



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of International Social Research
Cilt: 4 Sayı: 17 Volume: 4 Issue: 17
Bahar 2011 Spring 2011

TANZİMAT SONRASI TÜRK EDEBİYATINDA TEPE KAVRAMI VE SİMGESEL DEĞERLERİ

THE CONCEPT OF HILL AND ITS SYMBOLIC VALUES IN TURKISH LITERATURE AFTER TANZİMAT

Salih OKUMUŞ *

İdris ŞAHİN**

Özet

Türk edebiyatının Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan sürecine özellikle üç edebiyat anlayışı damgasını vurmuştur: Tanzimat edebiyatı, Servet-i Fünun edebiyatı, Millî edebiyat. Bu dönemlerin edebî eserlerinde zamanla dönemleriyle özdeşleşmiş mekânlar vardır. Bu mekânların hepsi de bir tepe olan Çamlıca, Tepebaşı ve Metristepe'dir. Bu tepeler simgesel bir anlam kazanarak temsil ettikleri edebiyat anlayışlarını karşılamak üzere kullanılmıştır. Biz bu makalede sözü edilen üç tepenin edebiyatımızdaki simgesel anlamları üzerinde duracağız.

Anahtar kelimeler: Türk Edebiyatı, Mekân, Tepe Kavramı, Simgesel Anlam.

Abstract

Especially three literature approaches have left its stamp on the period of Turkish literature from Tanzimat to Republic: literature of Tanzimat, literature of Servet-i Fünun and national literature. There are places indentified with time periods in the literary work of this term. All of these places are peaks such as Çamlıca, Tepebaşı and Metristepe. These peaks have been used to meet the representing approach of literature by gaining as symbolic meaning. We will dwell on the symbolic meaning of these three peaks mentioned in this essay.

Key Words: Turkish Literature, Place, Peak, Symbolic Meaning.

I. Giriş

Arapça kökenli bir kelime olan “mekân”, “kevn” kökünden gelmektedir. Yer, mahal; ev, oturlan yer anlamlarına gelir (Devellioğlu, 1996: 604). Mekân, kişilerin belli

* Yrd. Doç. Dr. Ordu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

** Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

bir zamanda başlarından geçen olayların gerçekleştiği bir yer olması sebebiyle de olay çevresinde gelişen metinlerin yapısını oluşturan öğelerden biridir.

Mekân, metnin yapısını oluşturan diğer öğeler gibi kurgunun bir parçasıdır. Yazar, mekânı ele alırken ister hayalî mekânlardan ister gerçek mekânlardan söz etsin, çeşitli düzenlemelere başvurur. Bu tavır, mekânı bildiğimiz mekânın dışında kurmaca dünyanın bir parçası yapar. Olay örgüsü ve yazarın bakış açısı mekânın ele alınışında etkilidir.

Anlatı metinlerinde kişiyi ve mekânı tanımamızı sağlayan unsurlardan biri tasvirdir. Tasvir şekillerinden biri, kaynağı Eflatun olan “mimesis” (yansıtma) adı verilen tasvirdir. Bu tasvir anlayışında çevreyi gerçekçi bir biçimde “yansıtma”k esastır.

Batıda çeşitli edebî akımların ortaya çıkmasıyla mekânın işlevi ve ele alınışı da gelişmeler göstermiştir. Destandan romana kadar uzanan süreçte mekân, bir bütün olarak ele alınır ve kahramanların serüvenlerini yaşadıkları bir yer olmanın ötesine geçmezdi. Romantik yazarlarla beraber mekân algısı da değişmeye başlar. Romantikler, mekânı bir fon olarak ele alır; kahramanı ve olayları tanıtmada mekândan yeterince faydalanmaz. Mekân, romantik yazarların duygularını ifade etmelerini sağlar. Bu yüzden tasvirlerde mekânı ayrıntılarıyla yansıtma söz konusu değildir. Doğal olarak tasvirler de sübjektiftir. 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişme gösteren realizmde ise mekân ve insan arasındaki ilişki önem kazanır. Realist yazarlar, kahramanı ve olayları daha gerçekçi verebilmek için kahramanların yaşadığı ve olayların geçtiği mekânı bütün ayrıntılarıyla vermeye çalışırlar. Realist yazar, karakterin tanınmasında eşya ve mekânın önemini anlar; mekâna kahramanın bakış açısından bakar. Ayrıca realistler mekânı tasvir ederken tarafsız kalırlar. Onlar için önemli olan, yazarın gözlemlerinden yola çıkması ve bunu tarafsız bir şekilde sunmasıdır. Yüzyılın son çeyreğinde Emile Zola önderliğinde ortaya çıkan natüralizmde ise insan talihi üzerinde kalıtım ve çevrenin başat bir rolü olduğu kabul edilir. Bilim adamlığına soyunan yazar, mekânı laboratuvar ortamı olarak düşünür. 20. yüzyıla gelindiğindeyse James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka gibi yazarların öncülüğünde roman geleneksel kalıpların dışına çıkar. İçerikten çok biçim, şuurdan çok şuuraltı, somut/nesnel dünyadan çok soyut/öznel dünya önem kazanır. Roman kahramanları, bilinçakışının bir anlatım tekniği olarak benimsenmesiyle, akıp giden zamanın dışında öznel zamanlarını yaşarlar. Modernist romanla beraber anlatı metinlerinin yapısını oluşturan anlatıcı, kişi, zaman, olay gibi mekân da değişimden payını alır. Bu romanlarda gerek mekâna gerekse eşyaya yazarlar tarafından simgesel bir anlam yüklendiğini de görürüz.

Türk edebiyatı 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra batılı anlamda roman ve hikâyeye tanışır. Dolayısıyla metnin yapı unsurlarından olan mekân; destan, halk hikâyeleri ve mesnevîlerden farklı olarak üzerinde daha fazla durulan bir öge olur. Bu mekânlardan biri de “tepe”lerdir. Biz bu yazıda Türk edebiyatında “tepe”lerin kazandıği simgesel anlamlar üzerinde duracağız.

II. Tepelerin Edebiyatımızdaki Simgesel Değerleri

Anlatma esasına dayalı metinlerde yazar, ele alacağı kişilere, olaylara ve bakış açısına bağlı olarak bir mekân seçer ve onu kurgular. Mekân, dış dünyada karşımıza çıkabilecek bir mekân olabileceği gibi (şehir, köy; apartman, yalı vs.) soyut bir mekân (Peyami Safa'nın “Yalnızız” romanındaki Simerenya gibi) da olabilir. Bunların dışında

bir romanda mekân, yapıyı oluşturan öğelerden biri olmanın ötesinde simgesel bir anlam da ifade edebilir. Peyami Safa'nın Fatih-Harbiye romanı, mekâna simgesel bir anlamın yüklendiği eserlerden biridir. Romanda Harbiye, batılı ve modern bir hayat biçimini; Fatih ise geleneksel hayat biçimini ve yerliliği simgeler. Mekâna simgesel bir anlamın yüklendiği romanlardan biri de Adalet Ağaoğlu'nun "Bir Düşün Gecesi" adlı eseridir. 12 Mart dönemini anlatan bu romanda yazar, aydınından sanatçısına, ordusundan polisine, iş adamından üniversite öğrencisine kadar çeşitli çevreleri "Anadolu Kulübü" adlı bir mekânda bir araya getirir. Sonuç olarak kurmaca metnin yazarı, anlatısının unsurlarını bir amaç doğrultusunda bir araya getirerek eserini kurmaya çalışır. Mekân, bu amaca hizmet etmesi gereken öğelerden biridir.

Türk edebiyatı yaklaşık elli yıllık macerası içinde üç tepeyle tanışır. Bunlar sırasıyla Çamlıca Tepesi, Tepebaşı ve Metristepe'dir. Yazımızın bundan sonraki kısmında sözü edilen tepelerin Türk edebiyatında kazandığı simgesel anlamlar üzerinde duracağız. Fakat belirtmek gerekir ki burada sözünü edeceğimiz "simgesel" anlam, eserlerin yazarlarının metni kurgularken bu mekânlara yükledikleri "simgesel" anlam değil sonradan onların kazandıkları / temsil ettikleri değerlerdir.

Yahya Kemal "Üç Tepe" başlıklı yazısında Türk edebiyatının şimdiye kadar iki tepeden (Çamlıca ve Tepebaşı) âleme baktığını, bugünün edebiyatının ise Metristepe'yi kendisine şiar edineceğini belirtir (Yahya Kemal, 2008: 71). Bu bağlamda Çamlıca, Tepebaşı ve Metristepe hikâye ve romanların kurgusunu oluşturan yerlerden biri olmanın ötesinde üç devrin (Tanzimat, Servet-i Fünûn, Millî Edebiyat) hayata ve sanata bakışını da kapsayan bir anlam kazanır.

a. Çamlıca Tepesi

1839 yılında Abdülmecit'in tahta çıkmasının ardından ilan edilen "Tanzimat Fermanı" yeni bir dönemin başlangıcıdır. Şinasi'nin kasidelerinde tebci ettiği, dönemin yenilikçi devlet adamı olan Mustafa Reşit Paşa tarafından okunan Ferman; hükümdarın haklarını kısıtlar, herkesi kanun önünde eşit görür, insanların can ve mal güvenliğini teminat altına alır. Bu dönemde, sadrazamla beraber etrafındaki bürokrat kadro da yönetimde söz sahibidir (Ortaylı, 2000: 89).

Abdülmecit, batı müziğine ve tiyatrosuna ilgi duyar, alafranga bir hayatı tercih eder:

"Başta, daha Mahmud II devrinde Avrupalılaşımağa başlayan saray, genç hükümdar ve nihayet hareketin asıl mürevoici olan Mustafa Reşid Paşa olmak üzere Tanzimat ricâlinin muhitlerinde başlayan yenilikler yavaş yavaş halkın arasına sokulur. Yazın Tarabya'da, Büyükdere'de görülen ecnebî kıyafet ve âdetlerini Müslüman halk, artık sık sık gidip gelmeğe başladığı Beyoğlu'nda kışın daha yakından görür. Garp hayatının unsurları taklit ve moda sayesinde gündelik hayatımıza girerler. Beyoğlu'nda umuma açılmış Avrupalî müesseseler, terziler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası ve mobilya satan dükkânlar, bilhassa Kırım harbinden sonra Müslüman halkın daha sık uğradığı yerler olur. Devrin gazetelerinde görülen ilânlar her gün Avrupa'dan yeni bir modanın girdiğini gösterir. Bugün Büyükdere'de kotra yarışı yapılıyor, ertesi günü İngiliz usulü mobilya satılıyor, daha bir başka seferinde, ecnebî bir kadının "piyano denen ve bizim kanuna benzeyen bir çalgıyı" istenirse "haremlerde" öğreteceği ilan ediliyordu. Türk ricâlinin de bulunduğu sefâret balolarının, süvarelerin havadisleri ağızdan ağza naklediliyordu" (Tanpınar, 1997: 131).

