bir başlayış. Hiçbir geniş ve toparlayıcı bir çizgi yok.” (Tanpınar, 1988: 437). Tanpınar, Kemal’in imajlarında eskiye bağlı da olsa “bu yazının arkasında garplı resmin amatörü vardır” diyecektir (1988: 437).

Tasvire daha ilk cümleden başlayan yazar, burada da “ki” bağlacını sık sık kullanır.

“İnsan birkaç gün o derya-yı safânın kenarında temaşâ-yı tabiat etmelidir ki hazîne-i bedayi’ nin ezeline kıyas kudretin ne kerîm olduğunu zihninde bir mütalââ hâsıl edebilsin” (s.270), “Ekser günlerde vaktaki akşam takarrüb eder, bad-ı şimâl ile havâ-yı cenubi birbirinin agûş-i vefasından koparak [...]” (s. 270).

Eski edebiyattan gelen mazmunların (gül, ayine vb.) yanında onun hikâye ve romanlarında da sık görülen tekrarların varlığı dikkat çeker: “pare pare”, “dakika dakika”, “aheste aheste”, “mec mevc”, “nazan nazan” vd.

Bu tekrarların oluşturduğu ritmik yapının yanında seci ve aliterasyonlar da dikkat çeker.

“Bad şimâle cilvegâh olan suların emvâcı o kadar küçülür ve şemsin ziyâsı okadar dağılır ki, zemine bire berrak âyine ferşedilmiş denilebilir.” (s. 270), “[...] maşukasının yanaklarını tasvir etmek istese bir âyine-i billûr üzerine şebâbın terâveti ve hüsnün nûrâniyetiyle mümtezic bir takım âteşin[...]” (s.272).

³⁵ Namık Kemal, “Gelibolu” *Külliyât-ı Kemâl, Makalât-ı Siyasiyye ve Edebiyye*, (tarihsiz), s.270-274

Kemal'in tabiata yöneldiği bu makalede, renklere yer verışı, mekânı günün belli zamanlarına göre tasvir edişi ve bu tasvir edişte de deniz, dağ, mehtap birlikteliğinin bir tablo düşüncesi içerisinde oluşturulmaya çalışılması teşhis sanatı ve insan bedenini, duyguları da işin içine katarak tasvir etmek isteği dikkat çekmektedir.

Namık Kemal'in, tasvirin yoğun olduğu "Gelibolu" makalesinin son bölümünde tasviri bırakıp hikâyeye edici bir üslûp takındığı da görülüyor. Duyulan geçmiş zaman (-miş) kipinin kullanıldığı bu son bölümle birlikte aslında yazarın tasvirlerle ördüğü yazıyı yine onunla bütünleşen masalımsı bir üslûpla bitirişi görülüyor.

"Hâlbuki tarihlerden anlaşıldığına göre vaktiyle" diye başlayan ve "kasabalardan büyük köyler sahillerinde şimdiki şehirlerden büyük kasabalar varmış, şehirlerinde kırk elli sanat bulunmuş [...]" (s. 274).

"Gelibolu" makalesinde yazarın tasvir ağırlıklı bir cümle kurmaya çalıştığı dikkat çekiyor. Tanpınar'ın tasvirî cümle olarak adlandırdığı bu cümlenin en dikkat çekici özelliği tasvirin cümlenin bütününe etkisine almış olmasıdır.

3.4.4 İkircikli Söyleyiş

Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa"³⁶ makalesinde uzun cümlelerin yanında kısa cümlelerin de kullanılmış olması dikkat çekiyor. Yazar metindeki bu tek düze anlatımı kimi zaman soru sorarak, kimi zaman ise bu sorulara cevaplar vererek aşmaya çalışıyor. "Ve", "zira" gibi bağlaçların yanında konuşma cümlelerini çağrıştıran "hayır", "yoksa", "acaba" gibi ifadeleri de cümle başlarında kullanıyor.

Ziya Paşa, makalesine bir cümle başı bağlacıyla başlıyor. "Mademki" anlamında kullanılan "çünkü" bağlacıyla cümleye girilmiş olması ilginç görülebilir. "Çünkü mahsul ve [ü] tahsil bizim memâlike göre yalnız şiir ve inşâ cihetindedir." Döneminin üslûbunu yansıtan bu makalede Ziya Paşa çağına özgü bir üslûbu devam ettirmiştir. Cümleye "çünkü" gibi bir bağlaçla başlamış olması onun döneminin üslûbuyla önemli bir kesişme gösterdiğini ortaya koyuyor. Yalnız bu giriş cümlesi değil bunun dışında birçok cümlenin "zira", "ve", "ama", "yalnız", "meselâ", "velhâsıl" gibi bağlaçlarla başladığını görüyoruz. Ziya Paşa'nın kısa cümlelerin yanında az da olsa eski nesrin

³⁶ Ziya Paşa, şiir ve İnşa" *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, (Yay. Haz. Kaplan vd.) 1978, s.45-49

uzun cümle yapısını devam ettirdiği de görülür. Bunu da yine filimsiler ve çeşitli bağlaçlar yardımıyla sağlamaktadır. Ziya Paşa'nın kimi cümlelerde Arapça ve Farsça terkipleri çok sık kullanması ve ayrıca anlamın bu kimi zaman uzayan cümle yapısı içerisinde kaybolmaya doğru gitmesi sebebiyle yazıda dile getirdikleriyle bir açıdan çelişir. Yaklaşık doksan cümlelerin olduğu bu metinde yine bu sayıda Arapça ve Farsça terkinin bulunduğu görülüyor. Çağının ruh ikilemini yansıtan Ziya Paşa'nın bu tereddütlü tutumu bu metindeki söz varlığı ve söz diziminde de açıkça görülmektedir. Yazısında şikâyet konusu olarak bahsettiği “ mütetâbiü'l izâfât” ibareleri kendisi de bu anlamda kullanmıştır.

“Lâkin bu kadar zahmetle şu melekeyi ele geçirmiş olan zât ashâb-ı kariha vü kabiliyetten ise, bu tahsilinden mütelezziz olacak yerde müte'essif olmalıdır. Çünkü me'luf olduğu revâbit-ı terkîbât kendini bir dâire-i mahdûde içine sokmuştur ki, zihnine tebâdur eden meâniden yalnız melekisine uyabilenleri yazıp, sâiri ki gayr-ı vâzih ve gayr-ı me'nûs dekâyıktır, onları terk ve fedaya mecbur ve madem ki bu zincir içinde bağlıdır, emsâli raddesinden ileri gitmekten mahrûm ve mağdur olur.”

“Şiir ve İnşa” makalesinde özel birçok ismin kullanıldığı bunun yanında sözcüklerin terim anlamlarına müracaat edildiği görülüyor. “Kanunnâme”, “münşe'ât”, “gazeliyât”, “kıt'aat”, “vezin”, “seci” vd. Yazar deyim ve atasözü gibi kalıplaşmış kullanımları ise tercih etmiyor.

Ziya Paşa'nın kendi sözlerini açmak, ona çeşitli örnekler yoluyla konuyu daha anlaşılır hale getirmek istemektedir. Amacı bir sonuca ulaşmaktır. Bunun için de çeşitli ikna yollarını dener. Metnin temel sorusu olan “bizim kendimize ait bir şiir ve inşamız var mıdır? Varsa ıslahı mümkün müdür ?” sorusunu bütün bir metinde temel bir fikir olarak taşınır. Burada, Ziya Paşa'nın iddia ettiği fikri kabul ettirmek için metnin girişinden itibaren çok sayıda örneğe başvurduğunu, hem Batıdan hem doğudan örnekler verdiğini görüyoruz. Bu örneklerin anlaşılır ve çarpıcı örnekler olduğu görülüyor. Bir mahkeme kararındaki yanlışlık veya kendisi için yazılmış kanunnameyi anlamayan bir toplumun içinde bulunduğu durum yazar tarafından örnek olarak sunuluyor. “Şiir ve İnşa” makalesinde öznel sayılabilecek ifadeler birkaç örnek dışında rastlanmaz: “Hâlbuki en güç şey budur.” “Vah bize... Yazık bize...” örnekleri dışında metnin genel yargısını bozacak kullanımlara rastlanmıyor.

Ziya Paşa, fikrini geçerli kılmak için önce ortaya bir iddia atıyor. Bu iddiayı sorular yoluyla genişleterek farklı cepheleriyle ele alıyor. Soru cümleleri, metnin gidişatını belirlemede en önemli yöntemlerden biridir. Yazar önce soru sorar sonrasında ise “Hayır bunların hiç birisi Osmanlı şiiri değildir.” diyerek kendi fikri açıklar. Aslında bütün bu sürecin sonunda Ziya Paşa kendi fikrini kanıtlamak istediği anlaşılır. Burada onun tavrının ikna yoluyla bir fikri kabul ettirmek şeklinde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Sonuç olarak “Şiir ve İnşa”da cümle yapılarının belirli aralıklarla değişmesi, örneklerin çokluğu dikkate alındığında metnin tek düze bir metin olmaktan kurtulduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanında yazarın fiilimsilere ve ki bağlacına da zaman zaman müracaat ederek eski nesrin silsileli cümle yapısını devam ettirdiğini söyleyebiliriz.

3.4.5 Dolaylı söyleyiş

Ziya Paşa, “Rüya”³⁷ isimli makalesinde ise hikâye üslûbunu kullanarak inandığı doğruları anlatma yolunu seçiyor. Oturduğu bankta uyuya kalan ve rüya görmeye başlayan yazar “Şiir ve İnşa”da olduğu gibi düşüncelerini doğrudan değil dolaylı yoldan telkin ederek anlatmaktadır. Baştan sona hikâye havası içerisinde geçen bu yazıda yazarın günlük dilin imkânlarını kullandığı görülür. Tanpınar’ın onun makalelerini değerlendirirken kullandığı “halk zihniyetini okşayıcı bir üslûp” (1988: 330) tespiti Rüya makalesi için de geçerlidir. Ziya Paşa’nın bu üslûbunda ironi de kendine yer bulur. “Rüya”nın Türkçedeki ilk muvaffak hikâye olduğunu söyleyen Tanpınar’a göre eser yeni nesrin ilk şaheseridir. Yine “Vâkıa, sadece en lüzumlu olanla yetinen bu temiz anlatışta hiçbir psikolojik unsur unutulmuş değildir.” (1988:336) diyecektir. Gerçek ile rüya arasında gidip gelen bu metinde yazarın “Şiir ve İnşa”sından farklı bir üslûpla karşılaşırız. Günlük dilin imkânlarını da bolca kullanan yazar özellikle diyaloglarda hem bir hikâye havası oluşturur hem de dilin günlük kullanımdaki rahatlığını gösterir. Bu sohbet havası içerisinde geçen konuşmalardaki rahatlık dikkat çekicidir. Ciddi meseleleri bu sohbet havası içerisinde yumuşatarak vermiş olması onun üslûbunda dikkat çekici bir noktadır. Dolaylı yoldan düşündüklerini ifade etme yolunu seçen yazar *Zafername*’de olduğu gibi olaylara tersinden yaklaşmaz. Burada yalnızca anlatımın rüya motifi içerisinde verilmiş olması ve bir hikâye dilinin tercih edilişi söz konusudur.

³⁷ Ziya Paşa, “Rüya” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, (Yay. Haz. Kaplan vd.) 1978, s.109-128

Hâlbuki *Zafernâme*'de ise anlatılanları tersten ifade etme vardır: övüyormuş gibi yaparken yerme. Ziya Paşa'nın özellikle karşılıklı konuşmalar esnasında sorular yoluyla üslûbu günlük üslûba yaklaştırdığını görüyoruz.

“- Acayib... Bunları gazeteler yazıyor mu?”, “- Şu Mısır meselesi için ne dersin?”, “- Nihayet söyle, yerine kim münasiptir?”, “-Efendim, bunlar uzun hikâyedir, kulunuz bir risâle-i mahsusa kaleme alıyorum.”. Aynı şekilde bu üslûbun, “efendim”, “siz”, “biz” şeklinde bir kullanım doğurduğu da görülüyor.

“Sizin öteden beri bana adâvetiniz olduğundan her hareketim size çirkin görünür.”, “- Efendim, sebep ben değilim, diyorsunuz. Ya kimdir?” vb. kullanımlar yazarın üslûbundaki rahatlığı ortaya koymaktadır. Ziya Paşa, bu üslûbu oluştururken tekrarlardan, deyimlerden ve günlük dile yerleşmiş birtakım kullanımlardan da faydalanır. “-Efendim, müdâhane süleymâni lezzetinde tatlı bir zehirdir ki yenirken hoş gider, fakat can telef olur. Doğru söz de acı bir ilâca benzer ki yenirken hoş gitmez amma vücuda nafidir.”, “Malûm-ı şâhâneniz olmalıdır ki Avrupalılar Devlet-i Âliyye'ye canı çıkmış bir ceset gibi nazar ediyorlar. Artık ölüye can vermek kâbil değilse de [...]” vb.

