



YENİNİN İÇİNDE ESKİ: TANZİMAT DÖNEMİ ROMANLARINA DİVAN ŞİİRİNİN YANSIMASI

*Nilüfer İLHAN**

ÖZET

Osmanlı devletinin yeni bir medeniyet dairesi olan Batı medeniyetinin üstünlüğünü kabul ettiği dönem olarak bilinen Tanzimat; siyasi, sosyal ve edebî sahada köklü değişikliklerin yaşanmasında bir miladı oluşturur. Dönemin aydınları da yeni medeniyetin değerlerini toplum yaşamında uygulamaya çalışırken genellikle ya bir düalist tavır ya da bir hesaplaşmayla bu işe girişmişlerdir. Edebî sahada ise, hesaplaşmanın Divan şiirinden başladığını ve bu şiiri eleştirerek yeni bir edebî anlayışın ortaya konulduğunu söylemek mümkündür. Divan şiirinin sosyal meseleleri anlatmaktan uzak durduğu, dilinin mübalağalı ve anlatımının da soyut olduğu ileri sürülerek, yeni yaşam tarzına bu şiirin cevap veremeyeceği çeşitli türlerin yardımıyla gösterilmeye çalışılmıştır. Tanzimat'la birlikte Batı'dan yapılan çevirilerle toplum hayatında varlığını gösteren ve yeni yaşam tarzının tercümanı şeklinde düşünülen romanda da söz konusu eleştiriler somutlaştırılmış; yeninin içinde Divan şiirinin nasıl algılandığı ortaya konulmuştur. Başta Namık Kemal olmak üzere, diğer Tanzimat sanatçıları da romanlarında Divan edebiyatı türlerinden mesnevi, kaside ve gazelle ortaklık kurmakla birlikte, bu türlerde olmayan yeni anlatım tekniklerini de uygulamışlardır. Bu şekilde Divan şiiri, hem bir geleneğin parçası, hem de geleneğe eleştirel bir şekilde bakan zihinlerin ürünleri olarak yeninin içinde yer almıştır.

Bu çalışmada, sade bir dille toplum gerçeklerini anlatmaktan yana olan Tanzimat sanatçılarının Divan şiiriyle ilgili görüşlerine yer verildikten sonra, romanlarda bu görüşlerin ne şekilde yansıdığına cevap aranmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat, roman, Divan şiiri, eleştiri.

THE PAST IN THE NEW: REFLECTION OF THE DIVAN POETRY TO THE TANZİMAT PERIOD NOVELS

ABSTRACT

Tanzimat, known as the period in which the Ottoman Empire acknowledged the superiority of the West civilization which is a new civilization circle, constitutes a milestone in the occurrence of radical changes in political, social and literal field. The intellectuals of the period, while trying to implement the values of the new civilization in

* Yrd. Doç. Dr. Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, El-mek: nilufer_-ilhan@hotmail.com

public life, started this task with either a dualist attitude or a confrontation in general. It is possible to say that the confrontation in literal field began with Divan poetry and new literal conception was put forward by criticizing this poetry. It was suggested, with the help of various genres, that Divan poetry with its exaggerated narration, pompous language and cautious standing towards telling social issues would not be able to respond to the new life style. This criticism was embodied in novel which showed its presence in public life through translations from the West with Tanzimat and which was thought as the interpreter of the new life style; how Divan poetry was perceived in the new was shown. Namık Kemal being the prominent, other Tanzimat artists not only formed partnerships with such Divan literature genres as mesnevi, eulogy and ode but they also applied new narrative techniques which were absent in these genres. By this way Divan poetry had a place in the new both as a part of a tradition and as products of critical minds towards the tradition.

In this work, after the views of Tanzimat artists about Divan poetry who supported narrating society's truths in a plain language were revealed, answer was sought to how these views were reflected in novels.

Key Words: Tanzimat, novel, Divan poetry, criticism.

Giriş

Osmanlı Devleti'nin yüzyıllardır mücadele içerisinde bulunduğu Batı medeniyetinin 19.yy'da bilim ve teknikte göstermiş olduğu üstünlüğü kabul ettikten sonra, bu üstünlüğü takip etmek ve toplum yapısında da bir reforma gitmek için ilan ettiği Tanzimat, siyasî, sosyal ve edebî yaşamda köklü değişikliklerin yaşandığı bir miladın adıdır. Bu dönemde Osmanlı Devleti, birçok alanda geri kaldığını ve geciktğini anlayarak, aradaki mesafeyi kapatmak için hızlı bir şekilde Batılılaşma sürecine adım atmıştır.¹ Böylece bir Doğu medeniyeti olan Osmanlı, yönünü Batı medeniyetine çevirmekle, yeni bir medeniyet dairesine girdiğini bütün dünyaya duyurmuş olur. Öncelikli olarak reformlar, askerî sahada yoğunlaşmış; ordunun yeniden yapılanması ve güçlenmesi için birtakım önlemler alınmıştır. Batı'yla temaslar arttıkça, askerî sahada görülen yenilikler ve değişiklikler ekonomik, sosyal ve kültürel hayata da sirayet ederek zihniyet değişiminin gerçekleşmesine yol açmıştır. Bu zihniyet değişimi beraberinde, “*asırlarca alışılmış olan Doğulu değer hükümlerini, hayata ve dünyaya bakış tarzını bırakıp onların Batı dünyasındaki karşılıklarını alarak benimsemeyi gerektirir*” (Akyüz 1995, 8).

Siyasî ve sosyal alanda görülen reformlar, Tanzimat'ın ilanından yirmi yıl kadar sonra (1859) edebî sahaya da yansyarak, Batılılaşma sürecinde en son düşen kale olan edebiyatı da tesiri altına almıştır. Edebiyatın bu düşüşe direnmesinde, çok köklü bir şiir geleneğinin şüphesiz etkisi olmuştur. Ancak Divan şiiri, 18.yy'da Şeyh Galip'le çıkılabilecek en son noktaya kadar çıkmış, sonrasında bir gerileme ve ardından da bir tıkanmanın kıskaçı altına girmiştir. Her ne kadar, 19.yy'da Divan şiiri geleneğine bağlı olan ve birtakım yenilikler peşinde koşan Encümen-i Şuârâ adı verilen şairlerin yapmaya çalıştığı uğraşlar da, bir kısır döngü içerisinde olan Divan şiirine yeni bir çıkış yolu açamamıştır.

¹ Doğu toplumlarının Batı karşısındaki gecikmişliği ve bu gecikmişliğin oluşturduğu travma için bkz, Daryush Shayegan (2010), *Yaralı Bilinç/ Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofren*, İstanbul: Metis Yayınları.

Tanzimat'ın ilanı ile birlikte, Batı'daki bilim ve tekniği öğrenmesi için Avrupa'ya gönderilen gençlerin oradaki edebiyatı tanınması ve ardından da bu edebiyata ait çeviriler yapmasıyla Divan şiiri, yeni bir zihniyetin ürünü olan eserlerle karşı karşıya gelir. Bu yeni şiirin yerleşmesi ve tutunması için de, Divan şiirine karşı şiddetli bir hücum başlar. Çünkü, Tanzimat yazarları, yeninin kurulması için "baba" metinler olarak kabul edilen Divan şiirini öldürmek zorunda kendilerini hissederek. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi* adlı kitabında, her şairin büyüyebilmesi için babasını yadsımak, giderek onu öldürmek zorunda olduğundan bahseder. Ona göre edebiyat tarihi, Freud'un oedipus kompleksini haklı çıkaran metinlerle doludur (2008, 91). Tanzimat edebiyatına da bu bağlamda bakılacak olursa, yazarlar başlangıçta toplumun ahlâk, felsefe ve din anlayışına karşı yöneltmedikleri eleştirilerini, Divan şiirine karşı yönelterek babalarla oğulların çatışmasına yol açmışlardır. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu eleştirilerde Divan şiirinin hayal dünyasının ve mücerret dilinin çıkış noktası olduğunu şu sözlerle ifade eder: "*Eski şiirin, Tanzimat'tan sonra üzerinde en fazla durulan ve tenkit edilen tarafı, şüphesiz ki, hayâl dünyasıdır. Şiirimizde birdenbire bir bütün halinde görülen ve o kadar zevk değişikliğine rağmen asırlarca devam eden bu hazır hayallerin, değişmez sembolü ve çok renkli hususi bir dil yarattığı muhakkaktır. Fakat daha dikkate değer tarafı mücerret dille muayyen bir güzelliğin muayyen bir şekilde övülmesi, hatta muayyen bir aşk tarzını bize vermesidir*" (1988, 5). Bu noktada Divan şiirinin karşısına, yepyeni fikirlerle çıkan ve bu fikirlerin yerleşmesini sağlayan kişi olarak ilk önce İbrahim Şinasi görünür. Şinasi'nin, 1859'da çevirdiği Fransız klasik ve romantiklerinden etkiler taşıyan *Tercüme-i Manzume* adlı tercüme eseri, gerek dil gerek şekil bakımından Divan şiirinden çok farklı bir edebî eğilimi göz önüne getirir. Aynı zamanda, Şinasi'nin Mustafa Reşit Paşa'ya sunduğu dört kasidesi de adı kaside olmakla birlikte, klasik kasidelerden hacim ve muhteva bakımında ayrılır. "*Hatta söz konusu kasidelerden birinde [Şinasi'nin] neredeyse bütün kıyas unsurlarını Kur'an, İslâm dini, Hz. Peygamber ve onun sünnetine ya da getirdikleri üzerinde kurması eski kültür ve onun unsurlarıyla bir "hesaplaşma" kokusunun hissedilmesine yol açmıştır*" (Kolcu 2011, 75). Şinasi'nin 1862 yılında yayımlanan *Müntehabât-ı Eş'âr*'ı, dönemi için hem yeniliğin öncüsü şiirleri içinde barındıran bir kitap, hem de ileride yeni neslin edebî zevkini yönlendiren bir kitap olma unvanına sahiptir. "*Hakikatte bu küçük kitap, asıl mânâsında insanın değişmesini müjdelir*" (Tanpınar 1988, 198). İşte Şinasi'nin gerek dil hususunda yaptığı sadeleşme, gerek şiirin muhtevasında akıl, kanun, medeniyet, demokrasi, adalet gibi kavramlarla yaptığı hamle, Tanzimat şiirinin nasıl bir zemin üzerine inşa edildiğini göstermiş ve bu yenilik de Tanzimat şiiriyle Divan şiirini karşı karşıya getirmiştir. Ancak, kısa bir süreç içinde Divan şiiri kaidelerinin atılmaması ve yeni edebiyata ait dil, şekil ve muhteva özelliklerinin Divan şiirinden etkiler taşımaya devam etmesi, her sahada olduğu gibi edebiyatta da bir düalizm yaratmıştır. Örneğin Batılılaşma süreciyle birlikte gelen roman türünde mesnevilerin, gazellerin ve kasidelerin birçok özelliğini görmek bu düalizmin açık bir örneğini teşkil etmektedir. Nitekim Tanzimat dönemi romanlarında, Divan şiiri kendine çeşitli şekillerde yer bulmuştur. Yazarlar, makaleleriyle ve şiirleriyle Divan şiirine karşı yönelttiği eleştirileri ya da Divan şiirinin kendilerinde oluşturduğu algıyı roman türü içerisinde de yer vererek bir şekilde düşüncelerini somutlamış olurlar. Şemseddin Sami'nin, Ahmet Mithat Efendi'nin, Namık Kemal'in, Nâbizâde Nâzım'ın ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in yazdığı romanlarda, Divan şiirinin nasıl ele alındığına geçmeden önce, bu sanatkarların Divan şiiriyle ilgili düşüncelerine bakmak gerekir.