Ahmet Hamdi Tanpınar ayrıca Cevdet Paşa'dan naklen zengin Mısırlı paşa, bey ve hanımlarının İstanbul'a gelip yerleşmelerinin şehirliler arasına alafranga hayatın

girmesinde etkili olduğunu, Tanzimat'ın saray ve ekâbir konaklarından yalıya ve köşke geçtiğini, orta halli memurlar ve tüccarların da sayfiyeye çıktıklarını, mehtap sefaları ve musiki âlemlerinin arttığını ifade eder (Tanpınar, 1997: 133-134).

Tanzimat edebiyatının öncü isimlerinden Namık Kemal, ilk edebî roman olarak kabul edilen İntibah'ta mekân olarak Çamlıca'yı seçer. Yazar, İntibah romanına bahar tasviriyle başlar. Bahar tasvirinin yapıldığı bu bölümün başında konuyla ilgili bir beyit vardır (Her bölümün başına muhtevaya muvafık beyitler konduğunu da ekleyelim.):

“Nitekim başındaki bahar ve Çamlıca tasviri âdetâ büyük mesnevilerin başındaki kasidelerin “nesib”ine benzer, hattâ bizzat muharrir burada “girizgâh” kelimesini bile kullanır. Hiç bir derin ve şahsî imajın bulunmadığı bu tasvir sadece eski şiir tabiatının bir vulgarisation’unu andırır” (Tanpınar, 1997: 405).

Bilindiği gibi kasidelerin başında şair genellikle bahar tasviri yapar, asıl konuya ondan sonra girerdi. Namık Kemal de kendini bu durumdan kurtaramaz. Niyetinin Çamlıca'nın baharını tasvir etmek olduğunu, ancak zihnine gelen hayalleri anlatmaktan geri kalamadığını ifade eder (Namık Kemal, 2008: 12). Yazar, klasik edebiyat şairleri gibi tabiatın baharda neşv ü nema bulmasını ve meydana gelen güzellikleri hayranlıkla seyreder, klasik şiirimizin mazmunlarıyla konuşur:

“Güller göründükçe zannolunur ki birçok nev-reste nihâl-i cemel ağyar nazarından kaçarak ağaç gölgelerine, yaprak aralarına saklanmış; arasına rüzgârı muvafık buldukça hicab-ı ihtifalarından çıkarlar, birbiriyle dudak dudağa gelirler; rüzgâr muhalefete başlayınca yine inzivaya çekilirler, birbirlerine mütehasirane arz-ı iştîyak ile hafif hafif gülüşürler” (Namık Kemal, 2008: 10).

Yazar, bu bölümde lalelerden de güllere benzer şekilde söz eder. Yazara göre laleler, bahçede yapılan bir eğlencede kendinden geçip sarhoş olan meclis erbabının bir köşeye bıraktıkları dolu kadehlerdir. Baharın yeşilliğinden, gülü ve lalesinden hayranlıkla söz eden yazar *“Mamañih bedayi-i baharın yalnız çemeniyle, gülüyle, lâlesiyle iktifa edemeyeceğim”* (Namık Kemal, 2008: 10) diyerek baharda bahçelere vuran güneş ışığının yaptığı renk cümbüşünden ve mehtabın güzelliklerinden bahseder. Bu örneklerden de görüleceği üzere Namık Kemal, kitabın başında oldukça sanatkârane bir üslûpla bir divan şairi gibi baharı betimler. Bu durum klasik edebiyatın hayattan kopukluğunu tenkit edenlerin başında gelen yazarın ilk roman denemesinde yetiştirdiği edebiyatın tesirinden kurtulamadığının bir göstergesidir.

Roman, ikinci bölümle başlar. Namık Kemal bu bölümün başında Çamlıca'yı tasvir eder. Yazara göre Çamlıca, *“İstanbul denilen mecmua-i bedayiin havi olduğu her türlü nevadiri bir bakışta gösterecek bir nokta”* dır (Namık Kemal, 2008: 13). Burası köşkleri, yeşilliği, suyu, ağaçları, meyveleri, çeşit çeşit çiçekleri ve manzarasıyla İstanbul'un en güzel mekânlarından biridir:

“Çamlıca o nazar-gâh-i ibrettir ki bahar içinde insan çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırır etrafına bakınır ise gözüünün önünde tabîî, sınaî, fennî nice yüz bin türlü bedayiden mürekkep bir başka âlem görür. Bayağı hadika-i basar o âlem-i bedayiin bir maharet-i fevkalade ile nokta-i vahideye sığıştırılmış haritasına döner. Bir de gözüünü aşağı meylettirmek isteyince nur-ı nazarı cihanın her türlü ezharını cami ve şükûfe-zara düşmüş zenbur gibi dakikada bir çiçeğe işleyerek, saniyede bir meyve ile oyalanarak aheste aheste sahil-i deryaya gidinceye kadar tab ü tüvandan kesilir” (Namık Kemal, 2008: 13).

Bu açıklamalarda da görüldüğü üzere çeşmesinin yanına çıkıp etrafa baktığınızda her türlü güzelliği bünyesinde barındıran bir başka âlemlerle karşılaşsınız.

Aşağıda çeşit çeşit çiçek ve meyveyle göz göze gelirsiniz. Daha aşağıda ise deniz sizi bekler. Bu bağlamda yazarın Çamlıca betimlemesinin okurun zihninde mekânı canlandırmaktan uzak olduğunu söylemek gerekir. Yazar; köşk, su, ağaç, çiçek ve meyve gibi bir türün tamamını ifade eden kelimelerle konuşur. Yapılan tasvirin olayların geçeceği Çamlıca'yı açıklamaktan uzak olduğunu belirtmek gerekir. Yazar, mekânı idealize eder. Yapılan tasvir, yazarın duygularını ifade etmesine yarar.

Namık Kemal, seyir yerlerine gitmekten zevk almadığını, tatil günleri seyir yerlerindeki kalabalıktan ve eğlenceden hoşlanmadığını; fakat “*cumanın ve pazarın gayri bir açık veya sünbül havalı günde Boğaziçi seyirlerinin hemen kâffesini ve hususiyle baharda Çamlıca'yı sev*”diğini belirtir (Namık Kemal, 2008: 14). Yazar, bölümün sonunda “*İşte insanın umumuna şamil olan seyir meyli bittabi -zirde halinden bahsedeceğimiz- Ali Bey'de dahi mevcut idi.*” (Namık Kemal, 2008: 14) diyerek Ali Bey'in sergüzeştini anlatmaya başlar.

Namık Kemal 1870-1873 arasında İstanbul'dadır. “Vatan yahut Silistre”nin oynanmasıyla oluşan tepki üzerine 1873'te Magosa'ya sürgüne gönderilir. Edebî faaliyetlerine burada devam eden Kemal, İntibah'ı da bu sürgün yıllarında yazar. Rezaizade Mahmut Ekrem'in verdiği bilgiyi doğru kabul edersek Çamlıca Bahçesi 1870'te açılır (Ekrem, ? : 12).

Namık Kemal'in eserine niçin Çamlıca'yı mekân olarak seçtiğini şöyle açıklamak mümkün: Birincisi yazar bahar mevsiminde gezinti yerlerinde dolaşmaktan zevk almaktadır. İkincisi Çamlıca, İstanbul'un sahip olduğu bütün güzelliklerin görülebileceği ve yazarın bilhassa dolaşmaktan hoşlandığı bir yerdir. “Bundan takriben sekiz sene evvel orada bir tulû seyretmiş idim. Semadan zemine nur yerine ruh yağıyor kıyas ettim.” (Namık Kemal, 2008: 14) cümlesinden burayı daha önce de gezdiğini söyleyebiliriz. Üçüncüsü Çamlıca Bahçesi'nin açılışı Namık Kemal'in İstanbul'da olduğu 1870 yılında yapılmıştır ve Bahçe büyük rağbet görür. Dördüncüsü ve asıl mühimi ise kadın ve erkeğin birbiriyle temas kurabildiği, aynı ortamda gezebildiği bir mekân olmasıdır.

Romanın kahramanlarından Ali Bey ve annesi Çamlıca'ya yakın bir yerde oturur. Ali Bey'de Namık Kemal gibi “seyir meyli” vardır. Annesi hassas bir genç olan Ali Bey'i, babasının üzüntüsünü unutturmak için, Çamlıca'ya gitmeye teşvik eder. Ali Bey, kalemden arkadaşlarıyla bir cuma günü Çamlıca'ya gider. Arkadaşlarının gözü hanımların üzerindedir, Ali Bey'se Namık Kemal gibi “*tabiatın nice yüz bin bedayi-i rengarengini*” (Namık Kemal, 2008: 19) temaşa etmekle meşguldür. Ancak eğlendiğini belli etmek için bir arabaya arkadaşlarının yaptığı gibi işaret eder. İşarete arabadan karşılık verilir. Dönüş yolunda arkadaşlarından işaretin başkaları gitmeden konuşmanın uygun olmayacağı anlamına geldiğini öğrenir. Bundan sonra Çamlıca, Ali Bey için arabada gördüğü kadın olan Mehpeyker'le yeniden karşılaşmanın adresi olur.