Yazarın söz söz gruplarını kullanımında da söyleyişteki rahatlık göze çarpıyor:

*“Bu nasıl iş”, “ne demek”, “hayır hayır”, “içeri daldım”, “cigara yaptım”
“yalnız kalmaktan korkuyor”, “-Yok, beyefendi artık siz pek ileri gittiniz.”, “Ben
ettim sen etme, ne olursa senden olur diyerek yalvarmağa başladı. Dizlerinin bağı
çözülüp kalkmağa mecâli kalmamakla kolundan tuttum, kaldırdım.” vb.*

Sonuç olarak yazarın rüya isimli yazısında hikâyeye edici bir anlatımın hâkim olduğu görülüyor. Ziya Paşa dolaylı anlatımla fikirlerini dile getiriyor. Rüya motifinin içerisine düşüncelerini ustaca yerleştiren yazarın hikâyeci anlatımdan faydalandığı görülmektedir. Burada, Ziya Paşa düşüncelerini kurgulaştırarak dile getirdiği ve halk dilinin imkânlarını kullandığı için akıcı bir üslûp elde etmiştir.

3.4.6 Üslûpta Geriye Gidiş

Ahmet Vefik Paşa'nın "Lehçe-i Osmanî Mukaddimesi"nde³⁸ dönem yazarlarından ayrılan bir üslûp göze çarpıyor. İlk olarak yazarın anlamı neredeyse ortan kaldıran, sözün devamını getirmeden bir başka konuya geçen bir cümle yapısı göze çarpıyor. Bu üslûp geriye giden bir üslûp olarak değerlendirilebilir. Nesirde alınan mesafe dikkate alındığında burada yazarın bu gelişimin dışında kaldığını söyleyebiliriz.

"Lisân-ı osmanîde müstamel arabî ve fârisîyü'l -asl lügatler büsbütün istisna olundukta, yalnız ortada mütedâvil, asılları türki ve ecnebî olan elfâz-ı osmaniye'nin arabî ve fârisîden nakl ve bazen kılığı tebdil olunarak sırf diğer manada itlak olmuş tabirâtın, bil-cümle tertib ve tahdidi ve üstâdânın istimâl etmedikleri kelimât-ı arabîyenin men-i tedâvülü suretinde sahîh belâgat-ı osmaniyyeye rücu kılınması niyetiyle müdevven işbu ucâle ashâb-ı himmetin nazar-ı lütfuna arz olundu."

Baştan sona kadar söz dizimi açısından problemler görünen bu yapıda söz grupları arasındaki geçişler ile kimi eklerin kullanılışındaki yanlışlıklar dikkat çekiyor. Vefik Paşa'nın cümlelerinde eklerin kullanımında da bir takım problemlerin olduğu gözükmektedir. Vefik Paşa'nın öncelikli olarak cümledeki öğelerin birbiriyle olan uyumları, kelime gruplarının birbirine bağlanması bakımından farklı bir cümle yapısının olduğu görülüyor. Onda cümleler oldukça uzundur. Burada cümleler bağlaçla değil çeşitli ekler yardımıyla birbirine bağlanmıştır. Yazar özellikle ıp, dıkta, arak gibi fiilimsiler yardımıyla sözü uzatmaktadır. Türkçenin ek yapısına tam anlamıyla aşına olmadığı düşüncesi uyandıran örneklerde yazarın özne yüklem uyumunu da dikkate almadığı görülmektedir.

"Fakat lisân-ı osmanînin kavâid-i iştikâkiyesi bir nebze zâhire çıkmak ve asla rücu' ile imlâları düzelmek için kelimelerin tarifâtı öylece asla havale kılındı. " Bu cümlede iki tane isim fiilin varlığı göze çarpıyor. Yazar her iki isim fiili "zâhire çıkmak" ve "imlâları düzelmek" ifadelerini çıkması ve düzelmesi için şeklinde oluşturmadığı için cümlelerin akışı bozulmuştur. Aynı şekilde "asla havale kılındı" ifadesi de aslına havale kılmak şeklinde olmalıdır. Sonuç olarak, Vefik Paşa terkipleri ekleri ve söz dizimiyle

³⁸ Ahmet Vefik Paşa, "Lehçe-i Osmanî Mukaddimesi", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, (Yay. Haz.Kaplan vd.) s.3-4

Türkçenin nesirde gelinen mesafenin gerisine düşmüştür. Bu üslûp bu yönüyle dönemin gerisine giden problemlî bir üslûptur.

3.4.7 Yazıyla Konuşma

Ahmet Mithat Efendi “Romancı ve Hayat”³⁹ isimli makalesinde romanın ve romancının hayatla olan ilişkisini ele almaktadır. Sözcük kullanımlarında günlük dilin sadeliğini taşıyan Ahmet Mithat Efendi’nin buradaki üslûbunun başlangıçtan itibaren roman ve hikâyelerindeki üslûp özelliklerine benzediğini görüyoruz. Okura daha ilk cümleden itibaren soru soran yazar bu soruları bir yanıyla da kendine sormakta ve sorudan hareketle çeşitli cevaplara ulaşmaktadır.

Okurlarıyla romanlarında çeşitli vesilelerle konuşan yazar Ahmet Mithat burada da aynı tavrı devam ettirir. Ele alınan konudan çeşitli vesilelerle uzaklaşan yazar öyle ki yazısının sonlarına doğru bir romanının herhangi bir bölümünü de okurla paylaşmakta sakınca görmeyecektir. Ahmet Mithat, konunun daha iyi kavranması için örnek verme yolunu da tercih ediyor. Yalnız onun örnekleri somut gerçekler üzerinden değil hayali misaller üzerinden gerçekleşiyor. Namık Kemal, Ziya Paşa, Şinasi gibi isimler toplumsal gerçekliği olan ve konuyu daha inandırıcı kılan gerçekçi örnekler verirken Ahmet Mithat örnek olarak bir küçük hikâyeye anlatır. Bunun üzerinden ise çeşitli yorumlar yapar. Onun, “Gazetenin birinde okursunuz ki”, “Ahababınızdan biri size gelip dese ki” diye örnekler verdiğini görürüz.

Mithat Efendi’nin bu makalelerde sık sık şahsî görüşünü, duygularını işin içine kattığı “Ne tebâyün, ne televvün!..”vb. ya da onda hayali okurla kurulan samimi bir atmosfer sürekli görülür. Karşısında gerçek bir okur varmışçasına “öyle değil mi?” diye soran yazarın bu üslûbu özne, yüklem kullanımları üzerinden de tespit edilmektedir. Bu kullanımlarda biz/siz zamirlerinin özne olarak kullanıldığını görüyoruz.

“Romanların ahlâk-ı umûmiyenin aynı olduğunu veyahut olması lâzım geldiğini biz kabul eyledik, siz kabul etmemekte muhtarsınız. O halde ahlak-ı umûmiyeden bir roman çıkarılması nasıl olacağını bize sual eylersiniz.”

³⁹ Ahmet Mithat Efendi, “Roman ve Hayat”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, (Yay.Haz.Kaplan vd.) 1979, s.63-69

Ahmet Mithat “Osmanlıcanın Islahı”⁴⁰ başlıklı yazısında dilin problemlerini ele almaktadır. Burada ilk bahsettiğimiz yazının üslûbundan uzaklaşan, meseleyi daha ilmî ölçütlere göre değerlendiren bir yazarla karşılaşyoruz. Her ne kadar ara ara konuşma üslûbunun etkisi kendisini gösterse de bütün üzerinde bakıldığında konuyu belirli bir disiplin içerisinde ele alan bir yaklaşım görüyoruz.

Cümle başlarında “vâkıa”, “fakat”, “acaba”, “yalnız”, “hâlbuki”, “ancak”, gibi bağlaçların yanında “hayır”, “her ne kadar”, “biz”, “bizim” gibi sözcükleri de tercih ediyor. Ahmet Mithat burada fikrini net olarak ortaya koyan bir yaklaşım gösteriyor. Yüklemelerde bunu açık olarak görüyoruz. “ekmişlerdir”, “öğrenmiştir”, ibaret değildir”, “artar”, “kalır” vb. Bu kullanımlar yazarın ileri sürdüğü bir düşüncüyü açık bir şekilde ifade ettiğini gösteriyor. Bunun yanında az da olsa kesinlikten uzaklaşan ifadelerle de rastlıyoruz.

Ahmet Mithat’ın bu yazısında önemli bir konuyu rahat bir anlatım dili oluşturarak ifade ettiğini, bunu da cümlelerin kısalığı, gereksiz ayrıntılardan arındırılmış bir cümle yapısı oluşturmak suretiyle anlatımı daha açık bir hale dönüştürerek elde ettiğini görüyoruz. Yazar zaman zaman sorular da soruyor. Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa”da sorduğu soruyu hatırlatan “Acaba lisanımız hal-i hazırıyla ıslâh kabul etmez mi?” sorusunu sorarak metni bu sorunun çerçevesi içerisinde ele alıyor. Metinde dile ait kullanılan birçok terime rağmen yazar metni bir gramer yoğunluğunu içerisinde bırakmıyor. Bunda yazarın daha önceki metinlerinde gördüğümüz konuşma üslûbunun etkisi az da olsa yok değil. “Hayır, biz iddia ediyoruz ki olmaz.” diyen ya da “sözümüzü daha açık söyleyelim.” Diyen bir konuşma üslûbu da kendini gösterir. Son olarak Ahmet Mithat konuşma üslûbundan gelen bir etkiyle makalelerinde de rahat bir üslûp tercih etmiştir diyebiliriz.

3.4.8 Didaktik Söyleyiş

Şemsettin Sami, “Şiirin Mahiyet ve Hakikati”⁴¹ isimli makalesinde şiir türünün özellikleri üzerinde durmaktadır. Sami’nin bu cümlelerinde ilk dikkat çeken

⁴⁰ Ahmet Mithat “Osmanlıcanın Islahı”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, (Yay. Haz. Kaplan vd), 1979, s.70-74

⁴¹ Şemsettin Sami, “Şiirin Mahiyet ve Hakikati”, *Şemsettin Sami Süreli Yayınlarında Çıkmış Dil ve Edebiyat Yazıları* (Yay. Haz. Yüksel Toplaoğlu), Ötüken Yay. İstanbul 2012, s. 168-171

özelliklerden biri cümle başı bağlaçlarının terk edilmiş olmasıdır. Ziya Paşa, Namık Kemal gibi dönem yazarlarında gördüğümüz çeşitli bağlaçlarla cümleye başlama alışkanlığının onda olmadığını görüyoruz. Birçok cümleye ele aldığı konunun ana sözcüğünü (şiir) öne çıkararak başlayan Sami böylece onlardan üslûp yönüyle ayrılmış oluyor. Sami'nin düşüncesini bir öğretici üslûbu içerisinde ele aldığı görülüyor. Kendi ifadesiyle okura bir malumat vererek mütalaasını paylaşmak istemektedir. O bildiklerini karşısındakine tanımlamaya, açıklamaya çalışan bir öğretici tavrıyla hareket etmektedir: “Şiir edebiyattan madud olduğu için, zannolunmasın ki yazının icadından ve maarifin bir derceye kadar terakkisinden sonra zuhur etmiştir. Hayır, şiir yazıdan ve maariften çok daha eskidir.”, “Şiir avam beyninde söylenen şarkılardan tevellüt etmiştir.”. Onun bu aşama aşama izah edici tavrı konuşma üslûbuna yaklaşan sözcük seçimleriyle de birleşince ortaya makalenin bütünlüklü yapısını koruyan ama bunu okuru yormadan anlatan bir üslûp çıkmaktadır.

Sözcük seçimi noktasında Sami'nin dönemin terkipli yapısından henüz yeterince uzaklaşmadığını görüyoruz. Bununla birlikte üslûptaki rahatlık konuşma üslûbuna yaklaşan bir takım kullanımlar da dikkatlerden kaçmıyor:

“Şiiri tarif etmekte olduğumuz hâlde, vezin ve kafiye den buraya kadar aslâ bahsetmemekliğimiz şiiri kelâm-ı mevzun ve mukaffa tabiriyle tarif etmek isteyenlerin elbette taaccübünü mucip olur; ancak asıl şiir ne demek olduğunu bilenler vezin ve kafiye nin şiirde ehemmiyeti pek az olduğunu bizimle beraber teslim ederler.”

Yine dönem yazarlarında sık rastladığımız soru sorarak konuyu açma ve sorudan hareketle kendi fikrini kabul ettirme özelliği yine Sami'de pek başvurulan bir yöntem olarak görülüyor. Onda uzun cümlelerin yanında kısa cümlelerin belirli bir orandaki varlığı dikkat çekiyor. O da dönemin diğer yazarları gibi fiilimsiler yardımıyla zaman zaman sözü uzatıyor lakin bunun metindeki anlamı kaybettirecek bir boyutta olmadığını söyleyebiliriz. Bitmiş fakat birbirine virgül ve noktalı virgülle bağlanmış cümleler terkipli cümlelere nazaran daha anlaşılır bir nitelik gösteriyor. Sami ileri sürdüğü görüşleri bol örneklerle pekiştirme yolunu seçerken kendi fikri noktasında ısrarcı bir tavır içerisinde olmayışı, üslûbun zaman zaman denemeye yaklaşan bir üslûp olarak görülmesini sağlıyor. Onda bu bağlamda ne okura soru sorma ne de okurla

karşılıklı konuşma durumu söz konusudur. Bu yüzden bir hitabet havası da görülüyor. Yazar fikrini bir düzen içerisinde kimi zaman net ifadelerle kimi zaman ise ihtimal belirten sözcüklerle ifade ediyor.