Şiire Encümen-i Şuârâ grubu içerisinde şiire başlayarak Divan şiirinin zevk ve estetiğini edinen ancak sonrasında Şinasi'nin *Münâcât*'ını okuyarak poetikasını değiştiren Namık Kemal, yeni şiirin kurulmasında Divan şiirine en yoğun eleştirilerde bulunan kalem olmuştur. Hatta denebilir ki, Tanzimat edebiyatında bir tenkid fikrinin doğmasını sağlayan kişi olarak karşımıza Namık Kemal çıkar. Değişen hayata karşı, Divan şiirinin bir karşılık veremeyeceğini düşünerek, hayat ve hakikate uygun (edebiyat-ı sahîha) bir edebiyat peşinde olmasıyla, Divan şiirinin dilini, hayal sistemini, edebî sanatlarını kıyasıya eleştirmiştir. 1866 yılında yazdığı *Lisân-i Osmânî'nin*

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 7/4, Fall, 2012

Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazât-ı Şâmildir makalesiyle hücumla tuttuğu Divan şiirini; *Tahrib-i Harabat, Takib, Celâl Mukaddimesi, Bahar-ı Dâniş Mukaddimesi, Talim-i Edebiyat Üzerine Bir Risâle...* gibi eserleriyle devam ettirmiştir.² Nitekim Divan şiirinde bulunan benzetmeleri karikatürize ettiği, *Celâl Mukaddimesi* 1945 yılında Abdülbaki Gölpınarlı'nın yazacağı *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı "polemik risalesinin" de öncüsü olarak görünür. Mukaddimedede, Divan şiirinde kullanılan mübalağalı benzetmeleri, "*Divanlarımızdan biri mütâlaa olunurken insan;... boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma'sûkalarla mâl-â-mâl göreceğinden kendini devler, gulyâbâniler âleminde zanneder*" (Yetiş 1996, 345) sözleriyle dile getirerek eleştirel bir yaklaşımını ortaya koymuştur. Bununla birlikte Namık Kemal, şiirinde muhteva dışında Divan şiiri geleneğinden çok da ayrılmamış; ancak yeni insan tipinin kurulması için söz konusu eserleriyle Divan şiirini şiddetli bir şekilde eleştirmiştir. Öyle ki Tanpınar, Namık Kemal'in Divan şiirine karşı yaptığı eleştirilerdeki tutumunu oldukça abartılı bularak, aslında onun Divan şiirinden kopmadığını ve Batı şiirini de anlamadığını ifade eder. "*Dil, şiir anlayışı, tasavvufî ve hikemî mazmunlara olan iptilâsı, velhâsıl bütün zevki onu eskiye bağlıyordu. Hemen denebilir ki, Avrupalı şiirle hiç temas etmemiş ve onu anlamamıştı. Bununla beraber, her fırsatta eskiye hücum etti. Tahrib-i Harabât ve Takib'de bu hücumu haksızlığa kadar götürdü. Bazı tenkit eserlerinde bunu da geçti, âdetâ yırtıcı oldu. Ve bütün bunları, her hamlesinin asıl kendine doğru olduğunu bile bile yapıyordu. Tahrib-i Harabât'ı okurken, daima gözümün önüne tırnaklarını etine geçirmiş bir adam gelir. Zayıf bulduğunu bildiği bir noktada, kendi kendisini yemenin verdiği lezzet, baştan aşağı bu eserleri doldurur*" (Tanpınar 2000, 218).

Edebiyatın misyonunu, topluma hizmet etmek ve hakikate uygun olmak şeklinde açıklayan Ahmet Mithat Efendi, Divan edebiyatını makaleleriyle eleştirmiştir. O, Divan şiirinin dilini ağır, muhtevasını da sosyal hayattan kopuk olarak değerlendirdiği için hem eğiten, hem de eğlendiren bir edebiyattan yana olmuştur. Böylece, geniş okur kitlesine hitap etme düşüncesi, onun Divan şiirine karşı olumsuz bakmasına ve eleştirmesine yol açmıştır. Bu eleştirileri, bilhassa sanatı, sanat hizmetine veren ve Tanzimat'tan beri uğraşılan sadeleşme çabalarını bir kenara iterek ağdalı bir dili tercih eden ve tekrar Divan şiirini diriltmekle itham edilen Servet-i Fünûn edebiyatına karşı yoğunlaştırmıştır.

Daha çok dille ilgili çalışmalara imza atan Şemseddin Sami, dilde sadeleşme işine ağırlık vermekle, Divan şiirinin diline karşı eleştirilerini yöneltmiştir. Ona göre "*ilk defa Avrupa lisanları tarzında şiir söyleyen Hâmid'dir. Naci'nin kuvvetli kalemiyle kısa bir müddet parlayan eski şiir ise, sönmeye mahkûmdur ve nitekim sönmüştür*" (Ercilasun 1998, 68). Şemseddin Sami, lügat çalışmalarına ağırlık vermekle de yeni edebiyat dilinin söz dağarını ortaya koymuş ve edebiyatta dilin ehemmiyetine dikkat çekmiştir. *Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Âhirimiz* başlıklı makalesinde, Batı edebiyatını okuyan bir kişinin Divan şiirinin mazmunlarını ve hayal dünyasını gerçeğe aykırı bulacağını söylemesiyle, bu edebiyatın hayal dünyasına karşı olumsuz bir bakış açısı geliştirmiştir (Ercilasun 1998, 68).

Edebiyatta gayenin gerçeği ortaya koymak olduğunu vurgulayan Nâbizâde Nâzım, yazdığı eserlerinde realizm ve onun bir üst basamağı olan natüralizmin yerleşmesi için gösterdiği çabayla Divan şiirine karşı duruşunu belirlemiş olur. Nâbizâde Nâzım, yazılan eserlerin insanda hakikat duygusu uyandırması için "*şahısların kendi fikirleri ve kendi lisanlarıyla konuşulmasını*" (Ercilasun 1998, 58) savunarak, Divan şiirinde olmayan şive taklidine edebiyatta yer vermiştir. Böylece, sanat endişesi taşıyan yahut da sosyal hayatın canlılığını yansıtmaktan uzak olan Divan şiirinin özelden de mesnevilerin, yazarın şive taklidine, gerçekçi

² Namık Kemal'in Divan şiiriyle ilgili eleştirileri için bkz. Kaya Bilgegil (1972), **Harâbât Karşısında Namık Kemal**, İstanbul: İrfan Yayınevi.

tasvirlerle ve aynı zamanda *Zehra* romanında olduğu gibi psikolojiye ehemmiyet vermesiyle eksik olan yönü işaret edilmiştir. Nâbizâde Nâzım, gerçekçi bir edebiyat anlayışını sadece roman/ hikâye için yazdığı düzyazılarıyla değil, aynı zamanda şiir ve şair için yazdığı yazılarıyla da göstermiş bir yazardır.