Rezaizade Mahmut Ekrem de “Araba Sevdası” romanının birinci kısmında Çamlıca'yı anlatır. Bahçe'nin iki kapısı vardır. İnsan aşağı kapıdan girdiğinde ağaçların muntazam bir biçimde dikildiğini görür. Kenarlarda salkım, aylandoz, atkestanesi; orta yerlerde yer yer çınar, kavak, manolya, salkımsöğüt benzeri ağaçlar vardır. Bu ağaçlar dışardan gelecek bakışları engellediği gibi sıklıklarıyla da güneş ışınlarını keser (Ekrem, ? : 11). Rezaizade Mahmut Ekrem, Çamlıca Bahçesi'nde dolaşmaya devam eder:

“Biraz ilerleyince bir düzlüğün vasatında üstü kapalı, etrafı açık kameriyemsi bir şey ve bazı kenar yollar üzerinde kulübe tarzında muntazam ve matbu ufak ufak binalar müsadif-i nazarınız olur. Bunlardan kameriyeye benzeyen şeyin –eyyam-ı mahsusada icray-ı ahenk için celbolunacak- çalgıcı takımına mahsus bir yer ve o kulübelerin de bahçe dahilinde mekûlât ve meşrubat satmak için yapılmış (büfe)ler olduğuna intikal eder, bunları da beğenirsiniz. Azıcık daha ileri gidince bir büyük (lâk), onun ortasında dilnişin bir adacık, bu adayı kenara raptetmek üzere suret-i gayrimuntazamada çitten yapılmış tabii güzel köprüler ve adanın üzerinde gene işlenmemiş ağaç dal ve kütüklerinden inşa olunmuş zarif bir köşk müşahade eder, bunlardan da aşırı hoşlanırsınız. En sonra yukarıki kapıdan çıkarak mahut meydancığı mürur ve set üzerine suut ile evvelce gördüğünüz binayı da yakından temaşa ettiğiniz ve bunun da bahçeye merbut bir (gazino) olduğunu öğrendiğiniz halde bahçenin her suretle mükemmeliyetini tasdik eylesiniz” (Ekrem, ?: 11-12).

Recaizade'nin anlatımından da anlaşılacağı gibi Bahçe, büyük, imarlı ve güzel tanzim edilmiş bir bahçedir. Ağaçların dışında çalgıcılar için yer, kenarlarda yiyecek ve içecek satılan büfeler, ortasında adacık olan bir havuz, adayı kenara bağlayan köprüler, adanın üzerinde bir köşk, yukarıdaki kapıdan çıkıldığında da eski zaman işi binaların taklidi şeklinde yapılmış bir gazino vardır.

Çamlıca'daki bahçenin 1870 Mayıs'ında açıldığını, genç erkeklerin ve kadınların bu açılışı sabırsızlıkla beklediğini, kadınların elbiseler ve süslerle bugüne hazırlandığını, birçok ailenin Çamlıca civarında köşkler kiralayarak baharla birlikte oraya taşındıklarını Araba Sevdası'ndan öğreniyoruz (Ekrem, ?: 12). Bahçe oldukça geniştir. Bahçenin dışında şık beyler ve süslü kadınlar arabalarıyla seyran etmektedirler. Çiçekleri, ağaçları, köşklere, havuzu ve oturma yerleriyle insanların uğrak yeridir. Bahçede “Belle Helene” operası çalgıcıları müzik ziyafeti vermektedirler (Ekrem, ?: 14). Yine mekânın açılışını takip eden yıllarda İstanbul'un en rağbet gören yeri olduğunu –bu yıllar aynı zamanda Tanzimat edebiyatının etkili olduğu yıllardır–sonradan gözden düştüğünü aynı romandan öğrenmekteyiz Bahçenin ilk açıldığı yıllarda İstanbul'un başta yakın çevrelerinden olmak üzere uzak yerlerinden de ziyaretçileri vardır. (Ekrem, ?: 12-14).

Görüldüğü gibi Recaizade Mahmut Ekrem, Namık Kemal'in aksine bize Çamlıca'nın mazisiyle ilgili bilgiler vermekle kalmaz; mekânı daha somut ve nesnel biçimde anlatır.

Romanın kahramanı Bihruz Bey, yazı Küçük Çamlıca'daki köşklere girer. Bahçenin açılışından sonra onu tatil günleri olan cuma ve pazar orada görürüz. O da Ali Bey gibi Periveş Hanım'ı bir arabada görmüştür. Bahçeye ikinci gidişinde,

“Arabanın içinde kıvrılarak tebessümlere başlayan Periveş Hanım'a tazimlice bir reverans ettikten sonra Fransızca: ‘Matmazel!... Muztarib ve perişan gönlümiün nâtık fotoğrafı olan bu mektubu zat-ı seniyeinize takdim etmekliğime müsaade buyurunuz!’ diyerek ve araba yürüdüğü kadar bu da yanı sıra giderek mektubu arz” eder (Ekrem, ?: 90).

Mehpeyker gibi Periveş de aşüfte bir kadındır. Bihruz, Periveş'i görmek için Çamlıca bahçesine gider; fakat göremeden döner.

Çamlıca, geleneksel kültürün etkisini sürdürmekle beraber yeni bir kültür ve buna bağlı hayat tarzının yaşanmaya başlandığı bir yerdir. Kadınlar toplum baskısından çekinmekle beraber erkeklerle temas kurmaya başlar. Çamlıca'da kadın ve erkeğin aynı mekânlarda gezip eğlenebildiğini görürüz. Fakat kadın çok rahat değildir; dışarı tek çıkmaz. Yanında dadısı veya bir dostu olur; fakat bir kere evin dışına

çıkıştır. Tanzimat yıllarının en önemli gezinti yeri olan Çamlıca, kadın ve erkeğin bir aradılığı dolayısıyla yazarlarımızın ilgisini çeker. Bu yüzden sosyal hayata yönelen Tanzimat yazarının Çamlıca'yı görmesi tabiidir.

İstanbulular arasında modayı takip eden, batı müziği dinleyen, eğlence yerlerine ilgi gösteren, tatilini dışarıda eğlenerek geçiren, söz arasında Fransızca cümleler kullanan bir zümre vardır. Tüketim alışkanlığı baş göstermiştir ve alafranga hayat biçimi etkisini hissettirmektedir. Bihruz Bey, devrin mirasyedi tipinin simgelerinden biridir. Devlet hizmetinde çalışmış bir paşanın oğludur. Şımarık büyümüştür. Kalemde çalışmasına rağmen gitmez. En büyük zevkleri araba kullanmak, şık giyinmek, kunduracı, terzi ve garsonlarla yarım yamalak bir Fransızcayla konuşmaktır. Gülünçlüklerine rağmen Bihruz, saftır; kayıkçılar, Mösyö Piyer, Keşfi Bey kendisini kandırır. Hocası Mösyö Piyer, duygularından istifade ederek maddî kazanç sağlar. Harcamalarına para yetiştiremeyen Bihruz Bey, babasından kalan serveti de tüketir.

Tanzimat Dönemi edebiyatı ve sosyal hayatının önemli bir mekânı olan Çamlıca, Cumhuriyet Dönemi romancılarımızdan Abdülhak Şinasi Hisar'ın şahsiyetini ve sanat anlayışını besleyen bir kaynaktır. Onun çocukluk hatıralarını barındıran Çamlıca; tabiat güzellikleri, köşkleri, eşyası ve birlikte olduğu insanlarla beraber "Çamlıca'daki Eniştemiz" de yer alır. Yazarın geçmiş zamana duyduğu özlem sanatının ana izleğidir. Eserlerinde ülkedeki sosyal ve kültürel hayattaki hızlı değişime uyum sağlayamayan, yaşadığı anı yadırgayan bir çehreyle karşımıza çıkan yazar için mazi, güvenilir bir limandır. Abdülhak Şinasi, geçen zamanla birlikte tozlanmış hatıraları raflardan indirerek muhayyilesiyle yeniden inşa eder. Bu, onun geçen zamana karşı bulduğu yegane çaredir.

Zamanla, her şey gibi Çamlıca da değişime uğramıştır. Yazar, çocukluğunun geçtiği mekânı gördüğünde yabancılik hissi duyar. Bu yüzden Çamlıca, mazide kalmış güzellikleriyle Abdülhak Şinasi'de varlığını gösterir. Çamlıca'nın eski ihtişamını kaybetmekle birlikte insanların hafızasında hâlâ yaşamaya devam ettiği dönemine tanık olan Abdülhak Şinasi Hisar, "Çamlıca'daki Eniştemiz"de mekân ile ilgili olarak şunları söyler:

"Tâ eskiden, Çamlıca demek, hem çam, hem fıstık ağaçlarıyla dolu büyük korular demekmiş. İnsanlar burada ulu uğultularını ve engin kokularını duydukları bu yüksek huylu ağaçlar altında huşû ile dolaşırlarmış! (...) Sonradan Büyükada'nın olduğu gibi, burası âdeta aşka mevokuf bir yermiş. Bütün İstanbuluların Çamlıca'ya ait mutlaka bir gönül hâtırası olurmuş! (...) Daha, Çamlıca demek, bir evliyaya benzeyen ihtiyar Sami Paşa'nın bir dergâha benzeyen kalabalık köşkü, seslerini hâlâ uğultulu rüzgârlar gibi duyduğumuz Namık Kemal-Sezai neslinin bu semte methiyeleriyle verdiği mânâlar, hürriyet şairi Abdülhak Hamid'in Suphi Paşa korusundaki kayası, birçok zarafet hâtıraları, atlar, arabalarla gezilen yerler, Çamlıca demek hâlâ daha böyle aşk hâtıralı ve şiirli, güzel ve biraz baş döndürücü bir semt demektir. Bütün bunlar Çamlıca'nın daha unutulmamış mazisini örüyor, dokuyordu. O zaman Çamlıca'nın bir cazibesi daha tamamen millî olmasıydı. Filhakika Büyükada ve sefarethaneleriyle Tarabya, bir hayli ecnebi yatakları ve şehrin başka yerlerine nispetle, âdeta yabancı mahalleleriydi. (...) Fakat Çamlıca tamamen Türk ve Müslüman bir muhitti" (Hisar, 2005: 27).

Görüldüğü gibi Çamlıca, tabiat güzellikleri, köşkleri, gezinti yerleri ve aşklarıyla hem genel olarak insanların hayatını hem de özelde sanatçıların muhayyilesini zenginleştiren önemli bir mekân durumundadır.

“Cevdet Bey ve Oğulları” romanında Çamlıca, Şükrü Paşa'nın konağı ve büyük oğlunun gezintileri vesilesiyle bahsi geçen bir yerdir.