Sami'nin Kitabet-İnşa⁴² başlıklı yazısında ise sohbet havasının hâkim olduğu bir üslûp göze çarpar. Sami'nin sözlükçülüğünden gelen bir sözü tarif etme, açıklama alışkanlığı olabileceğini düşündürten tavrı burada da devam etmektedir.

“Kitabet yazı yazmak ve kâtip yazı yazan adam demektir. Bu kelime Arabî olmak münasebetiyle, edebiyât-ı Arabiye'ye müracaat ettiğimizde kitabet başlıca kitap istinsah etmek sanatına denildiğini ve bizim kitabet dediğimiz şeyin asıl ıstılâh-ı mahsusunu inşa ve sahibinin ismi münşi olduğunu görürüz. İnşa bir maddeyi tahriren ifade etmek demektir; binaenaleyh inşa ile kitabet arasında pek büyük bir fark olup inşa bir ilim ve kitabet bir sanattır .”

Sami'nin daha başlangıçta ele alacağı konuyu bir sözlük maddesi yazıyor gibi açıkladığını görüyoruz. Bu öğretici tavrı onun konuşma üslûbuna yakın bir üslûp tercih etmesini sağlıyor. Kullandığı birçok terimi önce açıklamak zorunluluğu hissediş: “Bizde ise inşanın veyahut –herkesin alıştığı tabirle söyleyelim-kitabetin” diyerek ara sözlere müracaat etmesi bu sebeptendir. O izah etmeyi önemli görmektedir. Sami'de konuşma üslûbuna olan yatkınlık “Bu hâl bize çok cahil kâtipler ve birçok da ümmî âlimler kazandırıyor.” Türünden konuşma üslunua yakın cümleler de kurdurtmaktadır. Şemsettin Sami ele aldığı konuyu birçok cephesiyle izah ederken kendini “biz” ifadesinin içerisine yerleştiriyor. Örneklerini de bu bağlam içerisinde veriyor. Sonuç olarak ilmî konuları yormadan ve sıkmadan anlatma yolunu seçen Şemsettin Sami'nin bu tavrı ondaki üslûbun öğretici bir üslûp gibi algılanmasını sağlamaktadır.

3.4.9 Gazete ile Bilim Dili Arasında

Beşir Fuat, “Nûmune-i Terakki”⁴³ isimli yazısında bir gazete yazısı olduğu izlenimi uyandıran “ Her hafta Avrupa'dan gelen gazetelerde ya fenne dair bir şey keşf olunduğunu veya sanayie müteallik bir şey icat edildiğini görüyoruz.” şeklindeki bir cümleyle söze başlamıştır. Bu tarz gazete üslûbunu hatırlatan cümlelerin yanında

⁴² Şemsettin Sami age., s. 165-167

⁴³ Beşir Fuat, “Numûne-i Terakki”, Orhan Okay, *Beşir Fuad ilk Türk Pozitivisti ve Naturalisti* Dergâh Yay. İstanbul 2008, s.268-270

yazarın şahsî hissedişlerini de açık eden “ hâşâ”, “Var ol Nadir! “Sa’yin meşkûr olsun Mazhar!” benzeri ifadeler de bu üslûbu pekiştiriyor. Bununla birlikte Beşir Fuat’ın bu üslûbun hemen yanbaşında meseleyi ilmi bir ciddiyet içerisinde ele alırken de bu üslûba yaklaşan bir tavır içerisinde olduğu hissediliyor:

“Osmanlıların zekâvet ve istidad-ı tabiileri Avrupalılara her nevi terakkiyâta pişrev olmağa müsait iken onlara peyrevlikte bile geri kaldığımızın sebeb-i aslîsi, husûl-i maksat için vücudu elzem olan teshilat ve vesaitin fıkdanıdır.”

Bu cümlede yazarın bir yargıya ulaşırken “pişrev olmak”, “peyrevlik” gibi ifadeleri tercih etmiş olması dikkat çekiyor. Beşir Fuat’ın somut örnekler veriş verili örneklerde isim zikredişi ve bu isimleri vesile kılarak fikrini ortaya koyuşu onun pozitivist tavrıyla da örtüşmektedir.

“istidat ve zekâ hususunda Avrupalılardan aşağı kalmadığımızı bir delil lâzımsa ‘Nümune-i Terakki Mektebi” müdür ve ders nazırı Nâdir Efendi biraderimizin yetiştirmiş olduğu talebelerden Mustafa Mazhar Efendi’yi delil-i mücessem olmak üzere gösterebiliriz.”

Yazarın, günlük konuşmaya yaklaşan bu üslûbu “bu hal”, “vakıa”, “bu çocuk”, “Nadir Efendi biraderimiz” gibi cümle başlarındaki kullanımlarda da rahat bir üslûbun izlerini göstermektedir.

3.4.9 Sanatkârane Söyleyiş

Recaizde Mahmut Ekrem, “Sanat Müşkil ise de Muaheze de Âsân Değildir!”⁴⁴ isimli yazısında edebiyat tarihlerine abes-muktebes tartışması olarak geçen kafiyenin göz için mi yoksa kulak için mi olduğu meselesini bir tartışma üslûbuyla ele alır. Ekrem’in bir gazetede yazıldığı için gazete üslûbu olarak adlandırabileceğimiz bu üslûpta eleştirel ve alaycı bir yaklaşım içerisinde oluşu dikkat çekiyor. “Aferin”, “Yine aferin diyelim!” şeklindeki iğneleyici ifadeler görülüyor. Ekrem’in yazısının ilk bölümlerinde polemikçi bir üslûp da barındırır: “Hasan Asaf Bey –ki zaten muarefemiz olmayan heveskerân-ı edebdendir- tertip ettiği mecmua [...]”. Yazının ikinci bölümü olarak gördüğümüz kısımlarda ise Ekrem’in bu konuyu vesile ederek kendi anlayışını anlattığı bölümdür.

⁴⁴ Recaizade Mahmud Ekrem, “Sanat Müşkil ise de Muaheze Âsân Değildir!” *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3 Nesir 1* (Yay. Haz. İnci Enginün- Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 2010, s. 298-299

Burada dil daha sanatlı bir hale dönüşür. Yazarın terkiplere bolca müracaat ettiği bu bölümlerde, hüküm verici bir üslûbun kullanıldığını görüyoruz. Ekrem daha çok uzun cümleler kuruyor, dil ağırlaşıyor. Peş peşe birçok tamlama birbirini takip ediyor. Buralarda secili ve aliterasyonlu cümleler çoğalıyor. Görülüyor ki, Ekrem bir şeyi ifade etmek kadar onu sanatkârane bir şekilde ifade etme arzusu gösteriyor:

“[...] netice-i sanat olan bedâyi-i fikriyenin takdir-i mahiyâtı âlâtın suret-i istimaline hasr-ı nazarla değil, tabiatın ahkâm-ı umumiyesine tatbik-i fikr ile kabil ve semere- bahş olabileceğini ta'mik-i tefekkürât-u tettebbuât ile bittayyakun anlayamamış [...]”.

Ekrem'in, zaman zaman soru yoluyla zaman zaman ise “Dikkat buyurulsun” şeklindeki ifadeler yoluyla bu oldukça sanatkârane görünen üslûbu yumuşattığı bununla birlikte üslûptaki bu söyleyiş güzelliğini öne alan tavrın Ekrem'den Servet-i Fünunculara giden bir tarafının olduğu da görülüyor.

3.4. 10 Nesirde Romantik Şiiriyet

“Makber Mukaddimesi”⁴⁵ Hamit'in ünlü şiir kitabına yazdığı bir önsöz olmakla birlikte üslûbuyla dikkati çeken bir metindir. Mehmet Kaplan mukaddimeyi konu alan yazısında “Makber mukaddimesi, edebiyat tarihimizde yeni bir şiir telâkkisi ifade eden en kuvvetli metinlerden biridir.” (Kaplan, 2004: 65) demektedir. Hamit “Makber- ki, âsâr-ı mevcudemin en âhiridir-fenâ bulmuş bir vücudun bekası için yapıldı. ” diyerek başladığı metinde ki bağlacını vurgu maksatlı olarak birçok kez kullanıyor: “Kalb vardır ki”, “Ben isterim ki”, “ Korkarım ki” vb.

Hamid'in burada çelişkili görülebilecek bir üslûp ortaya koyduğu görülüyor: “Fikir çıkmamalıdır demem. Çıkamaz bir halde bulunmalıdır.”, “Kederimin artması için, sevinmek isterim.”, “Makber'den evvel yazdığım şeylerin pek çoğunu beğenmem, bazısını pek az beğenirim. Makber'i ise hiç beğenmiyorum, çok seviyorum.” vd. yine şairin alışılmamış benzetmelere başvurduğu da görülüyor:

Kararsız bir tavır: Makber, makber değil, bir türbe, türbe değil bir mabed, mabed değil bir küre, küre değil bir fezâ-yı bî-intihâ olmalıydı.”, “

⁴⁵ Abdülhak Hâmid Tarhan, “Makber Mukaddimesi” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV*,(Yay. Haz. Kaplan vd.) İstanbul 1982, s. 231-234

Hamit'in, duygularını kimi zaman özne yoluyla "Ben bu kitabı kendim okuyayım diye yazdım" vb. kimi zaman ise yüklemeler üzerinden ortaya koyduğunu görüyoruz. "isterim", "bilirim", "değilim", "anlayamam" vb.

Şairin duygularını açık, dolaysız bir şekilde dışa vurduğu görülür: "Heyhât" ifadesi başlı başına bu duyguyu ortaya koymak için yeterlidir. Hamit, konuşma üslûbundan da izler gösteren kullanımlar gösterir: "Geçelim", "Evet, ne yapalım.", "Sükût edelim." vb. Hamit'in kimi zaman karşısındakine hitap ediyormuş hissi uyandıran bu anlatışta korku, ümitsizlik, hayal kırıklığı vb. duyguları açığa vuran sözcükleri yoğun bir şekilde kullanışı dikkat çeker. "Keder", "perişanlık", "meyyit", "hayal", "yalnızlık", "hüzün", "feryat", "teessür", "ahiret" vd.

Hamit'in hüzün ve çelişkilerle ördüğü bu yazıda üslûp da bu hüznün ve çelişkinin sonucunda romantizme gidiyor.

3.4.10 Yalın Söyleyiş

Muallim Naci, "Midhat'ım"⁴⁶ isimli yazısında deneme üslûbu olarak görülebilecek bir üslûpla yazmaktadır. Karşılıklı konuşma havası kadar söyleyişteki rahatlık, araya şiir yerleştirmeler, boşvermişlik ifade eden sözler metnin denemeye yakın görülmesini sağlıyor. Naci'nin birinci tekil şahıs ağzından yazdığı bu yazıda "Bazen öyle vahşiliğim tutar ki", "Burada kâh yazı yazıyorum, kâh kitap okuyorum", "şairin sözü adamın hissiyle işte böyle oynar" şeklinde rahat kullanımlar göze çarpıyor. Naci'nin bu cümleleri ondaki söyleşteki rahatlığını gösteriyor. Özellikle yüklemelerde "aklım kesmez", "itiraf ederim", "bir tarafa çekilirim", "emin olabilirim" şeklinde deyimleşmiş ifadeler yazarın günlük dilden yaralandığını gösteriyor.

⁴⁶ Muallim Naci, "Midhat'ım" *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3 Nesir 1* (Yay. Haz. İnci Enginün- Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul 2010, s. 339-343

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Tanzimat Dönemi Edebî Nesrinde Üslûp Değişmeleri'ni ele aldığımız bu çalışmada, elde edilen sonuçları: Üslûp Üzerine Yapılan Tartışmalar, Tanzimat Dönemi Edebî Nesir Dışındaki Nesirde Üslûp Değişmeleri ve Edebî Nesirde Üslûp Değişmeleri olmak üzere üç ana başlıkta değerlendireceğiz. Tezimizin esasını oluşturan üçüncü bölümü kendi içerisinde: “Roman ve Hikâyede Üslûp Değişmeleri”, “Tiyatro Eserlerinde Üslûp Değişmeleri”, “Makale ve Denemede Üslûp Değişmeleri” altında üç alt başlığa ayırdık. Elde edilen sonuçları bölüm sırasıyla şöyle ifade edebiliriz.

Birinci bölümde üslûp bilimi etrafındaki farklı yaklaşımları ele aldık. Bu teorik kısımda bizde ve Batıda üslûba dair yapılan tartışmaları değerlendirdik, dile getirilen görüşleri daha çok tarafsız bir bakış açısıyla ortaya koymaya çalıştık. Üslûpla ilgili değerlendirmelerde birtakım noktalarda birleşirse bile tanımdan yönteme kadar farklı yaklaşımların olduğunu gördük. Bu teorik tarama ve inceleme sırasında, üslûp incelemesinde her metne uygulanabilecek bir yöntemden ziyade metnin özelliklerine göre, belki birkaç farklı kuramdan seçme yaparak amaca uygun yeni bir sentez yapmanın daha uygun olacağını gördük. Bu bölümde, üslûbun metindeki dile ait malzemeyi dilbilimden farklı bir şekilde değerlendirme gerekliliği de ortaya çıkmış oldu. Yine aynı şekilde, stilistik incelemelerinin daha ziyade edebî metinler için söz konusu edilebileceğini söylemeliyiz. Bu noktada bilinen bir yargı tekrar paylaşılmış oldu: Üslûp, edebiyat metinlerinin estetik değerini ortaya koymaya yarayan önemli bir ölçüttür.