Namık Kemal'in çabalarıyla yeni edebiyatın oluşmasında ve yeni edebiyat anlayışı doğrultusunda ürünler veren gençlerin yetişmesinde büyük katkısı olan Recaiâde Mahmut Ekrem ise, Divan şiirini çeşitli yazılarında eleştirmiştir. Öyle ki Ekrem'in Divan şiirine bakışı Muallim Naci'yle aralarında eski-yeni kavgasının oluşmasına –daha çok şahsî meselelerden kaynaklanmakla birlikte- zemin hazırlamış ve Divan şiirine karşı yönelttiği eleştiriler de yeni şiirin estetiğinin kurulmasında öncü bir rolü üstlenmiştir. O, kafiye'nin gözle değil de, kulakla da işlevinin olabileceğini dile getirmesiyle, Divan şiirinde otorite olarak kabul gören göze dayalı kafiye anlayışının yıkılmasını sağlamıştır. Aynı zamanda şiiri, şiir yapan unsurların vezin ve kafiye olamayacağını ifade etmesiyle ve güzel olan her şeyin şiirin konusunu olabileceğini söylemesiyle Divan şiirini hangi noktalarda eleştirdiğini ortaya koymuştur. “*Böylece [yeni] şiir, söze ait bir hususiyet olmaktan çık[ar], insana ait bir hâle [dönüşür]*” (Tanpınar 1988, 275). *Talim-i Edebiyat, Takriz, Takdir-i Elhân ve Zemzeme III* kitapları, bu yeni şiirin teorik alt yapısını oluşturan ve Batılılaşma sürecinde yeni şiirin geldiği noktayı gösteren kitaplar olmuşlardır.

Yukarıda görüşlerine yer verdiğimiz Tanzimat sanatkarlarının Divan şiirine karşı yaptığı eleştirileri Erdoğan Erbay, Tanzimat ve Servet-i Fünûn neslinin Divan edebiyatına bakışı üzerine hazırladığı oldukça kapsamlı kitabı *Eskiler ve Yeniler*'de şöyle özetler: “*Divan şiirinin en fazla tenkide tabi tutulan tarafı hayâl dünyasıdır. Onlara göre, eski şiirin gerçekle hiç ilgisi yoktur. Divan şiirinde işlenen konular, hiçbir devirde beşerî his, hayâl ve düşünceleri yansıtmamıştır. Divan şiiri, asırlar boyunca kendisine şekil veren toplumun meselelerine yabancı kalmıştır. Divan şiiri, hiçbir zaman ve şartta bozulmayarak sıkı kurallara bağlanmıştır. Şair, kendisinden önce hazırlanmış mazmun ve motifleri kullanmak mecburiyetindedir. Divan şiirinin karakteri, başlangıcından bitişine kadar aynı olmuştur. Divan şairleri; şiiri, sanat olmaktan çıkarıp, devlet ricalinden caize koparmak için bir vasıta hâline getirmişlerdir. Divan şiiri, her dönemde, dinî karakterli bir edebiyat olmanın dar kalıplarını kıramamıştır* (1997, 7).

Kısacası Divan şiirine karşı bir reaksiyon olarak doğan Tanzimat edebiyatı, başlangıçta tercümelemlerle ve sonrasında da şair ve yazarların kendi eserleriyle bu şiirin karşısında yer aldığı ortaya koymuştur. Tanzimat sanatkarları, makale ve şiirlerinde Divan şiiriyle ilgili olumsuz fikirlerini, düşüncelerin somut ve ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı tür olan romana da taşıyarak, okurun yeni edebî zevkinin şekillenmesinde hamilik görevini üstlenmişlerdir.

Romana Yansıyan Gelenek: Yeninin İçinde Eski yahut Divan Şiiri

Tanzimat döneminde, Batı edebiyatından gelen en önemli türlerden biri olarak kuşkusuz roman karşımıza çıkar. Osmanlı toplumunda her ne kadar gerek hacmiyle, gerek anlatım tekniğiyle roman ve hikâyenin karşılığı olarak mesnevi düşünülse de, sonuçta mesnevi şiir karakteri taşıyan bir tür olarak kendini belirginleştirir (Okay 1990, 15). Bu nedenle, mesnevinin romandaki gibi insan psikolojini ve hayatın gerçeğini vermediğini düşünen Tanzimat sanatçısı, romana da bu eksikliği gidermek için meyleder. Nitekim Namık Kemal, “*romandan maksad güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan vak'ayı ahlâk ve adâd ve hissiyât ve ihtimâlâta müte'allik her türlü tafsilâtıyla beraber tasvîr etmektir*” (Yetiş 1996, 349) sözleriyle roman ve gerçeklik ilişkisine vurgu yapar. Yazarlar romanla, Tanzimat döneminde değişen insanı ve hayatı göz önüne getirmek, okuru da bu hayata hazırlamak gibi bir misyona sahip olmakla “baba görevini” üstlenirler. Edebiyatta da zevk ve estetiğin değiştiğini ve yeni edebiyatın nasıl olması gerektiğini, roman türü içerisinde göz önüne getirirler. Ancak, kimi zaman da Divan şiirinin zevk ve estetiğinden kurtulamadıklarını romanın içerisinde Divan şiiri türlerine ve hayal sistemine yer vermekle

Turkish Studies

göstermişlerdir. Bu çalışmanın amacı da Tanzimat dönemi romanlarında Divan şiirinin ne şekilde romanlara yansındığını tespit etmektir. Makalede romanlar, yayımlandığı tarihe göre incelenerek (yazar bütünlüğü açısından Namık Kemal'in romanları arka arka yer almıştır) kronolojik bir sıra takip edilecektir.

Türk edebiyatının ilk telif romanı olan Şemseddin Sami'nin 1872 yılında yayımlanan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı, adından başlamak üzere (Leyla vü Mecnun, Hüsn ü Aşk gibi) Divan şiirinde işlenen motifleri yansıtan bir roman olarak karşımıza çıkar. Roman, kalemde çalışan Talat adlı gencin Fitnat'a olan aşkını ve sonrasında da kavuşamamalarını konu edinmektedir. Mesnevilerde hayli görülen aşk temasını yazar, bu ilk telif romanda sosyal problemleri de göz ardı etmeyerek işlemeyle reel hayatı metne taşıdığını göstermiştir. Romanda esaret, görücü usulüyle yapılan evlilik, kız çocuklarının okuma haklarının elinden alınması ve boşanmada kadının güvencesinin olmaması gibi kadına yönelik sorunların irdelenmesi mesneviden kopuşun bir göstergesi olarak kendini belirginleştirir. Ancak muhteva görülen bu ayrılık romanda mesnevilerde olduğu gibi, olayı özetleyen ve olayla ilgili ipucunu veren *Feth-i Kelâm, Hasbihal, Keyfiyet-i İzdivac...* gibi başlıklara yer verilmesiyle geleneğin yeninin içinde yer aldığını göz önüne getirir.

Roman, Aksaray'da oturan Talatların evinin (odanın) tasviriyle başlar. Bu tasvir, mekân ve insan arasındaki ilişkiye dikkat çektiği gibi, mekân tasviriyle hikâyeye başlamayan mesnevilerden ayrılan noktaya da işaret etmektedir. Evde Talat'ın annesi Saliha Hanım'la dadısı Ayşe Kadın, kadınla ilgili çeşitli meselelerden konuşurlar. Bu meselelerden biri de, kız çocuklarının okuldan alınıp eve kapatılmasıdır. Çocukluğunu hatırlayan Saliha Hanım, okulda Talat'ın babası Rifat Bey'le tanışmasını ve ona âşık olmasını anlatır. Romandaki okulda tanışma ve ardından da okuldan ayrılma motifi, Leyla ile Mecnun mesnevisiyle ortaklık kurmaktadır. Söz konusu mesnevide de, Leyla ile Kays (Mecnun) okulda tanışır, birbirlerine âşık olurlar ve bu aşkın duyulmasından sonra Leyla okuldan ayrılmak zorunda kalır. Saliha Hanım'ın okulda ayrılması ise, Osmanlı toplum yapısında kız çocuklarının on-on bir yaşına geldiği zaman gidebilecekleri başka bir okulun olmamasından kaynaklanmıştır. Okuldan ayrılan Saliha Hanım, Rifat Bey'le görüşmeye devam eder ve altı yıl sonra da onunla evlenir. Vuslatın pek görülmediği şark hikâyelerinde yazar, bu çifti mutluluğa kavuşturursa da, Talat ile Fitnat'ın aşkında kavuşmak yerine ölümü seçmesiyle Leyla ile Mecnun mesnevisinin sonuyla benzerlik göstermiştir.

Bir aşk çocuğu olarak dünyaya gelen Talat, on sekiz on dokuz yaşlarında “*nazik ve latif bir çocuk olup daima yüzü gül[en] ve tabiatında kibir ve hased gibi ahlak-ı zemîme bulunmadığından*” (Şemseddin Sami 1990, 22) çalıştığı “kalem”de herkes tarafından sevilen bir gençtir. Bir gün Hacı Baba'nın dükkânından tütün alırken, dükkânın üstündeki cumbadan Fitnat'ı görür ve ona âşık olur. Talat'ın âşık olduktan sonra baş ağrısına tutulması, dalgınlık göstermesi ve içine kapanması gibi özellikler, Divan şiirinde âşığın gösterdiği tavır ve davranışları hatırlatmaktadır. Aynı zamanda aşkın bir hastalığa yakalanır gibi yaşanması da yine Divan şiirindeki aşk algısıyla örtüşmektedir. Aşk bu kadar yücelten yazar, maşûku da bu perspektifle ele alarak, onu (Fitnat) tasvir edişinde gazellerdeki sevgili tipini aratmayacak bir anlatıma başvurur. Tütüncü Hacı Baba'nın üvey kızı olan Fitnat Hanım “*cismi narin, boyu orta, gözleri, kaşları simsiyah, örme saçları arkasında beline dek uzanmış, rengi süt gibi bembeyaz, burnu gayetle düzgün, hokka gibi ufak ağzı, lâl gibi iki dudak ve inci gibi bembeyaz ve ufak dişler ile tezyin olunmuş. Velhasıl hüsn-i mücessem denmeğe şayan on beş yaşında bir kız idi. Fitnat Hanım, gayetle halim olup hiddet ve gazabın ne olduğunu hiç bilmez idi. Nezaket ve letafet ona mahsus şeyler. Pek az söyler. Sesi gayet ince ve güzel. Hiçbir vakit kahkaha ile gülmeyip ancak, tabiatın icabında olan inci gibi dişlerini gösterecek kadar bazen tebessüm eder idi*” (Şemseddin Sami, 1990: 27). Kusursuz bir güzellikte olan Fitnat, “*hakikatte divan edebiyatının tasvir ettiği bir güzeldir. Onun ortalıkta dolaşmasına Divan şiirinde olduğu gibi asla izin verilmez*” (Kolcu 2009,