Yıl 1905'tir. Abdülhamit tahttadır. Kendisinin tahttan indirileceğine dair rivayetler dolaşmakta, Jöntürkler hürriyet taleplerini dile getirmektedir. Bu sırada Abdülhamit'e suikast girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Siyasete uzak duran Cevdet Bey ise mutlu bir aile hayatı kurmayı ve başarılı, zengin bir tüccar olmayı hedefler. Alafranga bir hayatı yaşamak isteyen Cevdet Bey, devlet kademelerinde vezirlik, nazırlık, valilik gibi hizmetlerde bulunduktan sonra bir kenara çekilmiş olan Şükrü Paşa'nın kızı Nigan Hanım'la nişanlanır.

Romanda Çamlıca adı ilk kez Cevdet Bey'in kendisi gibi Müslüman bir tüccar olan arkadaşı Fuat Bey'le konuşmasında geçer. Fuat Bey, Şükrü Paşa'nın mâlî durumunun iyi olmadığını, Çamlıca'daki konağa müşteri aradığını söyleyerek Cevdet Bey'in gözünü açmaya çalışır (Pamuk, 2009: 45). Çamlıca adı Cevdet Bey'in Nişantaşı'ndaki konağında Şükrü Paşa ile olan sohbetinde ikinci defa geçer. Şükrü Paşa'ya göre çalışkanlık ve zeka kadar çevresi geniş olmak ve devlet büyükleriyle iyi ilişkiler kurmak da önemlidir. Bu özellikler büyük oğlunda vardır. Şükrü Paşa, büyük oğlunun Tercüme Odası'nda memur olduğunu; fakat zevkli yaşamasını bildiğini, çapkın olduğunu, Çamlıca'ya, Kağıthane'ye, Beyoğlu'na gittiğini söyler (Pamuk, 2009: 54).

Cevdet Bey ve Oğulları'nda da Çamlıca, çapkın gençlerin aşkı aradıkları ve eğlendikleri bir yer olmanın dışında devlet ya da siyasetle yakın ilişkiyi de temsil eder. Çamlıca'nın devrin ileri gelen yöneticileri ve yenilikçi gençleri arasındaki ilişkiyi imkân sağlayan bir mekân olduğunu Yahya Kemal de dile getirir. Yahya Kemal, Çamlıca için “*Namık Kemal ve genç arkadaşları Hâmid, Ekrem, Sezâî ve ötekilerinin elli sene evvel (1870'li yılları kasteder İ.Ş.) âleme baktıkları tepedir. Namık Kemal, yeni edebiyatın ilk çocuklarına, orada, eski vezir konaklarında tesadüf etti.*” (Yahya Kemal, 2008: 71) diyerek Çamlıca'yı bir bakıma eski nizamın içinde yeniyi arayan bir neslin mekânı hâline getirir. Nitekim yazının devamında “*Çamlıca gençleri o tepeden eski saltanatın rüyasını görüyor, o rüyaya yeni fikirlerle vücut vermeyi hayal ediyorlardı.*” (Yahya Kemal, 2008: 72) der.

Çamlıca'nın diğer bir hususiyeti, alafranga hayatın ve tüketim alışkanlıklarının, gösterişin devleti idare edenlerin buradaki köşkleri dışına çıkmasını sağlamasıdır:

“Lac'lı, kameriyeli, rocaille süslü Fransız üslûbu bahçe, Mustafa Fâzıl Paşa'nın Çamlıca yolunda köşküniün karşısında yaptırdığı ve halka açtığı bahçe ile hususî hayattan şehrin hayatına doğru taşar. (...) Bu, araba sevdalarının, Sahrayıcedid köşklerinin, Çamlıca bağlarının ve Boğaz yalılarının, büyük koruların zengin, teşrifatlı, tenperver ve müsrif mevsimidir” (Tanpınar, 1997, 157).

Devletin yönetici kadrosunun dışında ilk defa Tanzimat Döneminde münevver bir sınıf oluşmaya başlar. Bu sınıf, halkı bilinçlendirmeyi, gelişmelerden haberdar etmeyi ve bir kamuoyu oluşturmayı amaçlarlar. Edebiyat hayal oyunlarının sergilendiği bir alan değildir artık, bizzat hayatın içine girer. Düşünce ön plana çıkar, akıl ve mantık nesirle ifade imkanını kazanır. Edebiyat; bütün türleriyle düşüncenin, halkı bilinçlendirmenin, yeni bir toplum yaratmanın aracı olur. Roman, bu türlerin başında gelir:

“Bu romanların değerleri sanat yönünden küçümsenecek olsa bile toplumsal etkileri göz önünde tutulmalıdır; baskı rejimine karşı olan yazın reformcuları, Avrupa'dan döndüklerinde, roman alanındaki devrimci tutumları küçümsememekte

aldanmamışlardır; siyasal eylemlerinden çok önce romanları, toplumun iç zembereklarını etkileyerek onu değiştirmeye başlamıştır” (Dino, 2008: 144).

Babîli sadece devletin idare edildiği bir merkez olmaktan çıkar, aynı zamanda basın ve yazar kadrosunun toplandığı bir mahfil hâlini alır. Çoğu yazarlık mesleğini sürdürmekle beraber devletin bir memuru, zaman zaman yöneticisidir aynı zamanda. Devletin işleyiş tarzını yakinen bilen aydınlar politik tavır almaktan geri durmazlar. Bu yönüyle Tanzimat edebiyatı siyasî bir edebiyattır. *“Biçim ve üslûptaki ıllkelliğine rağmen Tanzimat yazarı toplum öğretmenliğine erkenden girişmiş ve kendisinde siyasal-toplumsal bir misyon görmüştür” (Ortaylı, 2000: 257).*

Tanzimat aydını ilk eğitimini aileden, daha sonra mahalle mektebinden alır, bazıları rüşdiyeden mezun olur. Geleneği devam ettirmelerinin, tümüyle yeniyi temsil edememelerinin bir nedeni de budur:

“Gerçekte Tanzimat tipi, bizim toplumumuzda kendi kendini yetiştiren, eleştiren ve yeni ufuklar aramaya başlayan insanın ilk örneğidir. Tanzimat insanının oluşumunda geleneğin payı vardır; ama geleneği değiştirme geleneği de Tanzimatçılarla başlamıştır denilebilir (Ortaylı, 2000: 244).

Tanzimat aydınına “kalem”ler mektep vazifesi görür. Burada kendi kendilerini yetiştirme fırsatı bulurlar. Şinasi, Tophane Mektubî Kalemî'nde; Ziya Paşa, Sedaret Mektubî Kalemî'nde; Abdülhak Hamit Maliye Nezareti Mektubî Kalemî'nde; Ahmet Mithat Tuna Vilayeti Mektubî Kalemî'nde çalışmışlardır.

Tanzimat Dönemi romanlarında kahramanların çoğu “kalem”de çalışır. İntibah'ta Ali Bey; Felatun Bey ile Rakım Efendi'de Rakım ve Felatun; Araba Sevdası'nda Bihruz, Taaşuk-ı Talat ve Fitnat'ta Talat bunlardan birkaçıdır. Örneğin Rakım Efendi, Hariciye Kalemî'ne girer; orada Fransızca öğrenir. Bu arada kendisini yetiştirir. Rakım Efendi, ilgi alanının çeşitliliğiyle Ahmet Mithat Efendi'nin kendisidir. Fakat “kalem”den hiç nasip almadan çıkan insanlar da vardır. Felatun Bey, bunlardan biridir:

“Tanzimat bürokrasisinin yabancı dil bilen, dış dünyayı izleyebilen yetenekli üyeleri yanında, yeni devrin kültürel atmosferine, çalışma yöntemlerine uyum sağlayamayanların da bulunduğu açıktır. Böylelerinin içinde yabancı dili yanlış yazıp konuşanlar, koltuğunun altında laf ola Fransızca gazetelerle dolaşanlar, kayırıldığı görevlerde güllünç işler yapanlar boldu. Ahmet Mithat Efendi'nin Felatun Bey ve Rakım Efendi adlı romanı, 19.yüzyılın modernleşme bürokrasisinde gerçekten yetenekli, okuyan ve yabancı dil öğrenen Rakım Efendi'yle, tembel, gösterişçi ve yeni hayatı yüzeyden taklit eden Felatun Bey'in kişiliklerinde bu iki tip memuru konu almaktadır. Felatun Bey tipi memurların canlı örneği o devrin Hariciye teşrifatçılarından (Mahşer Midillisi lâkablı) Kâmil Bey'di. Bu kişi Fransızcasının güllünçlüğü ile tanınmış olanlardandı. (...) Kâmil Bey, devrinde Frenk mukallidi diye bilinirmiş. Fransızcayı az bildiği halde devamlı Fransızca deyimler kullanmaya çalışmış” (Ortaylı, 2000: 243-244).

Tanzimat yazarının toplumu eğitime gibi önemli bir misyonu vardır ve bu yüzden topluma sesini duyurabilecek her vasıttan istifade eder. Bu konuda Rakım'ın söyledikleri dikkat çekicidir: *“Her şey. Ufak tefek roman, gazete, tiyatro hemen hepsiyle meşgul sayılırım” (A.Mithat Efendi, 2009: 83).*

“Kâtip” kelimesinin 1870'li yıllarda ihtiva ettiği anlamı Ahmet Mithat Jöntürk romanında açıklar. Sonradan “muharrir” kelimesinin yerini aldığı “kâtip”, bu kelimeye göre daha kapsayıcı bir mânâ ifade eder:

“ Kâtib kelimesinin o zamanki mânâsını tahattur ediverir misiniz? Münşî demek değil. Edib demek de değil. Yalnız ve sadece kitâbet-i resmiyye erbâbı hiç değil. Kâtib hâ! Kâtib demek her şey demek. Gazete muharriri, kitap müellifi, tumturaklı tebriknâmeler, teşekkürnâmeler münşîsi. Her şey! Her şey! Kâtib kelimesi bugünkü muharrir kelimesinden daha şümûllü bir mânâyâ mâlik bir kelime” (A. Mithat Efendi, 2009: 78).