Üslûp için tek tip bir inceleme yöntemi söz konusu değildir. Bu yüzden inceleme yöntemleri kişiye, zamana ve türe göre farklılık gösterebilir. Öyle ki, üslûp incelemesi yapan üslûp bilimci birden çok paydaşı dikkate almak durumundadır.

Edebiyat metinlerinin üslûbu için yapılan her çalışma, içeriği ve kapsamı ne olursa olsun dışarıda bırakılan birçok verinin olduğu düşüncesini de doğuracaktır. Bu yüzden, üslûp çalışması her zaman eksik bir şeyler olduğu duygusunu doğuran bir çalışmadır.

Tezimizin ikinci bölümünde, edebî nesir dışında kalan nesir örneklerini üslûp açısından inceledik. Bu bölümün girişinde ayrı bir başlık açarak klasik nesre dair yaklaşımları irdeledik. Tanzimat öncesi nesir üzerinde yapılan çalışmaların bir kısmının bu nesri anlamak ve değerlendirmekten uzak olduğu görülmüştür. Bu nesrin üslûbu üzerinde yapılan tespitlerin daha çok birbiriyle örtüşen ve aynı şeyleri ifade eden genel

değerlendirmelerden öte gidemediği görülüyor. Bizde nesir söz konusu olduğunda üslûp daha çok ihmal edilen bir alan olarak gözükmetedir. Bu ihmal ediş, zaman zaman nesrin değersizleştirilmesi, yok sayılması gibi sonuçlar da doğurmuştur.

Yalnızca bu döneme ait olmayan, Tanzimat öncesine dayanan ve dönem içerisinde de devam eden resmî yazışmalarda üslûpta birtakım değışmeler görülmekle birlikte bu değışmelerin dönem içerisindeki diğer nesir örneklerine göre daha yavaş gerçekleştiği görülmektedir. Tanzimat'la birlikte resmî yazıda da birtakım yeniliklerin olduğu anlaşılıyor. Bununla beraber bu yazının yüzyıllar içerisinde kalıplaşmış, kuralları yerleşmiş ve kolay kolay değışmeyen bir üslûp özelliği kazandığı da bir gerçektir. Bu sebeple birtakım değışiklikler görülse de, resmî yazıda Tanzimat sonrasında üslûbu yeniden şekillendirecek bir değışimin olmadığı görülmektedir.

Dönem nesrinin karakteristik bir özelliği gibi duran uzun cümle yapısı -resmî yazılar da dikkate alınarak- Said Paşa'nın *Gazeteci Üslûbu* isimli eserinden hareketle değerlendirilmiştir. Said Paşa, aslında nesirdeki uzun cümle yapısının bilinenin aksine Osmanlı nesrinin karakteristik bir niteliği olmadığını, klasik nesir içerisinde kısa cümle örneklerinin Şinasi'den yaklaşık seksen yıl önce fazlasıyla görüldüğünü iddia etmekte, iddiasını da resmî yazılar ile tarihe ait metinler üzerinden örneklemekteydi. Birbirine çeşitli bağlaçlar ve fiilimsilerle bağlanan bu uzun cümle yapısının -dönemin edebî türlerinde de görüldüğünü biliyoruz- Ahmed Cevdet Paşa'nın da dile getirdiği gibi yalnızca Fenerli Rumlara bağlanmasının bu durumu açıklamakta yeterli olup olmayacağı henüz netliğe kavuşturulmuş bir mesele değildir. Sonuç olarak dönemin resmî yazılarında üslûbun daha kuru ve statik bir yapısının olduğunu, bununla birlikte değışmenin birtakım izlerinin de bu dönemde görülmeye başlandığını söyleyebiliriz.

Osmanlı tarih yazıcılığının eski nesrin en canlı kısmını oluşturduğu görülüyor. Buradaki nesir örneklerinin kişiden kişiye değışmekle birlikte, bir değışim sürecinin yaşandığı da görülmüştür. Zaman içerisinde nesrin şiire yaklaşması tarih metinlerinin de dilini edebî metinlerin üslûbuna yaklaştırmıştır.

Tanzimat'la birlikte tıp, hukuk, felsefe ve mühendislik alanlarındaki gelişmelerin yeni terimlerin dile girişini hızlandırdığı görülüyor. Daha çok alanla ilgili yeni sözcükler bu dönemden itibaren Türkçeye girmeye başlamıştır. Özellikle tıp eğitiminin yabancı dille yapılmış olmasının Fransızcaya olan ilgiyi artırdığı not edilmesi gereken bir husustur.

Bilindiği gibi gazetelerin toplum hayatına girişi toplumla birlikte dili ve edebiyatı da etkilemiş ve şekillendirmiştir. Dönem gazetelerinin aynı zamanda bir okul işlevi gördüğü ve edebiyat eserlerinin okur karşısına çıktıkları ilk yerin gazeteler oluşu dikkate alındığında dilin de bu etkileşimin gereği olarak bir değişim sürecine girdiği görülüyor. Bununla birlikte, dönem gazetelerinin eski nesirden gelen başta söz dizimi olmak üzere birçok özelliği uzun bir süre devam ettirdikleri görülmüştür. Dönemin ilk gazetelerinin resmî yazıyla olan ilişkisinin uzun süre devam etmesinin bu değişimi zorlaştırdığı düşünülebilir. Süreç içerisinde gazetelerin çoğalması, günlük sıradan konuların da gazetelerde yer almasıyla birlikte 1860'lı yıllardan sonra farkedilebilir bir değişimin yaşandığı görülüyor. Bu değişim doğal olarak edebiyat metinlerinin dilini dolaylı yoldan da olsa dönüştürmüştür. Gazeteci dili olarak bahsedilebilecek, günlük dile yaklaşan bir haber dilinden ancak 1870'lerden itibaren daha net olarak bahsedilebileceğini söyleyebiliriz.

Dönem içerisinde birçok edebî metnin Türkçeye çevrildiğini biliyoruz. Çeviri metinlerin dili çeviren kişinin üslûbundan etkilense de metnin türüne, özelliklerine göre de değişebilmektedir. Bu metinlerin üslûbunun henüz eski nesrin secili, aliterasyonlu ve dahası çeşitli bağlaçlar ve fiilimsilerle örülmüş yapısından uzaklaşmadığı görülmektedir. Bu çevirilerde çevirenin şahsî üslûbu da etkili olmaktadır. Örneğin ilk çeviri metinler içerisinde üslûp açısından oldukça sade diyebileceğimiz metinler de bulunmaktadır.

Tezimizin ana yapısını üçüncü bölümde ele alınan edebiyat metinleri ve onların üslûbundaki değişimler oluşturmaktadır. Edebî türlere ait değerlendirmemizi, roman ve hikâye, tiyatro ve makale-deneme olmak üzere üç tür öbeği üzerinden gerçekleştirdik. Dönemin hikâye ve romanlarındaki üslûp değişimlerini şöyle özetleyebiliriz:

Dönemin roman ve hikâyelerinde dilin yeterince işlenmediği duygusunu oluşturacak örneklere rastlanmıştır. Örneğin Ş. Sami'nin sözcük seçimlerinin bir atmosfer oluşturacak zenginlikte olmadığı, kimi söz ve söz grubundaki kullanımların hem anlam hem de işlev bakımından sorunlu olduğu görülmüştür. Yalnızca Sami'nin değil A. Mithat Efendi'nin üslûbunda da bir takım üslûp problemlerinin olduğu görülüyor: Özne yüklem uyumsuzluğu, sıfat kullanımlarında görülen sorunlar bunlardan bazılarıdır. Ş. Sami'nin Türkçeye yeterince aşına olmamasına hamledilebilecek üslûp problemleri

yanında R. Ekrem'in Fransızca'nın etkisiyle Türkçede olmayan cümle bazındaki kullanımları da bu bağlamda değerlendirilebilir.

Yazardan yazara değişiklik göstermekle birlikte dönem yazarlarından R. Ekrem ve N. Nazım'ın sözcük seçimlerinin yazarlarının bilinçli tercihlerinin sonucunda şekillendiğini görüyoruz. R. Ekrem, yabancı sözcük kullanımı üzerinden Batı hayranlığını göstermek isterken N. Nazım yerel ağızlardaki sözcükleri realist tavrın bir gereği eserine taşıyarak dönem yazarları içerisinde farklılık oluşturmuşlardır. Ekrem'dekine benzer bir tavrın A. Mithat'ta da olduğunu, yalnız buradaki sözcük kullanımlarının Ekrem'de olduğu gibi bir gösterene dönüşmediği görülmektedir.

Sıfat kullanımı konusunda dönem yazarlarında bir fakirlik göze çarpıyor. Sıfat kullanımlarının sınırlı oluşu eşya, mekân ve insan arasındaki ilişkilerin yeterince yansıtılmadığı duygusunu oluşturmaktadır. Ş. Sami'nin bu durumu fiil kullanımları üzerinden gerçekleştirmek istediği bu yüzden onda görüntü ifade eden ve genellikle durağanlık içeren bir anlatım yerine hareket göstergesi olan sözcük kullanımlarının daha çok öne çıktığı görülüyor. Benzer bir durumun A. Mithat'ta da görüldüğünü söylemek yanıltıcı olmayacaktır.

Yine sıfat kullanımlarında özellikle Ş. Sami, N. Kemal ve R. Ekrem'in hacimle ilgili sıfatlara bol miktarda müracaat etmiş olmaları ve bu sıfatların daha çok büyüklük belirten sıfatlar oluşu dönemin yazarlarında imparatorluk coğrafyasına ait olmanın getirdiği bir bakışın hâkim olduğu duygusunu uyandırmaktadır. R. Ekrem'de renk belirten sıfatların bol kullanıldığı görülürken, N. Nazım'ın sıfatlarının daha çok gözleme dayalı ve realist tavra uygun sıfatlar oluşu dikkat çekiyor.

Hemen hemen dönemin bütün hikâye ve romanlarında kalıplaşmış sıfat kullanımlarının olduğu görülüyor. Acıma, merhamet gibi duygular uyandırmak için kullanılan "biçare", "zavallı", "mazlume" vd. sıfatlar dönem yazarlarının hem roman hem de tiyatro metinlerinde sık sık karşımıza çıkmaktadır. Dönem yazarlarından Ş. Sami, N. Kemal ve A. Mithat'ın kimi sıfatları daha çok karakter belirten sıfatlardır. Bu sıfatların yazarın karakter karşısındaki tutumuyla da birebir ilişkili olduğu görülüyor.

Dilin zenginliğinin bir göstergesi olan deyim, atasözü ve ikilemelere hemen hemen bütün yazarlarca müracaat edildiğini görmekteyiz. Özellikle Kemal ve Ekrem'de ikilemelerin sık olarak kullanıldığı, ayrıca Ekrem'de deyimlerin çokluğu dikkat çekiyor.

Bu türden kullanımların metnin üslûbunu konuşma diline yaklaştırmakta olduğunu görmekteyiz.

Argo, kaba söz kullanımları da çok olmamakla birlikte A. Mithat ve Ekrem'in eserlerinde daha çok göze çarpmaktadır.

Dönem yazarlarından Ş. Sami, N. Kemal ve A. Mithat'ın anlatıcılarının karakterler arasındaki yanlı tutumlarının bir sonucu olarak kimi karakterleri kötü, kimi karakterleri ise tamamen iyi göstermek gibi bir gayretin içerisinde oluşları dikkat çekmektedir. Kişileri okur gözünde iyi veya kötü olarak göstermek derdinde oluşları tasvir etmek için kullanılan sıfatların buna göre kullanıldığını göstermektedir. Bunun yanında N. Nazım'ın kişi tasvirinde öznel yargı oluşturacak, duyguları açık edecek sıfatları kullanmaktan kaçındığı görülüyor. Bu durum onun realist bir tavır sergilemek istemesiyle örtüşmektedir.

Ş. Sami, R. Ekrem başta olmak üzere bazı dönem yazarlarının aktif zamanı özellikle belirlemek istemeleri gerçeklik duygusu oluşturmaya yorumlanabilirse de zamanın oldukça net ifade edilmiş olması eserlerin üslûbunda bir yapaylık duygusu oluşturuyor.

Dönem eserlerinde eski nesrin vazgeçilmezlerinden olan fiilimsilerin sık kullanılışı dikkat çekmektedir. Özellikle N. Kemal, R. Ekrem ve S. Sezai'nin tasvirin ağırlık kazandığı bölümlerde fiilimsilerle cümlenin söz dizimini uzattıkları görülmektedir. Bu durum S. Sezai'de sözün bu şekilde fiilimsi ve bağlaçlarla uzatılması metnin üslûbunu ağırlaştırmaktadır.

Dönem yazarlarının henüz tarif ve tasvir noktasında tam bir ayrıma ulaşamadıkları, kimi zaman tarif kimi zaman tasvir yoluyla olay ve durumları anlatmaya çalıştıkları görülüyor. Ekrem'in hem tasvir hem tarif yoluyla, Ş. Sami ve A. Mithat'ın küçük tasvir girişimlerine rağmen daha çok tarife müracaat ettiği görülüyor.