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 7/4, Fall, 2012

82). Bundan dolayı yazar, Fitnat'ı roman boyunca evde yaşamaya mahkûm ederek, onu devrin gezen ve alenî bir şekilde aşk yaşayan diğer kadınlarından farklı bir düzleme taşımıştır. Aşkına sadık kalan ve başkasının olmayan Fitnat, iffetini muhafaza etmek için kendini bıçaklamakla da, Divan şiirinde yüceltilen sevgililerde olduğu gibi kendi konumuna hâle getirmemiştir. Ancak, bu romanla birlikte sevgilinin tasvir edilmesinde Divan şiiri mazmunları etkisini sürdürse bile, aşkın ilahî değil de beşerî bir boyutta ele alınmasıyla Divan şiirindeki aşk algısının değiştiğini söylemek mümkündür.

Ahmet Mithat Efendi'nin yanlış Batılılaşmayı eleştirdiği, Doğu-Batı karşıtlığını iki tip üzerinden ortaya koyduğu ve 1875 yılında yayımladığı *Felâatun Bey'le Rakım Efendi* adlı romanında Divan şiiri (Hâfız), Doğu kültürünün önemli bir unsuru olarak yer almasıyla farklı bir düzlemde karşımıza çıkmaktadır. Makalelerinde Divan şiirinin dili ve muhtevasına karşı eleştiriler yönelten Ahmet Mithat Efendi, bu romanda başkahraman Rakım Efendi aracılığıyla, Divan şiirine Batı şiiri karşısında olumlu bir anlam yüklemektedir. Çünkü, Tanzimat'ın diğer romanlarında kahramanların Batı kültürüne ait kitaplar okuyarak Doğu'dan Batı'ya doğru sürüklenmelerinin tersine, burada Batı'dan Doğu'ya doğru bir etkilenmenin olduğu görülür (Gürbilek 2007, 38). Nitekim yazar, Doğu ve Batı değerini/kültürünü karşılaştırmak ve Doğu'nun üstünlüğünü göstermek teziyle yazdığı bu romanda, her fırsatta eleştirdiği cariyelik kurumuna da –ki *Esaret* adlı da cariyeliği yerdiği bir hikâye yazmıştır -sempatik bir bakış açısı getirmiştir.

Romanda Doğu değerlerine sahip çıkan ve doğru Batılılaşmayı temsil eden Rakım Efendi, her yönden yazarın sözcülüğünü yapan bir ahlâka sahip (Tanpınar 1988, 458) kişi olarak görünür. Rakım Efendi, İstanbul'un Salıpazarı taraflarında orta halli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir ve önce babasını ardından da annesini kaybetmesiyle hayata tek başına atılır. Kendi kendini yetiştiren Rakım Efendi, Arapça aldığı derslerin yanı sıra, Fars edebiyatının da ünlü şairlerinden şiirler ezberleyerek, kültürel açıdan bir donanıma sahip olur. Geçimini sağlamak için her işe el atar; yazarlık ve çevirmenlik yanında özel dersler de vererek kimseye muhtaç olmadan yaşamını devam ettirir. Bu özel derslerden birini de, İngiliz Ziklas ailesinin kızlarına verdiği Osmanlıca ve Divan şiiri dersleri oluşturmaktadır. Burada yazar, Divan şiirini (Hâfız), Doğu'nun yahut genel bir manada İslâm medeniyetinin bir parçası olarak kabul eder ve bu şiirin estetik olarak insanları etkileme gücüne değinir. Rakım Efendi, Hâfız'ın şiirlerini okutur ve kızlar da hayran olduğu bu şiirleri ezberlemeye başlarlar. Romanı Doğu ve Batı karşıtlığı üzerine kurgulayan yazar, İngiliz kızlarının ağzından İngiliz ve Fransız şiirinin insanı etkilemediğini, Fars şiirinin ise ahengiyle insanı nasıl büyülediğini söz konusu eder. Nitekim Rakım Efendi, kızların anlamadıkları Farsçayla Hâfız'a ait “*şeker çiğner gibi çiğneyerek*” Farsça bir gazel okur. Kızlar ise, bu gazel karşısında “*henüz mânasını anlamadıkları hâlde, yalnız telâffuzda olan ve şekerlere de benzemeyen halâvete hayran olurlar*” (Ahmet Mithat Efendi 2009, 80). Hâfız'ın şiirini okumayı sürdüren kızlarda “havass-ı âşikane” yani aşkla yücelme belirtileri görülmeye başlanır. Buradan, Batı şiirinin insanda bir kıpırtı uyandırmadığı, Doğu şiirinin ise insanda coşku sağanağı oluşturduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. Kızlar, Hâfız okudukça eski alışkanlıkları olan tiyatro ve balo gibi eğlenceli yerlere gitmekten zevk almamaya başlarlar ve günlerini şiir okuyarak geçirirler. Öyle ki büyük kız Can, Rakım Efendi'ye âşık olur ve ümitsiz aşkını da Hâfız'a ait ezberlediği beyitlerle ifade etmeye çalışır. Burada yazar aşkın; tabiat, sanat ve felsefeyle beslendiği zaman derinleştiğine ve zenginleştiğine Doğu şiiriyle (Kaplan 2006, 109) işaret etmektedir.

Aşkı yoğun bir şekilde yaşayan Can, sonunda verem olur ve hasta yatağında dahi Hâfız şiirleri okumaya devam eder. Can'ın bu hâle gelmesini Hâfız'ın güçlü şiirlerine bağlayan Rakım Efendi, “*Farisî okumak da ona mahsustu. Ah, işte onu bu hâllere koyan hoca Hâfız Divanı değil midir? Ben bu dereceye kadar tesiri olacağını hesap edememişim. En yanık beyitleri ne kadar bir süz-ı derun ile dinler ve alırdı. Meğer kendisini zehirlemek içinmiş*” (Ahmet Mithat Efendi 2009, 177) sözleriyle, bu şiirlerin lirizminden ve kişiyi nasıl âşık ettiğinden bahsetmekle “hayalât-ı

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 7/4, Fall, 2012

şairenin” insanları ne duruma getirdiğine dikkat çekmektedir. Sonuç olarak yazar, Doğu’nun hem aşkıta, hem de şiirde Batı’dan çok üstün olduğu tezini de ortaya koyarak, mübalağalı anlatımı olduğu ileri sürülerek, Tanzimat sanatçılarının eleştirilerine maruz kalan Fars şiirinin bu yönüne romanda olumlu bir anlam yüklemiş olduğu söylenebilir. Ve yine denebilir ki roman, Doğu ve Batı medeniyetinin yaşam tarzı ve kültürünü karşılaştırmak üzerine kurgulanmasaydı, Fars şiiri tam da Ahmet Mithat Efendi’nin eleştirdiği yerde kendini belirginleştirmişti.

Batılı anlamda ilk roman olarak kabul edilen ve 1876 yılında yazılan Namık Kemal’in *İntibah*’ı, Tanzimat’ın diğer romanlarına göre yazarın hem Divan şiirinin etkisinden kurtulmadığını, hem de Divan şiiriyle bir hesaplaşmaya giriştiğini yoğun olarak gösterdiği bir romandır. Jale Parla’nın da belirttiği gibi “*eskiye başkaldırı, belki de en kolay ve kökten bir biçimde, edebiyat geleneği içinde yapılır, dahası bu başkaldırı geleneğin sürdürülmesindeki dinamiği de oluşturur*” (2009, 57). Roman, Ali Bey adlı hayata ait bir tecrübesi olmayan bir gencin babasını kaybettikten sonra süflü lezzetlere dalmasını, ardından da kendisini ve ailesini mahvedişini anlatmaktadır. Bu anlatımda yazarın birkaç yerde psikolojik tahlillere girişmesi ve başkahraman Ali Bey’i düz değil de değişken bir karakter olarak kurgulaması romanın yeniliğini açığa çıkaran unsurları şeklinde belirlemek mümkündür. “*İntibah, gelenekten kopmayı amaçlayan bir girişim olarak da bir edebî polemikğin bütün gerilimini kendisinde somutlar*” (Evin 2004: 92). Ailelerin çocuklarını hayata hazırlayamama yahut da yanlış terbiye vermesini eleştirmek için yazılan roman, epigram olarak 22 beytin kullanılmasıyla 22 bölümden oluşmaktadır. Yazar, romana ilkbaharın güzelliğini anlatan bir beyitle başlayarak, bir estetik miras olan kasidelerdeki bahar methiyeleriyle bir yakınlık kurduğunu ortaya koyar. Bu beytin aşağıda bir şerhini yaparak, baharın güzelliği ve bu güzelliği oluşturan unsurlara yer verir. Çimen, gül, bülbül ve lale baharın müjdecisi olan bu unsurların başında gelmektedir. Yazar burada, Divan şiirinde sıklıkla kullanılan söz konusu unsurları klasik bir anlam çerçevesinde yorumladıktan sonra, asıl kendisinin verdiği manayla Divan şiirinin hayal dünyasına karşı duruşunu göstermiş olur. Örneğin yazar, “*Doğu hayalciliğine çok alışkanlığımdan mıdır nedir; gülden bahsettikçe daima bülbülü hatırlarım. Gerçi hemen bütün divan şairlerimizin iddialarının aksine, bülbülün güle âşık olmadığını bilirim*” (Namık Kemal, 12) sözleriyle Divan şiirindeki “gül ile bülbül” mazmununu eleştirerek yeni bir bakış açısı getirir. Namık Kemal, Divan şiirinde “gül” denilince mutlaka “bülbül”ün hatırlanması gerektiğini değişmeyen veya yeniliğe kapalı bir sanat anlayışından doğduğunu dile getirir. O ise, “bülbül”ün acı acı ötüşünü “gül”le ilişkilendirmeyerek, bu ötüşü “bülbül”ün hürriyetinin elinden alınışına bağlamakla, makale ve şiirlerinde vurguladığı hürriyet temasına, bu sefer de roman türü içerisinde yer vererek, hayatın argümanlarından beslenen bir edebiyat anlayışını göz önüne serer.³