Sonuç olarak Çamlıca Tepesi, eskinin terbiyesi içinde büyüyüp yeniliği arayan, kendi kendini yetiştirip halkı da bilinçlendirmeye çalışan, bunun için edebiyatın her türünden istifade eden, politikayı yönlendirmeye çalışan bir nesli temsil eder.

b. Tepebaşı

Tanzimat yazarları yeni bir edebiyatın temellerini atarken Servet-i Fünûn yazarları kadar talihli değildir. Tevfik Fikret, Halid Ziya gibi isimler eser vermeye kalktıklarında karşılarında en azından olgunlaşmış bir edebiyat bulurlar. Kemal, Hamid ve Ekrem gibi yazarlar eserleriyle onların yol göstericisi olur.

Namık Kemal ve özellikle Rezaizade Mahmut Ekrem'in eski edebiyat anlayışını yıkma gayretleri başarıya ulaştınca genç yazarların sanatta yenilik yapma düşüncesi önündeki engeller ortadan kalkar.

1896 yılında Rezaizade Mahmut Ekrem'in teşvikiyle Tevfik Fikret, Servet-i Fünûn dergisinin başına geçer. Bu tarihe kadar bilim ve fen dergisi hüviyetinde olan dergi, yenilikçi gençleri etrafında toplayarak yeni bir edebî anlayışın merkezi olur.

Gerek karamsar mizaçları gerekse Abdülhamit döneminin yazın hayatı üzerindeki baskısı devrin gençlerini sanat değeri taşıyan, toplumsal meselelerden uzak eserler yazmaya yöneltir.

Roman ve hikâyede Mehmet Rauf ve özellikle Halit Ziya, gerçekçi tahlilleri, kurgudaki başarılarıyla batılı teknikte eserler kaleme alırlar; fakat üslup endişeleri ve sanatkârâne dilleri eleştirilir. Nitekim Halit Ziya, daha sonra eserlerini sadeleştirme yoluna gider. Gerçekten bu dönem edebiyatının en önemli kusuru, halk dilinden uzak, sanatlı ve yapay bir dili benimsemesidir.

19. yüzyılda Türk okuyucusu Çamlıca Tepesi'nin ardından yeni bir tepeyle tanışır: Tepebaşı. İstanbul'un Anadolu yakasındaki semtlerinden Üsküdar'da bulunan Çamlıca'ya karşın Tepebaşı, Avrupa yakasında, Beyoğlu sınırları içindedir. Gayrimüslimlerin nüfusun çoğunluğunu oluşturduğu Beyoğlu, binaları, modern restoranları, tiyatroları, mağazalarıyla Türklerin de ilgisini çekmeye başlar. Bu durum halkın batı kültürüyle etkileşimine de fırsat verir:

“Lamartine'in taşra kasabalarına benzettiği sözde şık semt Beyoğlu, taş binalarıyla İstanbul'un ahşap mahallelerine tepeden bakardı. Avrupa'ya özenen aydınların bulunduğu, yabancı kitapları, Avrupa mamulâtı satılan mağazalarıyla Beyoğlu, İstanbullu Türk'ün yaşamında Avrupa'ya aralanan bir kapıydı. Cafeleri, restoranları ve tek tük kurulmaya başlayan otelleriyle, nihayet apartman hayatıyla... İstanbullu Beyoğlu'na çok sonraları taşınmaya başladı. Taşınma artıp Beyoğlu'na ayrılan saatler ve günler çoğaldıkça, Beyoğlu da tiyatrosuyla, tüketim zevkiyle, sefahatiyle Avrupa taşrası olmaktan çıkıp Osmanlılaştı.” (Ortaylı, 2000: 241-242).

İstanbul'un büyük bir değişim geçirdiği ve imarına çalışıldığı bu devirde Tepebaşı, şehrin açılan ilk parkı olur (Ortaylı, 2000: 253). Bu yönüyle geleneksel hayatın mesire yerlerinden, sayfiyelerinden –buraların modern hayata geçişteki katkısı yadsınamaz- farklıdır.

Tepebaşı'nı "Mâi ve Siyah"ın başında görürüz. Romanın kahramanı Ahmet Cemil, Servet-i Fünun edebiyatının hülyalı, karamsar ve sanatı her şeyin üstünde tutan sanatçısı hüviyetindedir:

"Romanlarında esasen İstanbul'u mekân olarak seçen ve burada yaşanan hayatları anlatan yazar, Mâi ve Siyah'da daha geniş bir sosyal çevrede çok canlı bir kişilik olarak çizdiği Ahmet Cemil adlı kahramanının sanat ve aşk hülyalarını, hayatın acı gerçekleri karşısında yaşadığı büyük hayal kırıklığını anlatır. Aslında Ahmet Cemil Servet-i Fünun neslinin sembolüdür. Modern okullarda Batı kültürüyle yetişmiş, hayata Batılı değerler açısından bakan Servet-i Fünun yazarları ve onları benimseyen gençlerin bakış tarzını, hassasiyetini ve temel fikirlerini, tabii istibdadın elverdiği ölçüde, bu eserde bulmak mümkündür. Bu bakımdan Mâi ve Siyah'ı edebiyatımızın ilk nesil romanı olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır" (Huyugüzel, 1995: 41).

Mai ve Siyah'ta Tepebaşı, devrin edebiyat ve basın dünyasından isimlerin bir araya geldiği yerdir. Halit Ziya, kendisinin de içinde olduğu bu âlemi Tepebaşı'nda kahramanlarına bir kutlama tertip ettirerek göstermeye çalışır. Mir'at-ı Şuun gazetesinin onuncu yılı münasebetiyle gazete çalışanlarına bir ziyafet verilir. Burada konu şiir üzerinedir. Masada eski edebiyat taraftarlarından Raci'nin Hüseyin Nazmi'yi eleştirmesi üzerine onun yakın dostu olan Ahmet Cemil, Raci'ye şöyle cevap verir: "Siz şiirimizi bıraktıkları noktada sabit görmek istiyorsunuz, amma buna imkân olmayacağına bir türlü inanmak istemiyorsunuz..." (Uşaklıgil, 1938: 8). Bu noktada biz Ahmet Cemil'in şiirde yenilik arayışında olduğunu anlıyoruz. Ahmet Cemil, bu cevaptan sonra Raci'ye nasıl bir şiir diline ihtiyacımız olduğunu açıklamaya çalışır. Ona göre şiirin insanın bütün ruh hallerini ifade edecek bir söyleyişe ulaşması gerekir:

"Mütekellim bir ruh kadar belîğ olsun, bütün kederlerimize, neşvelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşid derinliklerine, heyecanlarına, tehevürlere terceman olsun; bir lisan ki bizimle beraber gurubun mahzun renklerine dalsın düşünsün, bir lisan ki ruhumuzla beraber bir matem'in ye'sile ağlasın. Bir lisan ki a'sabımızın heyecanına refakat ederek çırpınsın... Haniya bir kemanın telinde zabt olunamaz, anlaşılamaz, bir kaide altına alınamaz nağmeler olur ki ruhu titretir... Haniya fecirden evvel âfâka hafif bir renk imtizacile dağılmış sisler olur ki üzerlerinde tersim olunamaz, tayin edilemez akisler uçar; nazarlara buseler serper... Haniya bazı gözler olur ki sonsuz karanlıklarla dolu bir ufka açılmış kadar ölçülemez, nerede biteceğine vukuf kabil olamaz derinlikleri vardır, hissiyatı yutar... İşte bir lisan istiyoruz ki onda o nağmeler, o renkler, o derinlikler olsun. Fırtınalarla gürlesin, dalgalarla yuvarlansın, rüzgârlarla sarsılsın; sonra müteverrim bir kızın yatağı kenarına düşsün ağlasın, bir çocuğun beşiğine eğilsin gülsün, bir gencin ümidle parlayan nazarına saklansın. Bir lisan... Oh! Saçma söylüyorsunuz zannedeceksiniz, bir lisan ki sanki tamamile bir insan olsun" (Uşaklıgil, 1938: 10).

Ahmet Cemil, insanı bütün halleriyle, bütün ruh çalkantılarıyla anlatabilecek bir edebiyatın ve lisanın peşindedir. Onun söyledikleri Servet-i Fünûn edebiyatının şiirde ulaşmak istediği noktayı yansıtmakta ve Tepebaşı'nda günün siyasî ve toplumsal meseleleri değil sınırlı bir çevrenin içinde kendisini sanatıyla kabul ettirmek isteyen bir insanın idealleri öne çıkmaktadır.

Ahmet Cemil, Tepebaşı'ndaki ziyafette kendi kendisiyle baş başa kalmayı, İstanbul ve Haliç'in manzarası karşısında düşünmeyi ve hayallere dalmayı arkadaşlarıyla beraber olmaya tercih eder. Onun isteği "bârân-ı elmas" altında hayattan ve insanlardan uzak olmayı tercih ederek hayalleriyle baş başa kalmaktır. Hayattan en önemli beklentisi "şöhret bulmak, edib olmak, herkesce tanınmak, bugün o kadar

acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat âleminin bir gün yüksek zirvelerine çıkmak ve ismini o kadar yükseltmek"tir (Uşaklıgil, 1938: 23).

Servet-i Fünûn sanatkârları özellikle resme ve musikiye karşı ilgilidirler ve bu ilgi onların estetik anlayışlarına da yansımıştır. Parnasyenlerden aldıkları tesirle tabiat tasvirine; simbolistlerden aldıkları tesirle söyleyişe önem veren Servet-i Fünuncular resme ve musikiye büyük önem verirler. Bu merak, dönemin roman kahramanlarında da karşımıza çıkar. Musikî, Tepebaşı eğlencesinde Ahmet Cemil'in hayallerini kanatlandıran bir vasıtaadır. "Waldteufel'in bu meşhur Valse-ını ne vakit dinlese bütün hayali inkişaf ederdi. Onun ismini kendine mahsus şive ile terceme etmişti: Bârân-ı elmas! Ne güzel, ne hülyalar getiren, nasıl rüya âlemleri açan bir isim" (Uşaklıgil, 1938: 19). Mehmet Kaplan, Halid Ziya'nın müziğin kahramanın ruh hâline yansımalarını anlatmakla yetinmediğini, bu hallerdeki dalgalanmaların aynı zamanda üslûbunu da biçimlendirdiğini belirtir:

"Halid Ziya hemen hemen her romanında, bir münasebetle musikiden bahseder. Kahramanları umumiyetle musikîye aşinadır. Mai ve Siyah romanı Ahmet Cemil'in iki safhasına tekabül eden, mai ve siyah adını verebileceğimiz iki musikî parçası ile başlar ve sona erer: Başlangıçta bu hayalperest delikanlıyı biz Tepebaşı Bahçesi gazinosunda Waldteufel'in bir valsini dinlerken görürüz. Yıldızlı gecenin içinde havayı dolduran bu musikî ona bir "bârân-ı elmas" gibi gelir. Hayatta bütün ümitlerini kaybettikten sonra, Süleymaniye'deki fakir evlerinin bir odasına çekilerek ağladığı zaman sokaktan geçen kör ve yaşlı dilencinin ümitsizlik dolu siyah ilâhisini işitir. Halid Ziya, o usta kalemi ile sadece kahramanın bu iki musikiden duyduğu intibaları kaydetmekle kalmaz, sentaksı ile onların iniş ve çıkışlarını da taklit eder. Mehmed Rauf bizzat bir meloman olduğu gibi kahramanlarına da bu merakı aşılar. Eylül romanında musikî Suad ile Necib'in aşk duygularını geliştiren, ruhları arasında köprü kuran bir sanattır" (Kaplan, 1995: 409).