Kişi, mekân ve tabiat ilişkisi dönem romanlarında yoğun bir şekilde işlenmiştir. N. Kemal'de zaman içerisinde roman kahramanların mizaçlarının ve içine düştükleri durumdan ötürü psikolojilerinin değişmesi onu dönem romancıları içerisinde ayrıcalıklı hale getirmektedir. N. Kemal, S. Sezai ve N. Nazım'da kişilerin zaman ve mekânla uyumlu olarak psikolojilerindeki değişim yansıtılmış, zaman ve mekânın değişimiyle insan psikolojisindeki değişim de verilmeye çalışılmıştır. Mekân ve insan psikolojisi arasındaki ilişkiyi en iyi yansıtan isimlerin başında S. Sezai ve N. Nazım'ın geldiği

görülüyor. Onların eserlerinde mekân aynı zamanda bir atmosfer oluşturma görevi yüklenmiştir.

Dönem yazarlarında özellikle N. Kemal ve S. Sezai' nin tasvirlerinde ayrıntıların metni zaman zaman boğucu hale getirdiği görülmekte ve özellikle S. Sezai'de tasvirin bir noktadan sonra yalnızca retorik bir amaca hizmet ettiğini düşündürmektedir.

Ekrem'in eşyayı ayrıntılı bir şekilde tasvir ederken derecelendirmeli bir tasvir yaptığı görülüyor. Yine R. Ekrem ve S. Sezai'nin kişileri giyim kuşam ve renkler üzerinden tasvir etmek istedikleri böylelikle özellikle Ekrem'in tip oluşturmaya çalıştığı; Sezai'nin ise kişilerin ayırıcı niteliklerini daha çok kullandıkları eşyalar üzerinden göstererek onları belirginleştirdiğini görürüz. S. Sezai'nin tasvir vasıtasıyla bir görselleştirme oluşturduğu görülüyor. Bir mekânın ve mekânla birlikte içinde yaşayanların anlık durumları okuyucunun zihninde bir dekor oluşturmaktadır. Bu tablo düşüncesinin Sezai'den Servet-i Fünun yazarlarına geçtiği düşünülebilir. Benzer bir görselleştirmenin N. Nazım'da da mekânın tablolaştırılmasıyla ortaya çıktığı görülmektedir.

Anlatıcının konumu açısından, Nabizade Nazım'ın eserlerindeki anlatıcının, dönemi içerisinde bir farklılık oluşturduğu görülüyor. Realist ve Naturalist tavrın zaman zaman terkedildiğini söylesek de anlatıcı kendini roman kişilerinden ayırabilmiş yani kinaye mesafesini koruyabilmiştir. Nabizade'nin tasvirlerinde öznel tavır bir tarafa bırakılmış, daha çok nesnel bir yaklaşımla olaylar ele alınmıştır. Yine, onun mekân tasvirlerinde gelenekle olan bağlarının azaltıldığı görülüyor. N. Kemal ve R. Ekrem'de, (zaman zaman) tasvirlerin yazarın öznel yaklaşımını yansıttığı ve gelenekle olan bağlarını devam ettirdiği görülmektedir. N. Nazım'ın tasvirlerinde ayrıca gözlemci bir tavır görülmektedir.

N. Kemal, her ne kadar eski edebiyatı eleştirmiş olsa da, klasik edebiyattan gelen birtakım unsurları kullanmaktan geri duramamıştır. Tasvirlerde klasik edebiyattan gelen istiareleri dönüştürerek kullandığı görülen Kemal'in mekân tasvirinde de klasik edebiyattan gelen unsurları kullandığı görülüyor.

Eski anlatıların imkânlarını romanlarında en fazla kullanan isimlerin başında Ahmet Mithat Efendi gelmektedir. Bunun yanında dönemin Nabizade Nazım dışındaki yazarları meddah anlatıcı üslûbu olarak adlandırılan üslûbun bir şekilde etkisine girmişlerdir. Nazım'ın bu anlatıcılığı eserinde kullanmadığı görülüyor. Ahmet Mithat

Efendi bu anlamda meddah üslûbunu eserlerinde vazgeçilmez bir anlatım aracı haline getirmiştir.

Ahmet Mithat'ın eserlerinde anlatıcının okurla, roman ve hikâye kişileriyle kurduğu yarenlik doğal olarak yazarın bir “baba” figürüne dönüşmesini sağlamaktadır. Bu noktada roman kişilerini koruyan, kollayan bir tavır gelişmekte, anlatıcı kahramanların gerilimden uzaklaşmasını sağladığı gibi son merhalede trajik olanın ıskalanmasına sebep olmaktadır. Dönem romanlarıyla Ahmet Mithat'ın eserleri arasındaki önemli farklardan biri de burada ortaya çıkmaktadır. N. Kemal anlatıcının bütün yanlı tutumuna rağmen karakterlerini tirajik sondan alıkoymaz.

Namık Kemal başta olmak üzere tiyatronun romanı üslûbunu etkileyen önemli bir tür olduğu görülüyor. Yerli tiyatronun, Ş. Sami A. Mithat gibi yazarları etkilediği görülüyor. Bu anlamda, eski anlatıların batılı türleri etkilediğini söyleyebiliriz. Yine N. Kemal'in *Cezmi*'sinde tiyatrodan gelen etkinin canlı izleri görülmektedir.

Recaizade Ekrem hem parodiye hem ironiye müracaat etmiş olmasıyla dönem yazarlarından ayrılıyor. Ekrem'in kendi kendine konuşma, bilinç akışı gibi teknikleri kullanmış olması dönemi açısından da önemli bir yenilik olarak değerlendirilebilir.

Romantik üslûbun Namık Kemal, Ekrem gibi yazarlarda önemli bir üslûp özelliği haline geldiği görülüyor. Ekrem'in realist bir tavır sergilemesine rağmen zaman zaman bu tavırdan saptığı, hikâyelerinde ise romantik tavrın belirgin bir şekilde ortaya çıktığı görülüyor. Özellikle Namık Kemal'in farklı üslûpların etkisi görülse de romantik üslûbun onda belirleyici olarak görüldüğünü söylemek mümkündür.

Dönemin tiyatro eserlerinde görülen üslûp özelliklerini şöyle özetleyebiliriz:

Tiyatro Osmanlı toplumunun yabancı olmadığı bir tür olmakla birlikte Batılı tiyatro ile geleneksel Türk tiyatrosunun birtakım farklarının olduğu bilinmektedir. Bu noktada geleneksel tiyatrodan gelen etkinin tiyatro yazarlarının Batılı anlamda bir tiyatro yazma çabası içerisinde olmalarına rağmen etkilenmeye devam ettikleri görülmektedir. Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinin kendinden önceki ortaoyunu, meddah ve Karagöz gibi geleneksel tiyatro birikiminin yanında dönem içerisinde Batı tiyatrosundan da büyük ölçüde faydalandığı görülmektedir.

Başta Şinasi olmak üzere, bu dönemin tiyatro yazarları meddah, ortaoyunu ve Karagöz gibi geleneksel oyunlara ait birçok unsuru eserlerine taşımışlardır. Şinasi, ilk yazılı

tiyatro eseri olan *Şair Evlenmesi*'nde Karagöz ve ortaoyunundaki birtakım motifleri kullanmıştır. Ayrıca eserdeki kişilerin de geleneksel tiyatrodan geldikleri görülmektedir. Bu tavrın yalnız Şinasiyle sınırlı kalmadığı, daha çok Batılı tiyatrodan beslendiği düşünülen Hamit'te de görüldüğünü belirtmeliyiz. Hamit *Sabr u Sebat*'ta orta oyunundan gelen bazı tipleri eserine taşımıştır. Ayrıca onun şive taklidini kullanmış olmasını da bu bağlamda değerlendirmek gerekecektir.

Sözcük kullanımını açısından en renkli ismin A. Hamit olduğu görülmektedir. Onun eserlerinde Türkçe sözcüklerin yeni kullanımları yanında Arapça Farsçadan gelen sözcüklerin de yoğun olarak kullanıldığını görüyoruz. A. Hamit, ayrıca farklı alanlardan gelen kelimeleri, toplumsal ve dinî kavramları da eserine taşımıştır. N. Kemal'de dinî kavramlar heyecan uyandırma, etkileme amacına hizmet ederken, Hamit'te yalnızca bir çeşitlilik unsuru olarak yer almaktadır.

Dönemin birçok eserinde deyim, atasözü ve argonun yaygın bir şekilde kullanıldığı görülüyor. Bunlar içerisinde Şinasi, N.Kemal, Ekrem ve Hamit eserlerinde deyim ve atasözlerini sık olarak kullanmışlardır. Özellikle Hamit *Sabr u Sebat*'ta gereğinden fazla atasözü ve halk deyimlerini kullanmıştır. Bu tavrın Şinasi'yle birlikte başlayan halkın diline yaklaşma arzusunun bir sonucu olduğu görülüyor.

Karşılıklı diyaloglarda şaşma hayret ifadesi olarak ünlem sözcüklerine bolca müracaat edilmektedir. Şinasi, A. Mithat ve N. Kemal'in ünlemlere daha çok müracaat ettiği; Kemal'in bazı ünlem sözcüklerini hayret şaşma ifadesinin yanında duyguyu kuvvetlendirmek amacıyla kullandığı cümleye bu tarz sözcüklerle başladığı görülüyor.

İkilemeler de yazarlar tarafından çok sık kullanılmıştır. N. Kemal ikilemeleri kimi zaman sıfat göreviyle kullanarak vurguyu artırmaktadır. Tekrarlar özellikle A. Hamit'te dikkat çekici bir yoğunluk göstermektedir. Hamit'in bir sözcüğü küçük değişikliklerle aynı paragrafta birkaç defa tekrarladığı görülüyor. Birbirinin zıddı olan sözcüklerin A. Hamit'te belirgin bir üslûp niteliğine dönüştüğü görülmektedir. O yalnızca zıt kavramları kullanmakla kalmaz aynı zamanda olumlu bir fikri hemen olumsuz bir şekle dönüştürerek bunu üslûbunun bir parçası haline dönüştürmüştür.

Edat ve bağlaçların özellikle A. Hamit ve N. Kemal'de daha işlevsel bir şekilde kullanıldığını görüyoruz. Hamit çeşitli tekrarlar arasında edat ve bağlaçları da

kullanmaktadır. Hamit'in edat kullanımı bir tekrar neticesinde görülürken Kemal'in belirli aralıklarla özellikle, da/de ve ki bağlacını ısrar, belirtme gibi işlevler için kullanmaktadır.

Arapça ve Farsça terkiplerin özellikle A. Hamit'te yoğun bir şekilde kullanıldığı görülüyor. Hamit'in tiyatronun asıl işlevi olan sahnelenme, anlaşılır olma gibi etkenleri gözardı ettiği bu yapının zaman zaman eseri tiyatro eserlerinde dilin dolayimsız kullanılması işlevinden uzaklaştırdığı görülüyor.

Dönemin tiyatro eserlerde sıfat kullanımının sınırlı olduğu, bunun yanında N. Kemal'in sıfatlara dolaylı olarak yer verdiği görülüyor. Nitelik belirten sıfatları daha çok tercih ettiği görülen eserlerinde renkler dolaylı yoldan vurgulanır. Örneğin kan kırmızıdır, toprak karadır vb. Sıfatlar açısından A. Hamit'in terkip halinde sıfat kullanışı dikkat çekiyor. Hamit, eşyayı anlatırken renk sıfatlarını belirleyici bir özellik olarak kullanmaktadır.

İmaj oluşturma açısından N. Kemal ve A. Hamit'in eserlerinde çeşitli imajlara rastlanmaktadır. Kemal'in özellikle hayvan imajlarından faydalandığı görülüyor. Ayrıca Hamit'in eserlerinde metafor ve metonime de başvurur.

Öncelikle cümlelerin sözcük sayısı dikkate alındığında hacim bakımından kısalığı göze çarpıyor. Basit cümle yapısının hâkim olduğu eserlerde yazarlar bağlaçlara, fiilimsilere çok fazla müracaat etmezler. Bu bakımdan eserlerin, dilin günlük kullanımındaki doğallığı, akıcılığı vermekte oldukları görüyor. Yalnız A. Hamit'te zaman zaman cümledeki söz diziminin uzatıldığı görülmektedir. Cümle yapısı yönüyle en renkli ismin A. Hamit olduğunu söyleyebiliriz. Hamit'te cümle sözcük kullanımında olduğu gibi çeşitlilik göstermektedir. Onun farklı cümle yapılarını peşpeşe denediği görülüyor. Hamit'te cümleler şiirsel bir etki bırakacak şekilde oluşturulmuşken Şinasi, R.Ekrem ve A. Mithat'in cümleleri bu bağlamda daha düz ve şiiriyetten uzak bir görüntü veriyor.

Anlam yönüyle A. Hamit'in cümleleri sözcük seçiminin de etkisiyle olumludan olumsuz, olumsuzdan olumluya dönüşen bir özelliktedir. Bu durumun romantik tavrın etkisiyle ortaya çıktığı düşünülebilir. Ekrem'in cümleleri ise duyguların doğrudan açık edildiği bir cümle özelliğine sahiptir. Daha ilk planda hissettiklerini açığa çıkaran kahramanlar duygusal bir atmosferin içerisinde konuşurlar.

A. Mithat Efendi'nin hikâye ve romanlarında aktif olan anlatıcının olaylar karşısında ortaya koyduğu tepkileri burada kahramanlar vasıtasıyla açığa çıkardığını görüyoruz. Anlatıcının doğrudan kendini açık etmemesine rağmen karakterlerin konuşmaları aracılığıyla sesini duyurmaya çalıştığı görülüyor. Özellikle anlatıcı karakterlerin kendi kendine konuşması esnasında kendini göstermektedir. Bu durum ondaki hiperaktif anlatıcının bir şekilde kendini ortaya çıkardığını göstermektedir.