Divan şiirindeki “gül ile bülbül” mazmununu eleştiren yazar, Divan şairlerinin tabiatıta en küçük unsuru bile bir benzetmeyle anlatmasına da olumsuz bakar. Namık Kemal, bu bakışında nesnenin ve anlatılmak istenen düşüncenin amacından çıkararak veya çarpıtılarak değişimine dikkati çeker. Ancak yazar, yaptığı bahar tasvirinde benzetme yapmadan doğrudan varlığı göz önüne getirmekle birlikte, Divan şiirindeki klişe benzetmelere de başvurarak yeni ve eskinin varlığa bakışı arasında gidip geldiğini ortaya koyar. Güzin Dino, Namık Kemal’in bu ilk bölümde Divan şiirine ait imgelere yer vermesini, gerçekçi bir edebiyat anlayışının nasıl olduğunu göstermek için bu şiirin hayal dünyasına bir atıfta bulunmakla ve yeni edebiyatın da varlığı ne şekilde algıladığını ortaya koymak için yeni imgeler yahut da yeni bir üslûp peşinde olmakla açıklar: “*Namık Kemal’in betimlemesindeki ilginç nokta, Divan şiirinden bilerek topladığı bütün motifleri gerçek anlamlarıyla işleme çabasıdır. Onun gözündeki artık amaç, sözcük oyunları yapmak ya da bir*

³ *Gül ile Bülbül* mazmunu bu dönemde sadece Namık Kemal’le değil, gerçekçi bir edebiyat anlayışını savunan diğer Tanzimat sanatçıları tarafından da ele alınarak bir eleştiriye tabi tutulur. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Erdoğan Erbay (1997), *Eskiler ve Yeniler/ Tanzimat ve Servet-i Fünûn Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı*, Erzurum: Akademik Araştırmalar.

duyguyu, düşünceyi doğa motiflerini kullanarak simgesel kavramlarla belirtmek değildir; aksine, bu motifleri kendi özellikleriyle, ussal, gözün görebileceği (görsel) somut bir düzeyde belirtmektir. Geleneksel şiirsel üslubunun biçimsel niteliğini sarsarak imgelerin, kavramların ve geleneksel deyimlerin dural niteliğini yıkarak, ön-gerçekçilik diye niteleyebileceğimiz ve dış dünya kavramını usta anlayıp şiirsel terimlerle açıklamayı öngören bir üslup reformuna girişmiştir” (2008, 171). Namık Kemal, her ne kadar gözle varlığı tasvir etmeye çalışsa da, tabiat güzellikleri karşısında gözün, kendisini hayale teslim ettiğini ve bu güzelliğin de şair olan kişinin muhayyilesini kışkırttığını itiraf eder.

Baharın methiyесinden sonra ikinci bölümde, Çamlıca'nın güzelliğini anlatmak için Nedim'e ait bir beyte başvurarak, romanın vak'asına geçmeyen Namık Kemal, kasidelerdeki nesib bölümüne benzer bir tasviri sürdürmeye devam eder. Ahmet Ö. Evin, Çamlıca'nın subjektif bir şekilde betimlendiği bu bölümü, kasidelerin girizgâh bölümüyle ilişkilendirerek, yazarın anlatacağı hikâyeye bu tarzda yavaş yavaş bir giriş yaptığını ileri sürer. “İlkbaharın özelliklerinin tasviri, bir kasideye başlamak açısından çok tutulan bir konu” (Evin, 2004: 89) olduğundan Namık Kemal de bu geleneği sürdürmektedir. Robert P. Finn, burada Namık Kemal'in İstanbul'u şiirinin merkezine yerleştiren Nedim'i hatırlamasını, yazarın da İstanbul'dan kurtulamadığıyla ve “kendini çağdaş bir kişi olarak görmesine karşın, aydın saraylı geleneğinin ve değerlerinin bir sürdürücüsü” (1984, 52) şeklinde tanımlamasıyla Divan şairi konumuna getirmektedir. Güzin Dino ise, Nedim'in beytinin seçilmesini, Namık Kemal'in Nedim gibi etrafındaki güzelliği gören ve gösteren bir meyline bağladığı gibi “*Lâle Devri'nin büyük şairindeki Epikürcü doğa duygusunu ussallaştırmayı bir ödev bilmiştir*” (2008, 163) sözüyle Nedim'in hazırlığının Namık Kemal'de gerçekçi bir bakış açısıyla ele alındığına dikkati çekmektedir. Ancak Güzin Dino'nun bu yorumunun aksine yazar bu bölümde, Çamlıca'yı tasvir ederken ilk bölümdeki gibi, Divan şiirinin hayal dünyasına ironik yaklaşan bir tutumunu geride bırakıp, bu güzelliğin kendisinde uyandırdığı duyguları mübalağalı bir anlatımla göz önüne getirir. Bu tasvir, Çamlıca'yı realist bir üslûpla dile getiren Recai zâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanındaki Çamlıca'yı tasvir eden üslûptan, hem romantizme hem de Divan şiirine yaklaşmakla ayrılmıştır.

Üçüncü bölümden itibaren romanın kahramanları ve vak'ası hakkında bilgi vermeye başlayan Namık Kemal, numaralandırmadığı bölüm başlarına koyduğu ilgili beyitlerle, bölümlerde anlatılacak olayları ve karakterlerin özelliklerini özetlemiş olur. Tabiat tasvirleriyle Divan şiirinden kopmadığını gösteren yazar, romandaki kadın kahramanların anlatımında bu etkiyi sürdürmektedir. Ali Bey'in Çamlıca'da günlerce yolunu beklediği hafif meşrep kadın Mehpeyker'in tasvirinde, Divan şiirindeki sevgili figürünü görmek mümkündür. Mehpeyker, “*boyu bosu düzgün, siyahımsı samur saçlı, incerek düz kaşlı, noktalı yeşil gözlü, siyah uzun kirpikli, hafif sarı üzerine, dalgalı koyu al yanaklı, irice çekme burunlu, ufacık ağızlı, şehvet ifade eden bir âfet*”tir (Namık Kemal, 38). Yazar, Ali Bey'in bu afetle geçireceği ilk gece için, dışarı çıktığı zaman bütün güzelliğiyle dikkatini çeken ayı, geceyi ve Mehpeyker'in köşkünü Divan şairlerinde olduğu gibi yoğun bir benzetme kullanarak betimler. Bu benzetmelerin farkında olan, güzelin de ancak mübalağa yapılmadan anlatılamayacağına inanan Namık Kemal, köşkü betimlerken kullandığı “[b]inanın ortasına rastlayan büyük pencere, nurlu bir kadın göğsüne, bunun iki yanında dışarıya çıkıntı teşkil eden iki küçük pencere de iki tomurcuk memeye benzetilse, hayal biraz Acemvarî olmakla pek aşırı mübalâğalı sayılmaz” (82) sözleriyle hayale başvurarak yaptığı benzetmeyi gösterir. Böylece varlığı, kendi gerçeğinin dışına çıkararak muhayyilesinin hizmetine verir ki bu da romanın başında hayal dünyasını eleştirdiği Divan şiiriyle onu aynı düzleme getirir. Ali Bey'in gönlünü kaptırdığı Mehpeyker'le geçirdiği ilk geceyi yazar, işret âlemlerinin argümanı olan şiir, şarkı ve içkiyle renklendirir. İkisi de içtikçe, şiirler okumaya ve birbirlerini neşelendirmeye başlarlar. Bu fasıl, iki âşîğın bahçeye çıkmalarıyla ve tabiatı da muaşakalarına dâhil etmeleriyle nihayete erer. Bütün bu unsurlar da, Divan şiiri (gazel) üzerine *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* adlı kapsamlı kitabında,

Turkish Studies

Walter G. Andrews'ın "Gazelin Ekolojisi" başlığında tasvir ettiği meclisin birçok özelliğini taşımaktadır. "Meclis, yiyip içmek, hoş sohbetler etmek, şarkılar ve şiirler söyleyip dinlemek için toplanır. Meclisin alışıldık öğeleri arasında meyler, seçme yiyecekler (meze, nukt), sâki, sevgili, müzisyenler, arkadaşlar, mumlar, baharatlar ve kokular bulunur. Meclis için en iyi mekân, bahar mevsiminde, mehtabın aydınlattığı bir göğün altında, bir bahçedir" (2009, 178).