Edebiyat-ı Cedîde sanatçısı, genel olarak hayata karşı karamsardır. Bunda Abdülhamit dönemi siyasî baskısının etkisi yadsınamaz elbette; fakat bu edebiyat akımı mensuplarının bir kere mizaç olarak hassas bir ruh haletine sahip olduklarını kabul etmek gerekir. Bir taraftan ülkenin geleceğine ilişkin kaygıların artması ve oluşan kötümserlik, diğer taraftan Recaizade Mahmut Ekrem'in rehberliğinde batılı bir sanat anlayışının yerleştirilmesi gayesi ve sanat endişesinin ağırlık kazanması Edebiyat-ı Cedîdecilerin fildişi kulelerine çekilmesine sebep olur.

Ahmet Cemil, Tepebaşı'nda etrafı seyrederek ve kalabalığın arasına girmek yerine hayallerine sığınır:

"Ta ötede dönen bir levhanın yalnız bir kısmı şeklinde gözünün önünden akıp giden şu seyrancılara, ağaçların arasında küme küme oturan bütün bu halka onun bir nisbeti var mı ki gitsin de o kalabalığın içine atılsın? O bu dünyada herkesden uzak, herkese yabancı değil mi? (...) Onun âlemi işte şu yavaş yavaş açılan beyninin içinde mai bir sema, o mai semanın içinde birçok gülümseyen ümit yıldızlarından ibaretdi. Orada da bârânı elmas..." (Uşaklıgil, 1938: 21).

Kendisini böyle gören Ahmet Cemil oldukça hassas bir mizaca sahiptir. Beyoğlu'nda Ahmet Şevki Efendi ile gittikleri eğlence yerinde herkes müziğin ahengine kendini kaptırırken o, gördükleri yabancı kadınların da memleketlerinde bir ailesi olduğunu düşünerek üzülür (Uşaklıgil, 1938: 130). Raci'yi sevmemesine rağmen sefil durumu, oğlu Nedim ve annesinin yaşadıkları sıkıntılar onu da sarsar. Raci'yi görmek için gittikleri hastane ona göre "bütün beşer hayatının mücessem bir sefalet muhassalası"dır (Uşaklıgil, 1938: 298). Bu karamsarlık, eserinin uğradığı tenkitler, kardeşi İkbâl'in mutsuz evliliği ve sevdiği kız Lamia'nın nişanlanmasıyla daha da artar:

“Artık hayatın felsefesinden ne kadar uzak olduğunu, kendisinin nasıl yanlış bir emelle hayatın fevkine çıkmak isteyerek bir hulya âlemi aradığını hissediyor, müstehzi bir sada ile güler: ‘Ah! Senin münevver hulyaların... parlak semaların... diyordu’” (Uşaklıgil, 1938: 299).

Ümitlerinin gerçekleşmemesi karşısında büyük bir sukut-ı hayale uğrayan Ahmet Cemil, uzaklara gitmek ve yaşadığı hakikatlerden kaçmak ister. Gemiyle İstanbul'dan ayrıldığı gece, Ahmet Cemil'in hayata yenildiği “bârân-ı dürrisiyah”ıdır. Mavi bir gecede genç bir sanatkârın hayalleri ile başlayan roman, uzun bir yolculuğa çıktığı siyah bir gece ile biter.

Ahmet Cemil'deki kendi gerçeğinden kaçmak ya da uzaklaşmak arzusu Servet-i Fünûn sanatkârının da yaşadığı bir durumdur. Tevfik Fikret ve arkadaşlarının Yeni Zelanda'ya gitmek, bunu gerçekleştiremeyince Manisa'da bir çiftliğe yerleşmek istediklerini biliyoruz.

Servet-i Fünûn sanatçıları aldıkları eğitim bakımından kalemlerden yetişen Tanzimat yazarlarına göre oldukça şanslıdır. Düzenli bir eğitim görürler ve batı tarzı eğitim veren modern okullardan mezun olurlar. Mehmet Rauf Mekteb-i Bahriye'yi; Cenap Şehabettin Askerî Tıbbiye'yi bitirir; Tevfik Fikret Galatasaray Sultanisi'nden mezun olur; Halit Ziya İstanbul'da bir Fransız okulunda okur. Fransızca'yı mezun oldukları okullardan öğrenirler. Bu gençlerin almış oldukları eğitim, batı kültürüyle temaslarını hızlandırır. “Mai ve Siyah”ın başkahramanı Ahmet Cemil, Mekteb-i Mülkiye'den mezun olur. Burada yatılı okurken en yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'dir. Daha okulda hulyaları şiirle temas kurmalarını sağlar. *“Edebiyat sınıfına geçtikleri zaman hulyaya müsaid bir saha aramakla meşgul olan fikirlerine yeni bir pervaz şeması açıldı: Şiir...”* (Uşaklıgil, 1938: 36). Okul sıralarında garp edebiyatıyla ve şiirle tanışan bu iki genç, batının şiirdeki imkanlarını kendi dillerinde uygulamaya girişirler. İlerde tamamen batılı bir edebiyatın mimarı olacak gençler daha okul sıralarında batı edebiyatını öğrenme ve orijinalinden okuma imkanı bulur.

Geçmişin değerlerine olan bağlılığın azaldığı, hayatın parçalandığı, batının da bir ilaç gibi algılandığı devirde Edebiyat-ı Cedîdeciler batılı olmayı kurtuluş olarak görürler. Halbuki değişmesini ya da medenîleşmesini istedikleri toplum sancılı bir süreci yaşamaktadır. Bekledikleri seviyenin yakalanamamasının sıkıntısını yaşarlar. Geçmişin değerlerine olan inançları zaten zayıflamıştır; geleceğe yönelik ümitleri de azalınca sanatçılar kendi ruhî sıkıntılarını eserlerinde açığa vurmuşlardır.

Sanatı halkı aydınlatmada bir vasita olarak gören Tanzimatçılara karşın Servet-i Fünûn yazarları estetik gayeyi ön planda tutmuşlardır. Tanzimat Döneminde şiirde Abdülhak Hamit Tarhan her yeniliği deneyen, biçimde birtakım değişiklikler yapan bir şair olarak öne çıksa da üslûp endişesinden uzak olması Türk şiirinin tamamen batılı bir şiir olmasını engeller. Rezaizade Mahmut Ekrem ise sanat alanındaki yeteneğinden çok şiirin ve edebiyatın teorisi üzerine kafa yormasıyla dikkati çeker. Sanatta güzelliği öne çıkaran şairin görüşleri, devrin genç şairleri tarafından benimsenir ve özellikle Tevfik Fikret tarafından uygulanır.

Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil'in şiir konusundaki düşünceleri aynı zamanda Servet-i Fünûn şairlerinin şiirde yapmak istedikleri şeylerdir. Şiirde veznin değişmemesinden doğacak yeknesaklığı eleştiren Ahmet Cemil'e göre şiirin akışı içinde muhtevaya uygun biçimde yapılacak vezin değişiklikleri şiirde musikiyi arttırır ve bunun örnekleri batı şiirinde vardır:

“Beş yüz beyitlik bir manzumeyi mutrid bir vezin üzerine söylemekden tevelliüd edecek ruh yorgunluğunu, o ahengin temadisinden husul bulacak ezayı ne için anlamamalı? Garbin manzumelerinde evzanın değişmesinden hasil olan ahengi görüyoruz. O ahengi husule getirmek için bizim elimizde haddizatında bir musikiden ibaret bir veznin tarabı varken ne için nazmumuzun eczasına dikkat ettiğimiz gibi mişvarında da veznin şiir ile hemdem olmasına dikkat etmiyelim? Hece veznine de bu hizmeti ifa ettirmek mümkün olabilirdi, eğer Türkçe kendi halinde kalsaydı” (Uşaklıgil, 1938: 101-102).

Hece ölçüsünün Servet-i Fünûn şairlerince ahenk bakımından yetersiz bulunduğunu ve kullanılmadığını biliyoruz. Halit Ziya, Ahmet Cemil’in ağzından bu edebiyatın sanat anlayışını açıklar.

Ahmet Cemil, sadece veznin değil kafiyelerin de tekdüzeliğini eleştirir. Bir şiirde arka arkaya aynı kelimelerin tekrarıyla yapılan kafiye yanlıştır. Kelimelerin anlam yönünden başka oluşturacakları musikin de şiirde gözetilmesi gerekir:

“... kafiye ahenk manasını düşünmek akıllarına gelmemiş. (...) Hele kafiyelerin mu'tad tertibine hiç aklım ermiyor. 'An ve in' kafiyeli seksen beyti birbirinin arkasına sıralamakdan kulak için lutf mu hasil olur kelâl mi bilemem? (...) Bence kelimelerin mevzu manasından başka bir de -nasıl tabir edeyim- sada manası vardır” (Uşaklıgil, 1938: 104).

Fransız parnasyen ve simbolist şairleri okuyan Ahmet Cemil, yazdığı eserin şu vasıflara sahip olacağını söyler:

“Melûl bir beyit hazin bir kelimenin üzerinde sakın bir vakf ile bitsin, sonra mutantan bir kafiye diğer bir beytin mana haşmetine medebdeb bir karar versin; bütün şiir bir yandan veznin ahengine nefsinin teslim ederek dalgalanırken kafiyeler öteye beriye müterennim zenzemeler, nağmeler serpsin; sonra o şiirden bütün hayide teşbihleri, bütün o köhne cinsaları çıkar; fikri o maruf zeminlerde bocalamaktan kurtar; işte benim eser...” (Uşaklıgil, 1938: 105).