Cümleler, konuşma cümlelerinde olduğu gibi çeşitli bağlaçlarla, ünlem belirten sözcüklerle başlayabilmekte ve bitebilmektedir. Bu aynı zamanda karşılıklı konuşmanın getirdiği bir durumdur. N. Kemal'in cümlelerinin daha dinamik bir yapı arzettiği ve bu cümlelerin daha çok hitap şeklinde oluşan cümleler olduğu görülmektedir. Yine Kemal'in düşünceleri onaylatmak için soru cümlelerinden faydalandığı görülüyor.

N. Kemal'in tiyatro eserlerinde bazı kavramları öne çıkardığı bunun yanında kimi sözcüklere bilinen anlamlarının ötesinde değerler yüklediği, sözcük seçiminde cümleyi ve son aşamada eseri dinamik tutacak sözcükleri tercih ettiği görülmektedir. Onun eserlerinde bazı sözcüklerin çok sık tekrar edilmesi yazarın o kavrama verdiği değer bir göstergesi olarak okunabilir.

N. Kemal'in zamirleri sık kullandığı bunun da öznenin kendisine yapılan vurguyu öne çıkarmak gayesi taşıdığı görülüyor. Kemal'in sık olarak kullandığı birinci tekil ve ikinci tekil şahıs zamirleri öznenin önemini artırdığı gibi bu zamirlerin zaman içerisinde çoğul bir anlam ifade edecek şekilde kullanılmaya başladığı görülüyor.

R. Ekrem'in duygusal bir atmosfer oluşturmak, acı, keder, pişmanlık ve üzüntü vb. duyguları ifade etmek için ünlem sözcüklerini çok sık kullanmakla yetinmiyor ayrıca dönem yazarlarından farklı olarak karşılıklı konuşmalarda parantez içlerini de duygusal atmosferi belirtecek ifadelerle dolduruyor.

A. Hamit ve N. Kemal'in tekrarlar ve biçimsel birtakım uygulamalarla ritim elde ettikleri görülüyor. Hamit'in fiilleri, isimleri ve sıfatları peşpeşe kullanarak bir ritim elde ettiği görülürken, Kemal'in birbirini çağrıştıran sözcükleri aynı yapı içerisinde kullanarak etkiyi artırma yoluna gittiği görülüyor.

Fiil kullanımında özellikle N. Kemal ve A. Hamit'in fiilleri tekrar yoluyla peş peşe kullanarak vurguyu artırdıkları görülüyor. Hamit'in bir fiil yığılması olarak

görülebilecek şekilde filleri ard arda kullanması bir süre sonra metinde filler dışındaki unsurları görünmez kılmaktadır. Kemal'in kullanımları daha çok bir amaca yönelik görünmektedir. Kemal, yargı bildiren sözcüklerin tekrarıyla yapılması gereken işin önemini vurgulama arzusu taşımaktadır.

Dönemin tiyatro metinlerinde de eski nesrin belirgin özelliklerinden olan seci ve aliterasyon kullanımlarının olduğu görülüyor. Özellikle A. Hamit'in seci ve aliterasyonlara başvurarak eserine bir şiiriyet kazandırdığını söyleyebiliriz.

Dönemin makale ve denemelerinde görülen üslûp özelliklerini ise şöyle özetleyebiliriz:

Makale ve deneme kurgusal türlere göre hacim itibarıyla daha kısa yazılar olduğu için bu türlere ait yazılar hakkında genelleyici bir hüküm ortaya koymak daha zor ve yazar hakkında yanıltıcı olabilme riski taşımaktadır. Bu dönemde makale olan adlandırılan yazıların önemli bir kısmı daha çok gazete köşe yazısı niteliğindedir. Bugünkü anlamda bir makaleden bahsetmek mümkün olmasa da, makale ve denemenin birbirinden ayrılmadığı bir dönemden olduğunu söyleyebiliriz. Dönem yazarları ele aldıkları konuyu zaman zaman makale anlayışından çıkararak denemeye hatta fıkraya yaklaştırdıkları görülebilmektedir.

Dönem içerisinde birçok yazarın istisnaları olmakla birlikte cümleye çeşitli bağlaçlarla başladığı görülüyor. Cümle başı bağlaçlarının daha çok ikna etmek için kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu bağlaçların yazıya bir konuşma havası kattığı da görülmektedir. Şahsî duygular dışarıda tutulmak istense de zaman zaman yazarların duygularını işin içerisine karıştırdıkları görülmektedir. Konuyu bol örnekle anlatma bu yazıların dikkat çekici bir özelliği olarak görülüyor. Özellikle Şinasi, Z. Paşa ve N. Kemal'in buna fazlasıyla başvurdukları görülüyor. Eski Nesrin seci, cinas gibi uygulamaları büyük bir çoğunlukla bırakılırken, cümlenin henüz tam anlamıyla terkipli yapıdan kurtulamadığı görülüyor.

N. Kemal'le birlikte makaleye heyecan unsurunun katıldığını söyleyebiliriz. Ayrıca Kemal'in tabiata yöneliminin sonucu olarak tasviri de makaleye taşıdığını görüyoruz. Ziya Paşa, döneminin üslûp özelliği olarak da görülebilecek ikircikli bir tutum içerisinde görülmektedir. Döneminde itiraz ettiği birtakım uygulamaları kendisi devam ettirmiştir.

Dönem nesrinde cümleler genellikle daha kısa bir yapıda olmakla birlikte aynı metinde uzun bir cümle yapısıyla karşılaşmak şaşırtıcı değildir. Uzun cümlelerin fiilimsiler ve çeşitli bağlar yardımıyla birbirine bağlandığı görülüyor. Cümle çeşitleri içerisinde en dikkat çekici olan soru cümleleridir. Bu cümleler hem yazarın kendi kendine konuşmasına fırsat tanımakta hem de soru yoluyla konunun genişletilmesine imkân verilmektedir. Deyim, atasözü gibi kalıplaşmış kullanımlar pek tercih edilmemiştir. Bununla birlikte Ziya Paşa'nın, A. Mithat'ın deyimlere ve atasözlerine müracaat ettikleri görülüyor. Yine Z. Paşa'nın bir anlatım imkânı olarak ironiyi kullandığı görülüyor. A. Mithat'ın üslûbunun günlük dilin sadeliğini taşıdığı görülürken onun roman ve hikâyelerinde gördüğümüz üslûp özelliklerinin makaleye de taşındığını görmekteyiz. Konuşan, soru soran yazar zaman zaman esas konudan uzaklaşmaktadır.

A. Vefik Paşa'nın üslûbunun- ele aldığımız metinden hareketle- nesrin gelmiş olduğu noktanın gerisine düştüğü görülmüştür. Ş. Sami'nin sözlükçülüğünden gelen bir etkiyle oluştuğunu düşündüğümüz didaktik bir üslûbu görülmektedir. Öğretici bir üslûpla yazdığı görülen Sami'nin dönem yazarlarından cümle başı bağlaçlarını kullanmaması bakımından ayrıldığını görüyoruz. Onda cümle başı bağlacı yok denilecek kadar azdır. Yalnız Sami'nin sözcük seçimi noktasında henüz önemli bir farklılık oluşturmadığı görülüyor. Yine Sami soru sorarak konuyu açma ve kendi fikrini dikte ettirici bir üslûp özelliğinin bulunmadığı görülmektedir. Beşir Fuat'ın üslûbu bilimsel bir üslûbun özellikleri yanında günlük konuşma üslûbunun hatta sohbet üslûbunun özelliklerini de göstermektedir. Ekrem'in üslûbunun polemikçi bir tarafı görülmekle birlikte bu üslûbun karşısındakini küçümseyen bir tarafının da olduğu görülüyor. Ekrem'in cümleleri zaman zaman sanatkârane kullanımlarla ağırlaşmaktadır. Ayrıca onda ardarda gelen tamlamalar ile seci ve aliterasyon kullanımları dikkat çeker. Bu üslûbun şiirsel bir tarafının da olduğunu söyleyebiliriz.

A. Hamit'in neredeyse bütün dönem yazarlarından sözcük kullanımı ve cümle kuruluşu açısından farklı bir üslûbunun olduğunu görmekteyiz. Hamit tiyatro eserlerinde de görülen aşırı duygulanma ve tezat oluşturma özelliğini yazısına da taşımıştır. Bütün bu özellikler onun romantik tarafının yazılarını da şekillendirdiğini göstermektedir.

M. Naci deneme üslûbu olarak görülebilecek bir üslûp içerisinde yazmaktadır. Bu üslûp konuşma havasının rahatlığını yansıtıyor.

Dönem yazarları içerisinde S. Sami, M. Naci, B. Fuat ve A. Mithat'ın sanatlı söyleyişini terkettikleri görülmekle birlikte onların da yazılarında az da olsa bu sanatkârane söyleyiş arzusu görülmektedir.

N. Kemal, tiyatrolarındaki benzer bir şekilde kitleleri harekete geçirecek söz ve söz gruplarını makalelerinde de kullanıyor. Şinasi, Z. Paşa ve N. Kemal zıt unsurlardan yararlanıyorlar. Bu durum bazen bir fikrin bazen bir kavramın üzerinde şekillenmektedir. Bu üç ismin aynı zamanda hüküm verici bir üslûp kullandıklarını söyleyebiliriz. Öyle ki verilen hüküm karşısındaki itiraz hakkı tanımayan bir yapıda ilerliyor. Gelebilecek itirazları baştan önleme arzusu görülüyor. Yazarın kendi kendine sorduğu sorular aslında okurun yazara yapabileceği itirazların seslendirilmesi olarak görülebilir. Kemal'in romanlarında ve tiyatro eserlerinde görülen tekrarların yazılarında da ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Tanzimat Dönemi edebî eserlerinde görülen üslûp değişimlerinin nedenleri üzerinde şunları söyleyebiliriz. Tanzimat Dönemi diye adlandırdığımız bu dönem farklı üslûp özelliklerinin bir arada görüldüğü bir dönem olarak ortaya çıkmaktadır. Bunda şahsî üslûp özellikleri yanında türden gelen ve dönemden kaynaklanan üslûp özelliklerinin yazarlar üzerinde etkili olduğu görülüyor. Üslûbun şahsî olduğunu gösteren örneklerin yanında döneme ait kılabilceğimiz ortak üslûp özellikleri de şekillenmiştir.

Kurgusal metinlerde geleneksel türlerden gelen anlatım özelliklerinin büyük ölçüde dönem yazarlarını etkilediği görülüyor. Geleneksel halk tiyatrosunun eserler üzerindeki etkisinin metnin biçimsel düzenlenmesinden başlayarak birtakım tipler ile bunların konuşma biçimlerine kadar gittiğini söyleyebiliriz. Yine dönemin anlatıcı tipi olarak en belirgin anlatıcı tipi geleneksel türlerden gelen meddah anlatıcıdır.

Batı edebiyatından gelen edebî akımların dönemin birçok yazarını etkilediği görülüyor. Bu, biraz da türün doğurduğu bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Batılı bir formun kendi anlatım tarzını yazarlara dayatmıştır. Romantizm, realizm, natüralizm vb. akımlar da bu anlatım tarzının belirlenmesinde rol oynamıştır. Yalnız burada yazarın tavrı ile eser arasında çelişki olarak görülebilecek bir durum dikkat çekiyor. Realist veya romantik bir anlayışı öncelediği halde bundan sapmalar gösteren ve zaman zaman farklı birtakım yönelimler ortaya koyan yazarların üslubundaki değişimler bilinçli bir tercihin sonucunda mı ortaya çıkmaktadır sorusu önemli bir soru olarak durmaktadır.

Üsluptaki bu değişmelerin kaynağında neyin yer aldığını irdelediğimizde öncelikli olarak yazarın bir arayış içerisinde oluşunu, mizacından kaynaklanan sebepleri gösterebiliriz. Bunun yanında Batılı bir tür ile yerli içeriğin birleştirilmesinden doğan bir krizden de bahsetmek yanıltıcı olmasa gerektir. Özellikle Franco Moretti'nin işaret ettiği gibi bu kriz anlatıcı boyutunda şekillenmektedir.

Tanzimat dönemi edebî nesrine toplu bir bakışla baktığımızda yazarların birden çok üslup özelliğinin öne çıktığını görüyoruz. Roman ve hikâyede farklı, tiyatro eserlerinde farklı üslup özellikleri göze çarpmaktadır. Bu durum türlerin değişmesiyle gelen bir üslup değişmesi olduğu kadar yazarın mizacıyla ve türe bakışıyla da birebir ilişkili gözüküyor. Örneğın Namık Kemal'in tiyatro eserlerindeki söyleyiş özellikleri romanlarındaki üslup özelliklerinden farklıdır. Kemal'in tiyatro türünü bir yalnızca eğlence aracı olarak değil aynı zamanda bir eğitim aracı olarak görmesi bunda etkili olmuştur.