Ali Bey'in annesi tarafından Mehpeyker'i unutmaya için satın aldığı cariye Dilâşûb da Divan şiirinde tasvir edilen sevgili tipiyle benzerlik gösterir. Yazar, Dilâşûb'u tasvir ederken saçlarını sırmaya, yüzünün rengini zambak goncasına, dudaklarını gül yaprağına ve dişini inciye benzetmekle, Divan şiirindeki sevgili imajının anlatımındaki üslûbun tesirini üzerinden atamadığını ortaya koyar. Dilâşûb gerek fiziksel, gerek ruhsal özelliğiyle idealize edilen bir kadını temsil eder. Yazar, Mehpeyker'e de Divan şiiri güzellerinin birçok vasfını yüklemekle birlikte, Mehpeyker'i onlardan hafif meşrep olmasıyla yani bedeniyle kendisini arzulan bir kadın olmasıyla ayırmaktadır. Mehpeyker, aslında değişen hayatın olumsuz kadın figürü olmasıyla eleştirilmiş, Dilâşûb ise klasiği devam ettiren olumlu kadın figürü olmasıyla yüceltilmiştir. Dilâşûb da tıpkı Fitnat gibi, sevdiği adamdan ayrılma bile iffetini korumayı başarmış ve sevdiği adam için canını feda ederek Namık Kemal'in kadınlar için uygun gördüğü model olarak okura sunulmuştur.

Namık Kemal'in *İntibah*'tan dört yıl sonra yazdığı tarihî bir biyografi olan (1880) *Cezmi*'nin konusu ise, III. Mehmet zamanında vuku bulan (16.yy) ve Osmanlı-İran devletleri arasında yaşanan mezhep kavgasına dayanmaktadır. Yazarın İslam ittihadı fikrini ortaya koymak amaçlı yazdığı romanının kahramanları da, bu ideolojiye uygun olarak kurgulanmıştır. Aynı zamanda yazar, edebî anlayışını da Cezmi ve Âdil Giray adlı kahramanlar aracılığıyla ortaya koyarak; şairi, şiiri ve Divan şiirini yorumlamada daha çok kendi zihniyetini göz önüne getirmiştir. Tanpınar'ın deyişiyle eski şiiri yermek değil de, tarihî bir vak'anın içinde ideolojisini aktarmak için yazılan romanda (406-407, 1988) yine de yazarın şair ve şiir bahsinde bir şekilde Divan şiirine karşı olan eleştirel duruşu dikkati çekmektedir. Romanın kahramanlarından biri olan Cezmi, tımarı İstanbul civarında bulunan bir sipahinin oğludur. Asker ve şair olan Cezmi, "erkekçe tavırları, hoş sohbetleri ve şakacılığı sayesinde, o zamanın hem en seçkin hem askerlerinden, hem de kudretli şairlerinden birçoğu ile birer birer tanış[ır]" (Namık Kemal, 41). Yazar, Cezmi'nin Divan şairlerinden Nev'i'yi beğendiğini söylerken, Nev'i'yi döneminden çıkartıp Ziya Paşa'nın *Harâbât*'ında yer aldığından ve Nef'i ve Şeyh Galib'in de onun şiirini yerdiğinden bahsetmekle romanı 16.yy'ın dışına götürür. Cezmi, kalemini sadece aşk şiiri yazmakla kullanan ve sosyal meseleleri anlatmaktan uzak duran dönemdeki şairlerinden savaş gibi sosyal içerikli bir temayı şiirine taşımakla ayrılır.

Cezmi, iştret âlemlerine de katılır ve orada alınan bir kararla Fuzulî'nin bir kasidesine nazire yazar. Bu nazireyi, dönemin ünlü şairi Nev'i, Fuzulî'ninkinden daha başarılı bulmasının ardından padişaha kasideyi gösterip Cezmi'ye bir ihşanda bulunulmasını sağlar. Ancak, padişah tarafından bir övgüye mazhar olmak, Cezmi için çok da önemli değildir. Cezmi, sarayın kendisine sunduğu caizeler peşinde değil, mezhep kavgasıyla İslam birliğini tehlikeye atan İranlılarla savaşmanın peşindedir. Bu tavır da Namık Kemal'in *Hürriyet Kasidesi*'nde tasvir ettiği saraydan ihşan beklemeyen ve halkın sorunlarıyla ilgilenen yeni insan/ yeni şair tipiyle benzerlik kurmaktadır. İran-Osmanlı savaşına katılan Cezmi, birçok başarı elde eder ve o hiçbir zaman bir zafiyet göstermeyerek yazarın sözcülüğünü yapan bir kahraman olarak çizilir. Kısacası romanda Cezmi, Divan şairi olarak değil de, epik bir ruh taşıyan ve sosyal meselelerle ilgilenen bir Namık Kemal olarak kendini belirginleştirir.

Romanın bir diğer karakteri olan Kırım Hanlarından Âdil Giray da birçok bakımdan Cezmi'nin karakterine benzeyen ancak aşk hususunda ayrılık gösteren bir şair-askerdir. Burada şair üzerinde duran Namık Kemal, Âdil Giray'ın nasıl bir şair olduğunu yahut da kendisinin şairlikten

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 7/4, Fall, 2012

ne anladığını yaptığı tanımla ortaya koyarak, Divan şairine benzemeyen farklı bir şair portresi çizmektedir: “Şair nedir?... kendi kendini bile idare edemezken, dünyayı zayıf kollarıyla sürükleye sürükleye başka bir feyiz noktasına, başka bir olgunluk merkezine götürmeye çalışır. Bunca didinmeler içinde gücü, kuvveti kesilince de, ya kafeste siyah perdeler içinde mahpus bülbüllerin nağmesi kadar hüznü veyahut dünyamızdan teneffüse yeter hava bulunamayacak derecede yükselip sonra aşağıya doğru hiddetle süzülen şahinlerin haykırışı kadar acı feryatlara başlar. İşte asıl şiir o feryatlar ve asıl şair de o karakterde, o yaradılıştaki insandır. Yoksa beş on kelimeyi aruz veya hece kalıplarına uydurmaya, yine birkaç kelimeyi birbirine kafiye yapmaya muktedir olan değil” (Namık Kemal, 20-21). Bu tanımda, Namık Kemal’in şairi şiir yazarı biri olarak değil, toplumun öncüsü ve sözcüsü olan bir aksiyon adamı olarak değerlendirmesi dikkati çeker. Nitekim Âdil Giray, Perihan’a yazdığı terki-i bend’te yükselerek başarılar elde eden insanın kâinata hükmedeceğini belirterek, insan olmanın başlıca gayesini açıklar. Romanda Âdil Giray’ın macerası, esir düştüğü İran sarayında kendisine âşık olan Perihan ve Şehriyar adlı kadınlar arasında yaşadığı entrikalı aşk hikâyesiyle belirginleşir. İki kadın arasında kalan şair Âdil Giray, ideolojisinin ön gördüğü Perihan’a âşık olur ve bu aşk “beşeri ihtiraslardan tamamıyla uzak, platonik bir sevişmedir” (Namık Kemal, 142). Öyle ki şehvetten uzak olan bu aşk, Leyla ile Mecnun mesnevisinde yaşanan aşkın okura hatırlatılmasıyla, bir meşruiyet kazanır. “Leylâ ile Mecnun’un aşkına benzeyen böyle bir ulvi bir aşkı tasvire kalkışmak, bir goncayı nefesle açmaya çalışıp da soldurmak gibi bir şey olacağından, iki masum âşıkın ilk seveda buluşmalarını sevgili okurlarımızın hayaline bırakıyoruz” (Namık Kemal, 142). Âdil Giray kendisini her yönden tamamlayan Perihan’ı seçerek, aşkı şehvete indirgeyen Şehriyar’dan uzak durmuştur. Yazar, her iki romanda da aşkın özellikle şehvet olmadığını ve aşkın tenle kirletilemeyeceği üzerinde durarak, yukarıda izah ettiği Divan şiirinin aşk anlayışına yaklaşmış; ancak kadını özellikle Perihan’da görüldüğü gibi aktif bir şekilde sunmasıyla da, Divan şiirinde sosyal meselelerden uzak duran sevgili imajı yerine yeni bir sevgili imajı oluşturmuştur.

Kıskançlık teması üzerine odaklanan Nâbizâde Nâzım’ın 1890 yılında yazdığı ancak ölümünden sonra 1894 yılında yayımlanan *Zehra* romanı, *İntibah* ve *Araba Sevdası* romanlarında olduğu gibi tabiat tasviriyle başlamasıyla, kasidelerin nesib kısmıyla bir yakınlık kurmuştur. “Boğaziçi bir tabiat harikası kadar güzeldir desek güzelliğini tam olarak anlatmış olmayız” (2007, 7) sözüyle yazar, Boğaziçi’nin mevsimine göre nasıl değiştiği, doğal güzelliği ve etrafında bulunan semtlerin genel özelliği hakkında bilgi vermekle, tabiat güzelliğini anlatmak için yazılan kasidelerin etkisini üzerinden atamadığını ortaya koymaktadır. Nâbizâde Nâzım, eğlencenin ve sefanın hayli yoğun olduğu Boğaziçi’nde, şarkılar ve şiirlerin eksik olmadığını belirttikten sonra, Namık Kemal’in *İntibah*’ta yaptığı gibi yirmi bir beyitlik bir bahariye eklemesiyle tasvirini sürdürmeye çalışır. Romanda Boğaziçi’nin güzelliğine değinilmesi, tabiatın aşk üzerindeki tesirini ve aşkın da tabiatla tamamlandığını göstermek için olduğu söylenilebilir. Yazarın Divan şiirine gönderme yaptığı bir diğer husus da, romanın başkahramanlarından Zehra’nın evine hizmetini görmek için getirilen Sırrı Cemal adlı cariyeye ait tasvirde görülmektedir. Sırrı Cemal de tıpkı Fitnat gibi kusursuz bir güzel olarak çizilmesiyle, Divan şiiri güzelleriyle örtüşmektedir. “Beli ince, göğsü geniş, omuzları geniş, gerdanı uzunca, çehresi beyaz, kaşları, kirpikleri, saçları kuru kara. Rengi pembemsi, beyaz elleri ayakları, ağzı ufak, hareketleri hoş, gamzeleri gönle hoş gelen kısacası ender bulunan bir güzeldi” (Nâbizâde Nâzım 2007, 32).