Şiirde ahenk ve musikiyi önemseyen, biçim mükemmelliğine inanan, mısra hakimiyetini kıran, bugüne kadar alışılmış benzetme ve istiarelerin dışına çıkan, yaptıkları yeniliklerde devrin Fransız simbolist ve parnasyen şairlerini örnek alan Servet-i Fünuncular bu yeniliklerle kalmaz; mevcut dilin, düşüncelerini anlatmada yetersiz kaldığını düşünerek lügatlardan kelimeler çıkarıp kullanırlar:

“Bir aralık lehceyi dar buldu. Yeni fikirler için yeni kelimeler lâzım olduğunda musır idi. (...) ... lugat kitaplarına sarıldı, sahifeleri çevirdikçe öyle şeyler buldu ki hayret etdi. (...) Beni lugat uydurmakla itham edeceklermiş. Anlamayanlar etsin” (Uşaklıgil, 1938: 141).

Sözlüklerden yeni kelimeler alarak yapma bir dil meydana getirmeleri, sanatlarının entelektüel çevrenin dışında rağbet görmesini engeller ve üslûptaki bu aşırılıkları sebebiyle özellikle popüler eserler kaleme alan Ahmet Mithat Efendi tarafından eleştiriye uğrarlar.

Bu dönemde sanat ve edebiyat ile ilgili görüşlerin, akıma yönelik eleştirilere cevap veren yazıların kaleme alındığı düşünülecek olursa Edebiyat-ı Cedîde yazarlarının sanatı estetik düzlemde ele almak istediklerini, onu bir düşüncenin ifade aracı olarak kullanmak gibi bir amaç beslemediklerini söyleyebiliriz.

Türk edebiyatında bu dönemde Halit Ziya, teknik olarak başarılı, batı tarzı romanı yazar. Bu roman, Tanzimat romanı gibi geleneksel anlatıların çeşitli unsurlarından faydalanmaz. Bundan farklı olarak realizmin getirdiği imkânlardan yararlanır. Yazar, bir ressam dikkatiyle çevreye ve karakterlere baktığı için tasvir, devrin romanında önemli bir yer tutar. Çevre bir fon olmaktan çıkar, romanda mekân-

insan ilişkisi sağlanır. Romanda yazar, kendi kişiliğini gizler. Kahramanlar yazarın benimsediği bir görüşün temsilcisi değildir, kendi kimlikleriyle vardır romanda. Karakterlerin iç dünyasına iner romancı, tahlile başvurur. Bu bağlamda romanda güçlü karakterler ortaya çıkar. Yapıyı oluşturan unsurlar birbirleriyle bütünlük arz eder. Bunun yanı sıra kurgulanan metin sanatlı bir üslûpla anlatılır. Böylece Türk edebiyatı, Tanzimat Döneminde romanda örneklerini gördüğümüz acemilikleri Servet-i Fünûn edebiyatıyla bırakarak estetik yönü ağır basan sağlam bir kurguya sahip romana kavuşur.

Servet-i Fünûn dönemi romanı, kişisel mutlulukların arayışıdır. Ancak arzulanan mutlulukların geçici olması hayal kırıklıklarına sebep olur.

Halit Ziya'nın İstanbul'da yazdığı ilk roman olan "Mai ve Siyah", kahramanın aşk ve sanat hülyalarının, meşhur ve zengin olma hayallerinin hayatın acımasız gerçekleri karşısında sönüşünü konu alır.

c. *Metristepe*

Millî edebiyat, kapsamlı bir harekete dönüşmeden evvel Tanzimat döneminde Namık Kemal, "Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şamildir" (1866) adlı makalesinde edebiyatın millî hayatı aksettirmesi gerektiğini ifade etmesiyle "Millî Edebiyat"ın ilk habercisi olur" (Yetiş, 2007: 239). Bu dönemde Ahmet Vefik Paşa, Şemsettin Sami, Süleyman Paşa ve Ali Suavi gibi yazarlar Türkçülük fikrini eserlerinde yansıttılar. 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı sırasında Mehmet Emin Yurdakul hece ölçüsüyle "Anadolu'dan Bir Ses yahut Cenge Giderken" isimli şiiri yazar. Servet-i Fünun edebiyatının etkili olduğu bir zamanda hece ölçüsüyle ve sade bir Türkçeyle yazılan bu şiirin içindeki "Ben bir Türk'üm, dinim, cinsim uludur." mısrası "siyasî/ ideolojik Türkçülüğün de sloganı olur" (Okay, 2005: 156). İkinci Meşrutiyet'in getirdiği hürriyet ortamı Türkçülük düşüncesinin gelişmesine fırsat verir. 1911 yılında Selanik'te "Genç Kalemler" adıyla yayımlanmaya başlayan dergi, millî edebiyat anlayışını benimser. Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip Yöntem'in yazarlığını yaptığı dergi, "Yeni Lisan" makaleleriyle millî edebiyatın sade bir dille, konuşulan Türkçenin edebî dil hâline gelmesiyle mümkün olacağını savunur.

Yahya Kemal'in Paris'ten döndükten (1912) sonra tarih, vatan, milliyet konusunda ortaya attığı görüşler, İslamcı bir şair olarak bilinmesine rağmen Mehmet Akif'in eserlerinde vatan ve millet duyarlılığını yansıtmaları millî edebiyatın kapsamının genişlediğini gösterir. Bu yazarların dışında Yakup Kadri ve Fuat Köprülü gibi yazarlar da millî edebiyat çizgisini benimsemişlerdir.

Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında yaşadığı savaşlar, bağımsızlık hareketleri, farklı düşüncelerin birbirine yakınlaşmasını sağlar:

"Gerek fikrî ve siyasî karakterli, gerekse saf edebiyat peşinde olan bütün dağınık akımları, arka arkaya çıkan Trablusgarb, Balkan ve Birinci Dünya savaşları ile iç karışıklıkların birbirine yaklaştırdığı nazarî olarak düşünülmelidir. Balkan milletlerinin bağımsızlık mücadelelerini ihanete vardırın faaliyetleri Osmanlıcılar; Dünya Savaşı yıllarında bazı Arap kabilelerinin Osmanlı'nın düşmanı olan Batılı devletlere yanaşmaları İslâmcıları; medeniyet ve insaniyet örneği diye bilinen Batılıların emperyalist politikalarıyla Devleti parçalama sevdaları Batıcıları ve Nev-Yunanileri daha realist düşünmeye sevk etti. Bunlara Enver Paşa'nın Sarıkamış ve Ortaasya maceralarının hüsrarla neticelenmesinin Turancıları etkilemiş olması da katılabilir. Ülkeyi İstanbul'a mukabil Anadolu'da (Ankara) kurulan bir meclisin ve hükümetin idare etmesi, daha sonra genç Cumhuriyet'in de devlet merkezi olarak Ankara'yı kabul etmesi gözleri Anadolu

gerçeğine çevirdi. Yahya Kemal artık "havza medeniyeti"nin değil, Türk'ün Anadolu'ya girişiyle (1071) başlayan bir tarihin peşindeydi. Böylece, coğrafyasının sınırlarını Mîsâk-ı Millî'nin çizdiği, ırkî değil, millî tarihin başlangıcı olarak Müslüman Türk'ün Anadolu'da devlet kurduğu bir tarihi (1071) benimseyen, kültür esasına dayanan bir milliyetçilik anlayışı yeni edebiyat akımının da temel felsefesi oldu" (Okay, 2005: 159).

Kendini içinde yaşadığı toplumun bir parçası ve onun sözcüsü olarak gören yazarlar, milletlerinin var olma savaşı verdiği anlarda sözleri ve yazılarıyla halka ümit aşılar, istikbalin mübeşşiri olurlar. Böyle anlarda edebiyat hiç olmadığı kadar bu sanatkârlar eliyle gerçek hayatı aksettirir. Millî Mücadele Döneminde Halide Edip, Mehmet Akif, Yahya Kemal ve Yakup Kadri bu anlamda milletin sesi olmuş yazarların başında gelirler.

Bugün Bozüyük civarında olan Metristepe, İnönü Savaşı'nın yaşandığı mekândır. Başında İsmet İnönü'nün bulunduğu Türk askeri tepeyi zaptederek zaferini ilan eder. Bu, Ankara'daki hükûmetin ve düzenli ordunun ilk askerî başarısıdır. Kazanılan zafer halkın Anadolu hükûmetine ve askerine olan güvenini artırır. İstiklâl başından beri inanan yazarlarımız, Millî Mücadele'yi destekleyen basın vasıtasıyla görüşlerini açıklarlar.

Bu yazılardan biri de Yakup Kadri'ye aittir. Yakup Kadri, İsmet İnönü'nün Atatürk'e düşmanın ölümlerini ve silahlarını bırakıp harp meydanını terk ettiğini söylemesi üzerine Atatürk'ün çektiği telgrafta İnönü'ye *"Üstünde durduğunuz tepenin size binlerce düşman ölüleriyle dolu bir meydanı şerefle seyrettirdiği kadar milletimiz ve kendiniz için şaşaa-i itilâ ile dolu bir ufku -istikbale de nâzır ve hâkim- olduğunu söylemek isterim."* diye cevap verdiğini yazar ve şöyle devam eder: *"Evet, bu tepe yalnız manevî genişliği büyük Türk âlemini kucaklayan o meydana değil, hayalimizin kavrayamayacağı kadar engin bir ufka hâkim ve nâzırdır"* (Karaosmanoğlu, 1981: 48).

Aslında Yakup Kadri, 6 Nisan 1921'de yayımlanan bu yazısından evvel yazmış olduğu yazılarda da "tepe" kavramı üzerinde durur. 13 Aralık 1920'de yayımlanan "İyimser Olmanın Faydası" başlıklı yazısında şöyle der:

"Mutlak içimizde bir şafak doğuyor, bu şafak millî şuurumuzdur. Gerçi, biz bu şuuru birçok gözyaşı ve birçok kan selleri içinden, birçok acılar ve ıstıraplar ile kıvrana kıvrana bulduk, fakat yeryüzünde hangi tepeye zahmetsiz varılır?" (Karaosmanoğlu, 1981: 24).