Dönem yazarlarının, sözcük seçiminden başlayarak söz dizimine kadar birtakım ortak özelliklere sahip oldukları görülüyor. Zaman içerisinde dönemin ortak bir sözcük hafızasının oluştuğu görülmektedir. Buradaki yönelimler iki farklı şekilde gerçekleşmektedir. Birincisi Şinasi'yle başlayan halkın diline yaklaşma arzusu ikincisi ise eski nesrin tamlamalarla örölü zincirleme cümlelerini devam ettirme arzusu. Bu ortak noktalar yanında üslûpsal arayışlara giren ve birtakım üslûp değerleri bakımından dönem yazarlarından ayrışan isimlerin de olduğu bu süreçte görölmüştür.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki: Tanzimat dönemi üslûpta çeşitli değişmelerin göröldüğü ve ikilik olarak ifade edebileceğimiz bir üslup niteliğinin kendisini gösterdiği bir dönemdir.

KAYNAKÇA

- Abdülhak Hâmid Tarhan (2008) *Tiyatroları- 3 (Dûhter-i Hindû, Finten)*, (Yay. Haz. İ. Enginün), İstanbul: Dergâh Yayınları
- Abdülhak Hâmid Tarhan, (1982), “Makber Mukaddimesi” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV*, (Yay. Haz. Kaplan vd.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları s. 231-234
- Abdülhak Hâmid Tarhan, (1998), *Tiyatroları I Sabr u Sebat / İçli Kız / Liberte / Yadigâr-ı Harb* (Hazırlayan İnci Enginün) İstanbul: Dergâh Yayınları
- Adıvar, A. A. (1991), *Osmanlı Türklerinde İlim*, İstanbul: Remzi kitabevi, 5. Baskı
- Ahmet Cevdet Paşa, (1292 / 1876), *Târih-i Cevdet C.2*, İstanbul: Ali Bey Matbaası
- Ahmet Cevdet Paşa, (1292 / 1876), *Târih-i Cevdet, C.3*, Ali Bey Matbaası ikinci baskı fi 9 Cemaziye'l âhir
- Ahmet Cevdet Paşa, (1974), “Tarih kitaplarında Dil ve Üslûp Nasıl Olmalıdır”(Haz. Kaplan, M., İ. Enginün ve B. Emil) *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası
- Ahmet Cevdet Paşa, (1980), *Ma'rûzât* (Yayına Hazırlayan Yusuf Halaçoğlu), İstanbul: Çağrı Yayınları
- Ahmet Midhat Efendi (1998), *Bütün Oyunları* (Yay. Haz. İnci Enginün), İstanbul: Dergâh Yayınları
- Ahmet Midhat Efendi, (2005) *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, (Yay. Haz. Tacettin Şimşek) Ankara: Akçağ Yayınları
- Ahmet Mithat Efendi, (1979) “Roman ve Hayat”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, (Yay. Haz. Kaplan vd.), s.63-69
- Ahmet Mithat, (1979), “Osmanlıcanın Islahı”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, (Yay. Haz. Kaplan vd), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s.70-74
- Ahmet Vefik Paşa, “Lehçe-i Osmanî Mukaddimesi”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, (Yay. Haz.Kaplan vd.) s.3-4
- Ak, M., Başar, F. (2004), *Osmanlı Türkçesi, Gramer, Tarihî Metinler, Belgeler*, İstanbul: Dünya yayıncılık
- Akay, H. (1998), *Cenap Şahabettin'in Şiirleri Üzerine Stilistik Bir Araştırma*, İstanbul: Kitabevi Yayınları

- Akdeniz, S. (2007), “Tasvirî (Descriptif) Metin Tipleri ve Tanzimat Döneminde Tasvirî Metinlerin Gelişim Çizgisi” *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi S.13, s.1-20
- Akı, N. (1989), *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Aktan, A. (1995), *Osmanlı Paleografyası ve Siyasi Yazışmalar*, İstanbul: Osmanlılar ilim ve İrfan Vakfı
- Aktaş, Ş. (1973), “Üslûp Meselesi”, *Fikir ve Sanatta Hareket*, S. 88
- Aktaş, Ş. (1993), *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Yayınları, ikinci baskı
- Akyüz, K. (tarihsiz), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: inkılap kitabevi Yayınları
- Ali Akyıldız, (2004), *Osmanlı Bürokrasisi ve Modernleşme*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Alpaslan, G. G.(2002), *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Andı, F. (2000), *Edebiyat Araştırmaları I*, İstanbul: Kitabevi Yayınları
- Aytaç, G. (2003), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları
- Bakhtin, M. M. (2001), *Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (Derleyen Sibel Irzık) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bakhtin, M. M. (2004), *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları
- Baltabayev, H. (2006), *Nesir ve Üslûp* (Çev. Yusuf Avcı), İstanbul: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları
- Banguoğlu, T. (2004), *Türkçenin Grameri*, Ankara: TDK yayınları
- Barthes, R. (2009), *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul: YKY
- Başlı, Ş. (2010), *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine, İlk Romanlarda Çok Katlı Anlam Yapısı*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Bayrav, S. (1999), *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul: Multilingual Yayınları,
- Benjamin, W. (2006), *Son Bakışta Aşk* (Çev. Nurdan Gürbilek) İstanbul: Metis Yayınları
- Beşir Fuat, (2008), “Numûne-i Terakki”, Orhan Okay, *Beşir Fuad ilk Türk Pozitivisti ve Naturalisti* İstanbul: Dergâh Yay. s. 268-270
- Bilgegil, M. K. (1989), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri* (Belâgât), İstanbul: Enderun Kitabevi, ikinci baskı

- Budak A. (2004), *Münif Paşa*, İstanbul: Kitabevi Yayınları,
- Budak A. (2010), *Batıdan İlk Çeviri: Muhâverât-ı Hikemiyye*, İstanbul: Bilge kültür Sanat Yayınları
- Budak A. (2011), *Mecmûa-i Fünûn Osmanlının İlk Dergisi*, İstanbul: Bilge kültür Sanat Yayınları
- Chatman, S. (2008), *Öykü ve Söylem Filmede ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, Ankara: De Ki Basım Yayım
- Cohn, D. (2006), *Şeffaf Zihinler*, İstanbul: Metis yayınları
- Çiçekler, M. (2009), “Fars Şiirinde Üslûplar” *Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebki-Hindî*, İstanbul: Turkuaz yayınları
- Çoban, A. (2004), *Edebiyatta Üslûp Üzerine (Sözün Tadını Dilde Duymak)* Ankara: Akçağ Yayınları
- Daşcıoğlu, Y. (2008), *Kader Hep Erken Zaman Hep Geç, Cahit Zarifoğlu'nun Şiiri* İstanbul: 3F Yayınları
- Demir A. (2005), “Sunuş” *Afife Anjelik*, Ankara: Akçağ Yayınları
- Demir Y. (2002), *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Develi H. (2010), “Söze Boğulan Tarih: Osmanlı Tarih Yazıcılığının Dili” *Nesrin İnşası, Düzyazıda Dil, Üslûp ve Türler*, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları V, İstanbul: Turkuaz Yayınları
- Develi, H. (2006), *Osmanlı'nın Dili*, İstanbul: 3F Yayınları
- Dino, G. (2008), *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul: Agora kitaplığı
- Eagleton, T. (2004), *Edebiyat Kuramı Giriş*, (Çev. Tuncay Birkan) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, İkinci Basım
- Emil, B. (1991), “Bugünün Rüzgârında Savrulan Tanzimat Gülü”, *Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu (bildiriler)* Ankara: Kültür Bakanlığı, Milli Kütüphane Başkanlığı Yayınları, s. 257-262
- Enginün, İ. (1993) “Namık Kemal ve Tiyatro”, *Doğumunun Yüzellinci Yılında Namık Kemal*, Ankara: AKDTK Yayınları
- Enginün, İ. (1998), “Duhter-i Hindû, Finten Hakkında”, *Abdülhak Hamid Tarhan, Tiyatroları 3 Duhter-i Hindû / Finten* İstanbul: Dergâh Yayınları,
- Enginün, İ. (2007), *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh yayınları

- Enginün, İ. (2007), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete* (1839-1923) İstanbul: Dergâh yayınları
- Erden, A. (2002), *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, İstanbul: Gendaş Yayınları
- Esen, N. (2006), *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim yayınları
- Finn, R. P. (1984), *Türk Romanı* (İlk Dönem 1872-1900), İstanbul: Bilgi Yayınevi
- Fish, S.E. (1971) *Seventeenth Century Prose Modern Essay In Criticism* (Edited S.E. Fish), New York: Oxford University Press
- Gökbilgin, M.T. (1979), *Osmanlı Paleografya ve Diplomatik İlimi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları
- Gökçek, F. (2012), *Küllerinden Doğan Anka, Ahmet Mithat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Dergâh Yayınları,
- Göktürk, A. (2001), *Okuma Uğraşı*, İstanbul: YKY
- Gündüz, O. (2010), “İklimini ve Sesini Arayan Şair”: Namık Kemal” Doğumunun 170. Yılında Uluslararası Namık Kemal Sempozyumu, ,Tekirdağ: Bildiriler Kitabı, C.1 s.549-557
- Güven, G. (2009), *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Holbrook, V.R. (2005), *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İstanbul: İletişim yayınları
- Hough, G. (1969), *Style and Sytlistics*, Routledge
- İnalcık, H (2012), “Sened-i ittifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayunu’nda Batının Etkisi”, *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- İnalcık, H. - Seyitdanlıoğlu, M. (2012), *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- İsen, M. (2007), “Estetik Nesir”, *Türk Edebiyatı Tarihi 2*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- İz, F. (1996), *Eski Türk Edebiyatında Nesir*, Ankara: Akçağ Yayınları
- Jones R. F. (1930), “Science and English Prose Style in the Third Quarter of the Seventeenth century” PMLA, vol. 45, no. 4, pp. 977-1009 published
- Kaplan, M. (1993), *Kültür ve Dil*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 8. Baskı
- Kaplan, M. (1994), *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Kaplan, M. (1996), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Kaplan, M. (2004), *Edebiyatımızın içinden İstanbul*: Dergâh Yayınları

- Kaplan, M. (2005), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri* İstanbul: Dergâh Yayınları
- Kaplan, M. (2006), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 8. Baskı
- Kaplan, M., İ. Enginün ve B. Emil, (1974), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası
- Kaplan, M., İ. Enginün ve B. Emil, (1978), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası
- Kaplan, M., İ. Enginün, B. Emil ve Z. Kerman, (1979), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası
- Karaca, İ. (2012), “Cezmi Üzerine Düşünceler”, *Edebiyatımızın Zirvesinden 3 İsim Namık Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar-Kemal Tahir*(Yayıma Hazırlayan Prof.Dr. Kâzım Yetiş), İstanbul: Elginkan Vakfı Armağanı
- Karateke, H. (2010), “Osmanlı Nesrinin Cumhuriyet Devrinde Algılanışı”, *Nesrin İnşası, Düzyazıda Dil, Üslûp ve Türler*, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları V, İstanbul: Turkuaz Yayınları
- Kierkegaard, S. (2009), *İroni Kavramı Sokrates’e Yoğun Göndermelerle*,(Çev. Sıla Okur)İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları
- Komisyon, (2005), *Osmanlı Yönetiminde Makedonya*, (Yay. Haz. Ağanoğlu, Y., Bayram,S., Karaca, Y. Torun A. S., Yıldıztaş, M. İstanbul: Başbakanlık Osmanlı Arşivi Yayını
- Kuru, S. S. (2010), “Giriş: Osmanlı Nesrinin Örgüleri”, *Nesrin İnşası Düzyazıda Dil, Üslûp ve Türler*, İstanbul: Turkuaz Yayınları
- Leech, G.- Short, M. (2007). *Style İn Fiction Alinguistic introduction to English fictional prose*, Pearson Education Limited Great Britain Second edition
- Levend, A. S. (1949), *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Safhaları* Ankara: Türk Tarih Kurumu basımevi
- Mardin, Ş. (2012), “Tanzimat Fermanı’nın Manası”, *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Mehmer Said Paşa, (1327), *Gazeteci Lisânı*, Dersa’adet/ İstanbul, Sabah Matbaası
- Mehmed Said Paşa,(2008), *Gazeteci Lisanı* (Haz. Ersin Özarıslan) Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları
- Moran, B. (2002), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Moretti, F. (2005), *Modern Epik, Goethe’den Garcia Marquez’e Dünya Sistemi*, İstanbul: Agora Yayınları