Sırrı Cemal’in bu kadar güzel olması, kıskançlığı artık bir hastalığa dönüşen Zehra için bir endişeye ve korkuya yol açar. Çünkü, eşi Suphi’yle Sırrı Cemal arasında duygusal bir yakınlığın olabileceği hissine kapılır. Bundan dolayı, yakışıklı eşi Suphi’yle “güzellik timsali” Sırrı Cemal’in birlikte olduğunu ve kendisini aldattıklarını zihninde sık sık kurgular. Onları Divan şiirinde birbirine aşklarını ilan eden âşıklar gibi hayal eder ve Divan edebiyatının ünlü mesnevilerinden Şeyh Galib’in *Hüsn ü Aşk*’ındaki gibi bir aşk yaşadıklarını “*Hüsn ile Aşk’ın bedenleri aşağıda*

Turkish Studies

birbirine kavuşmuşken ruhları da başlarının üstünde şarkı söyleyerek konuşmaktaydı” (Nâbizâde Nâzım 2007, 34) sözleriyle zihninden geçirir. Nâbizâde Nâzım’ın bu romanda Divan şiiri unsurlarına yer vermesi, yazarın tabiat ve sevgili tasvirinde alışkanlığından kurtulamadığını ancak psikolojik tahliller yapması da mesneviden romana geçtiğini göstermektedir.

Recaizâde Mahmut Ekrem’in 1886 yılında yazdığı ancak 1896 yılında yayımladığı *Araba Sevdası* adlı romanını, gerçekçi bir bakış açısıyla kaleme alınan ve bu bağlamda da mesneviyle bağıni koparan bir metin olarak değerlendirmek mümkündür. Bunu da, yazarın romanın ilk bölümünde yaptığı Çamlıca’nın realist tasvirinde ve Berna Moran’ın anlatım tekniği olarak Türkçe romanda bir ilke işaret ettiği iç çözümleme, iç monolog ve bilinç akımı tekniğinde olduğu söylenebilir (1995, 62). Aynı zamanda, yazarın Bihruz Bey’e dışarıdan değil de, onun dünyasıyla bütünleşen bir bakış açısıyla içerden yansıtması da geleneksel anlatılarda olmayan bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanda Divan şiiri algısına yer verilmesi, başkarakter Bihruz Bey’in Doğu ve Batı dünyasına ait metinler arasında kaybolması sonucu fikirlerinin ironize edilerek verilmesiyle görülmektedir. Bu ironide, Bihruz Bey’in alafranga züppe tipini temsil eden bir kişi olarak, ne ait olduğu toplumun dili ve edebiyatını, ne de Batı toplumununki bilmesinin etkisi söz konusudur. Metinler içinde kaybolan ve bir çıkış yolu bulamayan Bihruz Bey’i Jale Parla “*kişiliğini gerçekler ya da yaşantısı değil sözcükler belirler. Bihruz Bey bir kişi değil, yalan yanlış bir metinler bohçası, anlamsız dizgeler listesidir*” (2009, 35) ifadesiyle aslında Doğu ve Batı arasında kalan, okuduğunu ve yazdığını tam olarak anlamayan Tanzimat aydınının trajikomik durumuna benzetmektedir.

Bir paşa torunu olan Bihruz Bey, babasının mesleği gereği Anadolu’nun çeşitli yerlerini dolaşır ve bu süre içerisinde iyi bir eğitim alamadığı için ne Arapça ve Farsçasını, ne de Fransızcasını ilerletir. Hayata ait hiçbir tecrübesi olmayan Bihruz Bey, babasını kaybettikten sonra, büyük bir mirasa konar. Bu mirası, Batılılaşmayı şık giyinmek ve eğlence yerlerinde gezmek şeklinde algılamasıyla tüketmeye başlar. Bu bağlamda yazarın, Divan şiirine olan bakışını da Bihruz Bey’in sıklıkla gittiği Çamlıca gezintilerinde Periveş adlı bir kadınla karşılaşması ve ona âşık olmasıyla gösterdiği dikkati çeker. Periveş de “*Divan şiiri içinde sevgili[nin] daima dinsel, toplumsal ya da edebî bağlamda otorite konumuna*” (Başlı 2010: 379) paralel olarak Divan şiiri güzellileriyle birçok benzerlik göstermektedir. Örneğin, Periveş ilk görüşte kendisine âşık olunan bir kadın ve aynı zamanda Bihruz’a karşı olan mesafeli duruşu ve tegafülüyle de Divan şiirindeki sevgili tipini çağrıştırmaktadır. Ancak, onlardan sarı saçlı ve *İntibah* romanındaki Mehpeyker gibi hafif meşrep oluşuyla da ayrılmaktadır. Aynı zamanda romanda Divan şiirindeki aşk anlayışının büyük bir sapmaya yahut da kırılmaya uğradığı durumun ise “*hem arabanın hem de Periveş’in yerleştirildiği sevgili konumunda görülen çoğalma ile ortaya çıktığı görülmektedir. Divan şiiri aşk anlatısının tersine, “sevgili”yi ikiye bölerek çoğaltan Araba Sevdası, bu anlatının geleneksel tasavvufî yaklaşım içinde Tanrı’yi imleyen tekil arzu nesnesi yerine iki farklı nesneyi geçirerek bu yaklaşımda önemli bir kırılmanın yaratılmış olduğunu ortaya koymaktadır*” (Başlı 2010: 379).

Bihruz Bey’in Divan şiirinde tasarlanan aşk algısını bir değişimin ve bölünmüşlüğün sınırına getirmesi Divan ve Fransız şiirini algılama biçiminde de kendini belirginleştirir. Daha çok Fransız şairlerine ait şiirler okuyan bu şekilde kendine romantik bir kimlik inşa eden Bihruz Bey, Periveş’e âşık olmasıyla birlikte, Divan ve Fransız şiirine ait eğilimini göz önüne getirir. Gündelik hayatında yarım yamalak konuştuğu Fransızcasıyla bu dili önemseydiğini, Divan şairlerine ait bir dize yahut da bir şiiri ezberlediğini göstermemesiyle de Divan şiiriyle olan mesafesini ortaya koymuştur. Aslında onun iki kültüre ait vukufiyetinin olmadığı Periveş’e yazdığı bir mektupla açığa çıkar. Mektubunu önce Fransızca şiirlerle süsleyen sonrasında beğenmeyip Türkçe yazmak isteyen Bihruz Bey, birkaç kaynak karıştırdıktan sonra “*Türklerde adam gibi bir şair gelmemiş ki*” (Recaizâde Mahmut Ekrem, 63) cümlesiyle, Divan şiirinde kendisini saran ve duygularına tercüman olan bir şairin bulunmadığını vurgular. Vasıf’ı ise sokağın diliyle şiirlerini yazmasından

Turkish Studies

dolayı bir şair olarak değil, tiyatro yazarı Moliere benzeterek küçümser. Bihruz Bey'in bu yorumunda onun kendi müktesebatının etkisi değil, Alafranga beylerin Divan şiiri hakkında söylediği sözlerin etkisi vardır. Bu şekilde Divan şiiri, gerek dili gerek hayal sistemi bağlamında yeni şiiri savunan gençler tarafından bir karşılaştırmaya ve ardından da bir eleştiriye tabi tutularak değişen zihniyet içerisinde konumlandırılır. Bu konumlandırmada Divan şiirini bozmak ve ona yeni anlamlar yüklemek de otorite olarak görülen Divan şiirinin gençler tarafından nasıl algılandığını açığa çıkarmaktadır. Nitekim, Divan karıştırmaktan vaz geçmeyen ve Vasıf'ın şiirini de Fransız şiiri ekseninde değerlendiren Bihruz Bey'in bu divanda, "şansonet" özelliği taşıdığını düşünmesi ve okunmaya değer bulması da bunu kanıtlar niteliktedir.

Vasıf'ın divanından kasaid ve gazeliyat okur; ancak manalarını çözemediği yahut da "semiotik bağlamda tam bir skandal" olacak çıkarımlarla, metinler arasında gezinir ve sonuçta şiirlerin anlamsız ve dilinin de ağır olduğu kanaatini çıkarmakla Divan şiirinin estetik dünyasına ne kadar uzak olduğunu göz önüne getirir. Sıra şarkılar kısmına gelince, sade dilinden dolayı daha anlaşılır bulunduğu şarkıları beğenir. Burada, yazarın Bihruz Bey bağlamında Divan şiirinin ağdalı diline karşı bir eleştiride bulunduğunu ve özellikle Vasıf'ı merkeze koyarak sade dili gündeme getirdiğini söylemek mümkündür. Öyle ki, kendisinin hece vezniyle yazdığı ve romantik duyguların tercümanı şeklinde düşündüğü şarkıları, bunun bir örneğini göstermektedir (Parlatır 1995: 112). Divandan "Bir siyahçerde civandır" dizesiyle başlayan bu şarkıyı kur'a ile çeker ve siyahçerde sözcüğüne sarı anlamını vererek, Periveş için uygun bir dize olduğunu düşünmeye başlar. Şarkıdaki kimi sözcükleri de Fransızca telaffuz ederek şiire Batılı bir hava yükler ki bu da Bihruz Bey'in yaşadığı bir düalizmin ve bir tereddütün göstergesi olarak karşımıza çıkar. Bihruz Bey, sevgiliyi betimlediğini düşündüğü şarkıyı mektubuna yazdıktan sonra Periveş'e verir ve bu ikili dille yazılan şiirinin onda uyandıracığı cevabı beklemeye başlar. Aylarca sadece bu mektuptan gelecek cevabı bekleyen Bihruz Bey'in psikolojisinin romanda ayrıntılı ve gerçekçi bir şekilde anlatılmasını Namık Kemal'in *İntibah*'ta yapmaya çalıştığı ancak Rezaîzade Mahmut Ekrem tarafından geliştirilmesinin bir sonucu olarak değerlendirmek mümkündür. Periveş'ten bir cevap gelmemesi üzerine yazdığı şiirin Periveş'i üzdüğünü düşünen Bihruz Bey, kalemdeki arkadaşlarına şarkıyı göstererek anlamının çözümlenmesini ister. Yazarın burada, kalemde çalışan "okumuş" insanların bile, bir Divan şiirini anlamlandırmaya çalışırken karşılaştıkları güçlüğü karikatürize etmesi dikkati çeker. Bir kıtalık bir şiiri anlamlandırmak için kalemdekiler çeşitli sözlükleri karıştırmak ve sözcüklerin üzerinde kafa yormak için işe koyulurlar. Bu durum da, Ziya Paşa'nın *Şiir ve İnşa* (1868) adlı makalesinde eleştirdiği Divan şiirinin yazılma ve anlamının çözümlenme aşamasında çekilen zorluğu hatırlatmaktadır. Sonunda kalemdeki kişilerden birinin "siyahçerde"nin manasını "esmer yüzlü" ve şarkının da bir erkeğe yazılmasını açıklamasıyla birlikte şiirin anlamı çözülmüş olur ve bu durum da Bihruz Bey'de büyük bir hayal kırıklığı yaşatır.

SONUÇ

Tanzimat'la birlikte Batı medeniyetiyle tanışan Osmanlı devletinde, siyasal, sosyal ve kültürel sahada birçok değişiklik yaşanmıştır. Edebî sahada görülen değişiklik ise, öncelikli olarak yeni türlerin kabulüyle, sonrasında Divan şiirinin hedef gösterilerek yeni şekil ve muhtevaya uygun şiirlerin yazılmasıyla kendini hissettirmiştir. Bu süreçte, Divan şiirinin zamanını tamamladığını ve değişen hayatın ihtiyaçlarına cevap veremediğini başta Namık Kemal olmak üzere, diğer Tanzimat yazarları da ileri sürerek Divan şiirinin dilini ağır, hayal dünyasını mübalağalı ve sosyal hayattan da kopuk olduğunu ifade etmişlerdir. Bununla birlikte, roman gibi yeni türlerin içerisinde Divan şiiri kimi kez şekil, kimi kez de hayal dünyasıyla varlığını devam ettirerek toplumun diğer kesimlerinde olduğu gibi edebî sahada da bir düalizmin oluşmasına yol açmıştır.

İlk telif roman olarak edebiyat tarihinde yerini alan *Taaşuk-Talat ve Fitnat*'ta, Divan şiiri özeldi ise mesnevi, romanın isminden başlamak üzere; bölümlere ayrılmasında, sevgili tipinin

tasvir edilmiş ve olay örgüsünün benzerliğinde etkisini göstermiştir. Aynı şekilde *İntibah* ve *Zehra* romanlarının giriş kısmı da, kasidelerde baharı tasvir eden nesib kısmıyla bir yakınlık kurarak geleneğin roman içerisinde tezahürü olarak görünmüştür. *Felâatun Bey'le Rakım Efendi* romanında Divan şiiri (gazel), yazarın romanını Doğu ve Batı karşıtlığı üzerine kurgulamasından dolayı yüceltilmiş; ancak, mübalağalı anlatımı ve hayal dünyasının yoğunluğu nedeniyle de ironik bir bakış açısıyla ele alınmıştır. *Araba Sevdası*'nda ise, Batılılaşmayı yanlış anlayan bir tip sayesinde Divan şiiri küçümsenmiş; aynı zamanda bu şiir, dilinin ağır olması ve anlaşılmasında çekilen güçlük sebebiyle eleştirilmiştir. Ayrıca romanda, Divan şiirindeki ilahî aşkın yerine araba ve kadın gibi varlıkların merkezî konuma getirilmesi de Divan şiirindeki aşk algısında bir kırılmanın olduğunu göstermiştir. Söz konusu diğer Tanzimat romanlarında da, bu algının değiştiğini ve yeni zihniyetin/insanın aşkı algılamasında kendini belirginleştirdiğini belirtmek gerekir.

Divan şiirini yoğun bir şekilde eleştiren, hem de gelenekten izler taşıyan roman olarak *İntibah*'ı söylemek mümkündür. Namık Kemal romanın başında, Divan şiirinin hayal dünyasını ve dilini eleştirerek gerçekçi bir edebiyattan yana olduğunu göstermiştir. Romanın birkaç yerinde uygulamaya çalıştığı psikolojik tahliller ise, onun yeni roman anlayışını ve mesneviden ne şekilde ayrıldığını göstermesi bakımından önemli anlatım tekniğini oluşturmuştur. Ancak sevgili, bahar ve işret tasvirlerinde Divan şiirinden çok da kopmadığını, eski ve yeni arasında gidip geldiğini ortaya koymuştur. *İntibah* kadar olmasa bile *Cezmi* romanında da Namık Kemal, şiir ve şair bahsinde söyledikleriyle gelenekten ayrılmış; ancak, kadın ve aşk betimlemesinde Divan şiiriyle benzerlik kurmuştur. Sonuç olarak Divan şiiri, Tanzimat dönemi romanlarında yazarların makale ve şiirlerinde savundukları eleştirel fikirleri tekrar etmekle ve herhangi bir eleştirel tutum içerisinde olmadan sahip oldukları geleneği yeninin içerisinde özellikle tabiat ve sevgili tasvirinde göstermekle yer almıştır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Mithat Efendi (2009). **Felâatun Bey'le Rakım Efendi**, (yay. haz: Tacettin Şimşek), Ankara: Akçağ Yayınları.
- AKYÜZ, Kenan (1995). **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- ANDREWS, Walter G. (2009). **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAŞLI, Şeyda (2010), **Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine/ İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BİLGEGİL, Kaya (1972), **Harâbât Karşısında Namık Kemal**, İstanbul: İrfan Yayınevi.
- BLOOM, Harold (2008). **Etkilenme Endişesi**, İstanbul: Metis Yayınları.
- DİNO, Güzin (2008). **Türk Romanının Doğuşu**, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ERBAY, Erdoğan (1997). **Eskiler ve Yeniler, Tanzimat ve Servet-i Fünûn Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı**, Erzurum: Akademik Araştırmalar.
- ERCİLASUN, Bilge (1998). **Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit**, İstanbul: MEB Yayınları.
- EVİN, Ahmet Ö. (2004), **Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi**, (çev.Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- FİNN, Robert P. (1984). **Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)**, (Türkçesi: Tomris Uyar), İstanbul: Bilgi Yayınevi.

- GÜRBİLEK, Nurdan (2007). “Erkek Yazar, Kadın Okur”, **Kör Ayna, Kayıp Şark**, İstanbul: Metis Yayınları.
- KAPLAN, Mehmet (2006). **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KOLCU, Ali İhsan (2009). **Tanzimat Edebiyatı II Hikâye ve Roman**, Erzurum: Salkım Söğüt Yayınları.
- KOLCU, Ali İhsan (2011). **Tanzimat Edebiyatı I Şiir**, Erzurum: Salkım Söğüt Yayınları.
- MORAN, Berna (1995), **Türk Romanına Eleştirel Bakış I**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nâbizâde Nâzım (2007). **Zehra**, İstanbul: Beyaz Balina Yayınları.
- Namık Kemal (tarihsiz). **İntibah**, (yay. haz.: Seyit Kemal Karaalioğlu), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Namık Kemal (tarihsiz). **Cezmi**, (yay.haz.: Seyit Kemal Karaalioğlu, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- OKAY, Orhan (1990). **Tanzimat Edebiyatı/ Yeni Türk Edebiyatı Ders Notları**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- OKAY, Orhan (2005). **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- PARLA, Jale (2009). **Babalar ve Oğullar/ Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PARLATIR, İsmail (1995), **Recaîzade Mahmut Ekrem/ Hayatı-Eserleri-Sanatı**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Recaizâde Mahmut Ekrem (tarihsiz). **Araba Sevdası**, (yay.haz.: Seyit Kemal Karaalioğlu, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- SHAYEGAN, Daryush (2010). **Yaralı Bilinç/ Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofren**, İstanbul: Metis Yayınları.
- Şemseddin Sami (1990). **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**, (yay.haz.: Dr.Mehmet Emin Ağar), İstanbul: Enderun Kitabevi.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1988). **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2000). **Edebiyat Üzerine Makaleler**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- YETİŞ, Kazım (1996). **Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, İstanbul: Alfa Yayınları.