- Moretti, F. (2000), Conjectures on World Literature, *New Left Review* 1 s. 54-68
- Muallim Naci, (2010) “Midhat’ım” *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3 Nesir 1* (Yay. Haz. İ. Enginün- Z. Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 339-343
- Nâbizâde Nâzım, (2006), *Karabibik*, (Yay. Haz. Feryal-Muhsin Korkmaz) İstanbul: Çağrı Yayınları
- Nabokov, V. (1988), *Edebiyat Dersleri*, (Çeviren: Fatih Özgüven - Nihal Akbulut) İstanbul: Ada Yayınları
- Namık Kemal, (1327a), *Osmanlı Tarihi* Cilt II, İstanbul: Mahmut Bey Matbaası
- Namık Kemal, (1327b), *Osmanlı Tarihi* Cilt III, İstanbul: Mahmut Bey Matbaası
- Namık Kemal, (1971), *İntibah-Sergüzeşt-i Ali Bey* (Yay.Haz. Mustafa Nihat Özön), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Namık Kemal, (2005), *Gülnehâl*, (Yay. Haz. Ayşe Demir), Ankara: Akçağ Yayınları
- Namık Kemal, (2005), *İntibah*, (Yay. Haz. Yakup Çelik) Ankara: Akçağ Yayınları
- Namık Kemal, (2006), *Vatan Yahut Silistre*, (Yay.Haz: Seval Şahin-Banu Öztürk) İstanbul: Çağrı Yayınları
- Namık Kemal, (2007), *Cezmi Tarihe Müstenit Bir Hikâye*,(Yay. Haz. Yakup Çelik), Ankara: Akçağ Yayınları
- Namık Kemâl, (Tarihsiz), “Edebiyât Hakkında Ba’zı Mülâhazât”, *Külliyât-I Kemal, Birinci Tertip, Makalât-I Siyasiyye ve Edebiyye*, İstanbul, Selanik Matbaası s.102-118
- Namık Kemâl, (tarihsiz), “Gelibolu” *Külliyât-ı Kemâl, Makalât-ı Siyasiyye ve Edebiyye*, s.270-274
- Namık Kemâl, (tarihsiz), “Vatan”, *Külliyât-I Kemal, Birinci Tertip, Makalât-I Siyasiyye ve Edebiyye*, İstanbul, Selanik Matbaası s. 320-335
- Ohman, R. (2004) *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları
- Okay, O. (1998), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Okay, O. (2011), *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Özdem, R. (1940), “Tanzimattan Beri Yazı Dilimiz” *Tanzimat* Yüzüncü Yıldönümü Münasebetiyle, Mf. V. Cilt 3, İstanbul: Marif Matbaası,
- Önal, M. (2008), “Edebî Dil Ve Üslûp”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* Erzurum S.36, s.23-46

- Özezen, M. Y. (2000), *Namık Kemal'in Romanlarında Cümle*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Adana
- Özgül, M. K. (2006), *Dîvan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle Modern Türk Şiirine Doğru*, Ankara: Hece Yayınları
- Özön, M. N. (2009), *Türkçede Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Özünü, Ü. (2001), *Edebiyatta Dil Kullanımları*, İstanbul: Multilingual Yayınları
- Pakalın, M. Z. (1983), *Osmanlı Tarihi Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü Cilt I* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Parla, J. (2005), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Parla, J. (2006), *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Parlatır, İ. (2005), *Recaî-zade Mahmut Ekrem*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- Pospelov, G. (2005), *Edebiyat Bilimi*, (Çev. Yılmaz Onay) İstanbul: Evrensel Basın Yayım
- Recaî- Zade M. Ekrem, (1997), *Bütün Eserleri I* (Yay. Haz. Parlatır,İ., Çetin, N., Sazyek H.) İstanbul: M.E.B. Yayınları
- Recaî-zade M. Ekrem, (1997), *Bütün Eserleri III*, (Yay. Haz. Parlatır,İ., Çetin, N., Sazyek H.) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- Recâizâde M. Ekrem, (2005), *Afife Anjelik*, (Yay.Haz: Ayşe Demir), Ankara: Akçağ Yayınları
- Recaizâde Mahmud Ekrem, (2005), *Araba Sevdası*, (Yay. Haz. Hüseyin Alacatlı), Ankara: Akçağ Yayınları
- Recaizade Mahmud Ekrem, (2010) “Sanat Müşkil ise de Muaheze Âsân Değildir!” *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 3 Nesir 1* (Yay. Haz. İ. Enginün- Z. Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları, , s. 298-299
- Ricœur, P. (2007a), *Yorum Teorisi Söylem ve Artı Anlam*, İstanbul: Paradigma Yayınları
- Ricœur, P. (2007b) *Zaman ve Anlatı: Bir Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesis* (Çevirenler: Mehmet Rifat-Sema Rifat) İstanbul: YKY
- Samipaşazade Sezai (2003), *Bütün Eserleri I* (Yay. Haz. Zeynep Kerman), Ankara: Türk Dil Kurum Yayınları
- Saussure, F. D. (1985), *Genel Dilbilim Dersleri* (Çev. Berke Vardar), Ankara: Birey ve Toplum Yayınları, I. baskı
- Sontag, S. (1998), *Sanatçı Örnek Bir Çilekeş*, İstanbul: Metis Yayınları, ikinci basım

- Spitzer, L. (1945), “Dil İlmi ve Kelime San’atı”, *Croce, Vosler, Spitzer Üç Makale Estetiğın, Edebiyat Tarihının Ve Lengüistiğın Birbirleriyle Münasebeti*, (Çeviri Fikret Elpe) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat fakültesi Yayınları,
- Stevick, P, (2004) “Üslûp”, *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu) Ankara: Akçağ Yayınları
- Şemsettin Sami, (2005) *Taaşşuk-ı Tâl’at ve Fitnat*, (Yay. Haz. Yakup Çelik), Ankara: Akçağ Yayınları
- Şemsettin Sami, (2012), “Şiirin Mahiyet ve Hakikati, *Şemsettin Sami Süreli Yayınlarında Çıkış Dil ve Edebiyat Yazıları* (Yay. Haz. Yüksel Topıaoğlu), İstanbul: Ötüken Yay. s. 168-171
- Şinasi, (1974) “Tercüman-ı Ahval Mukaddimesi”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I* (Yay. Haz. Kaplan vd.), İstanbul: İstanbul üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları s. 511
- Şinasi, (1974) *Şair Evlenmesi*, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi* (Yay. Haz. Kaplan vd.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s.538-545
- Şinasi, (1974), “İstanbul Sokaklarının Tenvîri ve Tathîri Hakkındadır” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I* (Yay. Haz. Kaplan vd.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları s.520-524
- Şinasi, *Şair Evlenmesi* (1943), (Tertip Eden Mustafa Nihat Özön), İstanbul: Remzi Kitabevi 1943
- Tanpınar, A. H. (1988), *19.uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tansel F. A. (1958), “*Samî Paşazâde Sezaî*” *Türkiyat Mecmuası* Cild XIII s.1-30
- Tarlan, A. N. (1981), “Tanzimat Edebiyatında Hakiki Müceddit”, *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat
- Taşcıoğlu Y. (1999), *Abdülhak Hamid Tarhan*, İstanbul: Şûle Yayınları
- Taşcıoğlu Y. (2009), “Metin Çözümlemesi”, *Yeni Türk Edebiyatına Giriş*, 9. Bölüm Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, I. Baskı
- Tekeli, İ.(1995), “Tarih Yazımında Kuram ve Dilin Kullanımı Üzerine”, *Tarih Toplum Dergisi*, C.3, S.17, 6-10
- Tietze A. (2010), “Gelibolulu Mustafa Âlî’nin Düzyazı Biçemi” *Nesrin İnşası, Düzyazıda Dil, Üslûp ve Türler*, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları V, İstanbul: Turkuaz Yayınları,
- Todorov, T. (2001), *Poetikaya Giriş*, İstanbul: Metis Yayınları
- Todorov, T.(1983), “Metnin Yapısında Biçemin Yeri”, (Çev: Ahmet Kocaman), C XLVI, S.374, s.97-105 *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

- Tulum, M. (2010), “Osmanlı Nesrinin Dili”, *Nesrin İnşası, Düzyazıda Dil, Üslûp ve Türler*, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları V, İstanbul: Turkuaz Yayınları
- Uludağ, O. Ş. (1940), “Tanzimat ve Hekimlik”, *Tanzimat Yüzüncü Yıldönümü Münasebetiyle*, Mf. V. Cilt 3, İstanbul: Marif Matbaası,
- Uslu, M. F. (2008), “Tanzimat Romanlarında Melodramın İdeolojik İşlevleri”, *Kitap-lık*, S. 120
- Ünver, A.S. (1940), “Osmanlı Tababeti ve Tanzimat Hakkında Yeni Notlar”, *Tanzimat Yüzüncü Yıldönümü Münasebetiyle*, Mf. V. Cilt 3, İstanbul Marif Matbaası,
- Vak‘a Nüvîs Es‘ad Efendi, (2000), *Vak‘a Nüvîs Es‘ad Efendi Tarihi*, (Neşre Hazırlayan Doç. Dr. Ziya Yılmaz) İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı,
- Vardar, B. (2002), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü* İstanbul: Multilingual Yayınları,
- Vinogradov, V.V. (1971), “Değişimin Görevleri” *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı II*. Sayı 234, s. 702-705
- Wellek R. Waren, A. (2005), *Edebiyat Teorisi*, (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel) İzmir: Akademi Kitabevi
- Wellek, R. (1979), “Biçembilgisi, Şiir Sanatı ve Eleştiri” *Türk Dili* S. 339,
- Yetiş, K. (1996), *Talim-i Edebiyat'ın Retorik Ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Ankara: Atatürk Kültür Dil Tarih Kurumu Yayınları
- Yetiş, K. (2006), *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri*, İstanbul: Alfa basım Yayım Dağıtım
- Yetiş, K. (2006), *Belâgattan Retoriğe*, İstanbul: Kitabevi Yayınları
- Yıldız, C. (1991), *Üslûp ve Üslûp İnceleme Metodları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (Danışman Semahat Yüksel) Marmara Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Yıldız, E. (2006), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Yinanç, M. H. (1940), “Tanzimat’tan Meşrutiyet’e Kadar Bizde Tarihçilik” *Tanzimat I*, İstanbul: Maarif Matbaası
- Yusuf Kamil Paşa, (1275/ 1859), *Tercüme-i Telemak*
- Ziss, A. (2009), *Estetik*, İstanbul: Hayalbaz Kitap
- Ziya Paşa, (1978), “Rüya” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, (Yay. Haz.Kaplan vd.), İstanbul: İstanbul üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s.109-128
- Ziya Paşa, (1978), “Şiir ve İnşa” *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, (Yay. Haz. Kaplan vd.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s.45-49

Zülfikar, H, (1994), “Tanzimat’ın Getirdiği Yeniliklerin Türk Dilindeki Yankıları” *Tanzimat’ın 150. Yılı Sempozyumu* Ankara, 31 Ekim-3 Kasım 1989, Ankara: Atatürk K. D. T. K. Yayınları

Sürelî Yayınlar:

Abadan, Y.(1940), “Tanzimat Fermanının Tahlili”, *Tanzimat* C.I, İstanbul: Maarif Vekaleti

Caferoğlu, A. (1967), “Abdülhak Hamid’in Stilistik Kelime Yaratıcılığı”, İstanbul: *İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, CXV 1 Temmuz

Daşcıoğlu, Y.- Koç, O. (2009) “Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Hikâyesinde Yeni Temalar *Turkish Studies*, Volume 4 /1-1 Winter

Dino Güzin, (1954b), “Nâbizâde Nazım’ın (1865-1893)”Karabibik” İsimli Hikayesi Üzerine Bir Deneme”, A.Ü. DTCF Dergisi C. XII, S. 1.2. s.153-158, Mart Haziran

Dino, G. (1951), “Tanzimattan Sonra Gerçekliğe Doğru”, Ankara: AÜ *Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt 9, S. 3, s.189-199

Dino, G. (1954a), “Recaîzade Ekrem’in Araba Sevdası Romanında Gerçeklik”, İstanbul: *Türkiyât Mecmuası*, C.XI. s.57-74

Dino. G, (1954a), “Samipaşazâde Sezai Bey’in "Sergüzeşt" İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı”, A.Ü. *DTCF Dergisi*, C.XII. s. 1.2. s.139-152 Mart Haziran

Kahya, E. (1985), “Ondokuzuncu Yüzyılın İlk Yarısında Osmanlı İmparatorluğunda Tıp Eğitimi ve Kalburüstü Hekimlerimiz” *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, C.1, S.3, Ankara: Atatürk kültür Merkezi Yayınları

Koç, O. - M. M. Şahin, (2009) “ Romanın Dünyası: Ahmet Mithat Efendi’nin *Çengi* Romanında Parçalı Zihin Üslupları” Uluslararası IX. Dil-Yazın Değişbilim Sempozyumu, Sempozyum Bildirileri, C.2, s.95-106

Kuloğlu A. F. (2010), “Namık Kemal’in Tiyatro Eserlerinde Dil ve Üslûp” *Doğumunun 170. Yılında Uluslararası Namık Kemal Sempozyumu* Tekirdağ: Bildiriler Kitabı

Spitzer, L. (1965), “Üslûb Tetkikleri ve Muhtelif Memleketler”, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. XIII s.151-164 1965

Diğer Yayınlar:

Buffon, Oeuvres complètes de Buffon, Lejeune, 1828, s.7
[https://www.google.com.tr/search?hl=tr&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Georges+Louis+Leclerc+de+Buffon+\(comte\)%22](https://www.google.com.tr/search?hl=tr&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Georges+Louis+Leclerc+de+Buffon+(comte)%22)

Sarıtaş, T. http://heaven.eee.metu.edu.tr/~metafor/yazi/sabahattin_ali.htm

ÖZGEÇMİŞ

Okan KOÇ, 1975 yılında Giresun / Bulancak'ta doğdu. İlk ve orta öğrenimini burada tamamladı. 1993-1997 yılları arasında Gazi Osman Paşa Üniversitesinde Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü okudu. 1997 - 2003 yılları arasında Sakarya'da Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde öğretmen olarak çalıştı. 2003 yılından itibaren Sakarya Üniversitesi Türk Dili Bölüm Başkanlığında Türk Dili okutmanı olarak görev yapmaktadır. Okan KOÇ, evli ve iki çocuk babasıdır.