Yine 6 Şubat 1921 tarihli "Rahatını Sevenler" başlıklı yazısında şunları söyler:

"bir millet yalnız maddî refah ile mesut olmaz; onun yetişmek istediği birçok yüksek tepeler vardı, öyle tepeler ki kiminde kutsal bir ateş yanar, kiminde can verici bir pınar kaynar, kiminde sarhoş edici rüzgârlar eser. Lâzım gelir ki, devlet adamları bu tepelere tırmanan kitlelerin önüne geçsin, arkalarından geriye doğru çekmek ukalalığına kalkışmasın. Bu lüzumsuz bir ihtiyatkarlıktır" (Karaosmanoğlu, 1981: 34).

Açıklamalardan da anlaşılacağı gibi yazar, "tepe"yi millî şuuruna sahip fertlerin yorucu da olsa ulaşması gereken bir hedef olarak görür. Maddiyatın sağladığı imkanların saadet getirmeyeceğini, fertlerin bir ülküsü olması lazım geldiğini ve bu idealde gerçekten bahtiyar olacağı bir mevkiye ulaşacağını ve hakikî devlet adamlarının halkın önünde yürümesi gerektiğini belirtir. Bu bağlamda yazara göre "tepe" varılmak istenen noktayı, milletin nihaî hedefini işaret eder. Yazarın soyut bir kavram olarak kullandığı bu yazılardan sonra "tepe", "Metristepe"de yaşanan zaferle beraber somutlaşır, realite hâline gelir. Yakup Kadri, Metristepe'nin *"hayalimizin kavrayamayacağı kadar engin bir ufka hâkim ve nâzır"* olduğunu söyleyerek bu "Tepe"den âleme bakacağımızın işaretini verir. Bu âlem, milletin yeniden doğuşunu, kaybettiği

kimliğini buluşunu ve mazlum milletlerin ayaklanışını ifade etmektedir (Karaosmanoğlu, 1981: 51).

Yahya Kemal'e göre Yakup Kadri, "İnönü Zaferi yahut Metristepe'den Görülen Şeyler" başlıklı yazısıyla Metristepe'yi "*bundan sonraki Türk edebiyatının mihrakı gibi göster*"miştir (Yahya Kemal, 2008: 71). Yahya Kemal de Yakup Kadri ile aynı görüştedir, zira Halide Edip "*edebiyatı hayata naklet*" (Yahya Kemal, 2008: 71) mekle bunu başlatmıştır. Bu bakımdan Metristepe "*yeni kelâmın nâzil olacağı*" (Yahya Kemal, 2008: 75) tepedir.

Ateşten Gömlek, Millî Mücadele konusunu işleyen romanlardan biridir. Bu romanda Metristepe, İhsan'ın Peyami'ye yaralanmasını anlattığı hikâyenin içinde geçer:

"İkinci İnönü'nde alayın başında başımı kurşunlara uzatarak ölümü bekledim ve göğsümden ölümün yıldırım gibi geçtiğini, Metris Tepe'de duyarak bayıldığım an her şeyin bitmiş olduğunu zannediyordum" (Adıvar, 2008: 172).

Metristepe'yi anlamak bakımından Anadolu hareketini destekleyen farklı yazarların yazılarında karşımıza çıkan "yeni hayat" kavramı üzerinde durmak gerektiği kanaatindeyiz. Ziya Gökalp "*1911 tarihli 'Yeni Hayat ve Yeni Kıymetler' başlıklı makalesinden itibaren Yeni Hayat'ın prensiplerini ortaya koymaya başla*"r (Korkmaz, 2009: 214-215). Mehmet Kaplan'a göre de bu makale "*Gökalp'in 'yeniden doğma' temini fikir sahasına tatbik ettiği en mühim yazılarından birisidir*" (Kaplan, 1995: 533). Şairin ikinci şiir kitabı da "Yeni Hayat" (1918) adını taşır.

Yakup Kadri, "Nereye Gidiyoruz" başlıklı yazısında "yeni hayat"ın demokrasi ve milliyet prensiplerine dayandığını belirtir (Karaosmanoğlu, 1981: 31). Yazara göre Anadolu ordusunun zaferi "yeni hayat"ın geçmişe karşı kazandığı bir zaferdir. İstiklalini kazandıracığımız vatan üzerinde "yeni hayat"ın ve "yeni fikir"ın ışığı parlamalıdır. Geçmişin "*boğucu ve öldürücü karanlığı hükiim süreceks*"e kazanılan zafer bir anlam ifade etmez (Karaosmanoğlu, 1981: 116-117).

Halide Edip, İzmir'in işgalden kurtarılmasından sonra İsmet Paşa'nın ne düşündüğünü anlatır: "*O, koyun mavi sularına bakarken, memleketin hızla canlanacağından ve yurttaki bu korkulu rüya geçtikten sonra, topraklarımızın yeni bir hayata kavuşacağından bahsediyordu*" (Adıvar, 1971: 260).

Ateşten Gömlek'te İstanbul'dan Anadolu'ya geçerek Millî Mücadele'ye katılan İhsan, Peyami'ye "*Biz Yunan'ı çıkardıktan sonra biz, evet ordu, Anadolu'yu baştan başa mamur ve mesut edeceğiz. Artık İstanbul'a hiç dönmeyeceğiz.*" der (Adıvar, 2008: 121).

"Yeni Hayat" yukarıdaki örneklerden de anlaşılabilir gibi farklı yazarlar tarafından telaffuz edilmiş bir kavramdır. Bu kavram, temelini "millet"ın oluşturacağı millî devlet özlemine ifade eder. Bu bakımdan "yeni hayat"ın merkezi Millî Mücadele'nin yaşandığı Anadolu'dur. Özeldir "yeni hayat"ı muştulayan yer ise önünde komutanıyla Anadolu insanının zaptettiği Metristepe'dir. Bu bağlamda Metristepe, kendi kaderiyle baş başa bırakılmış Anadolu'da bundan sonra tesis edilecek olan hayatın simgesidir.

Ziya Gökalp, 1911 yılında yayımlanan Turan manzumesinde bütün Türklerin bir arada olduğu vatan tablosu çizer. Fakat önceki fikirlerini sistemleştirdiği "Türkçülüğün Esasları" kitabında Türkçülüğü üç dereceye ayırır: Türkiyecilik, Oğuzculuk yahut Türkmencilik, Turancılık. Gerçeklik sahasındaysa yalnız

Türkiyeciliğin olduğunu belirtir (Gökalp, 1999: 28). Turan ülküsünden vazgeçmemekle beraber yazar, Millî Mücadele'nin yaşandığı ve ardından yeni devletin temellerinin atıldığı bir dönemde realiteye uygun olarak "Türkiyecilik" i ilk sıraya koyar.

Millet kavramı üzerinde düşünen yazarlardan biri de Yahya Kemal'dir. Paris'te Fransız bir tarihçiden duyduğu "Fransız milletini bin yılda Fransa toprağı yarattı." cümlesindeki üzerinde yaşanan coğrafyanın ve tarihin milletin teşekkülünde rol oynadığı fikri Yahya Kemal'i kendi tarihi üzerinde düşünmeye sevk eder. Yazar, Anadolu'nun fethiyle sonuçlanan Malazgirt Zaferi'ni tarihimizde başlangıç olarak alır. Ona göre "*Malazgirt zaferinden sonra Türklük yeni bir vatan, yeni tarih şartları altında, yeni bir hüviyet kazanır*" (Kaplan, 1995: 549).

Gerek Ziya Gökalp gerekse Yahya Kemal millet, vatan, tarih konularında birbirlerinden ayrı düşünmelerine rağmen "Anadolu" paydasında birleşirler.

Millî Mücadele Döneminde Türk aydını Anadolu'ya geçer. Bu durum münevverlerimizin yıllarca habersiz kaldığı halkla temas kurmasını, onu tanımasını sağlar.

Yakup Kadri'ye göre "*Anadolu hareketi aynı zamanda halka doğru bir harekettir*" (Karaosmanoğlu, 1981: 100). Ne var ki yüzünü halka dönen aydın aynı zamanda halkla arasındaki uçurumu da görür. Yakup Kadri, yazılarında ve özellikle Yaban romanında bu ikiliğe değinir. Yazara göre bunun müsebbibi Türk aydınıdır:

"Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir kafası vardı, aydınlatamadın. Bir vücudu vardı, besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı! İşletemedin. Onu, hayvanî duyguların, cehâletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın. O, katı toprakla kuru göğün arasında bir yabanî ot gibi bitti. Şimdi, elinde orak, buraya hasada gelmişsin. Ne ektin ki, ne biçeceksin?" (Karaosmanoğlu, 2009: 110-111).

Görüşlerini "Türkçülüğün Esasları" kitabında sistemleştiren Ziya Gökalp de kitabında "halka doğru" gitmekten söz eder. Millet aydınının, fikir adamı olan "seçkinler" in aldıkları eğitim halktan uzaklaşmalarına sebep olmuştur. Aydınlar halka doğru giderek ondan "millî kültür"ü öğrenecek, giderken de halka "medeniyet"i götüreceklerdir. (Gökalp, 1999: 46-47).

"Dağa Çıkan Kurt" kitabında yer alan "Duatepe" hikâyesi hem konumuz olan bir tepenin zapt edilmesini anlatması hem de yazarın millete olan bakışını yansıtmaya bakımından önemlidir. "*Bu gayretli millet önünde, bu gayretli millet için yaşamak ve gülmek ne lezzetli bir âkıbet*" (Adıvar, 1945: 47).

Millî Mücadele, münevverlerin ve halkın karşılıklı çekincelerine rağmen halk ve aydına ilk defa kaderlerini birlikte tayin etme fırsatı vermiştir. Türk milleti ve münevveri bu mücadelede birlikte saf tutmuştur. Türk münevveri bu Tepe'den yalnız çıplak ve uçsuz bucaksız Anadolu bozkırını görmez. Mamur edilmeyi bekleyen bir coğrafyayı, fedakârlığı, kahramanlığı, gururu, millî kültürü ve coğrafyayı vatan hâline koymanın hikâyesini görür. Bu bağlamda "Metristepe" halka ve Anadolu'ya yönelişin simgesidir.

Metristepe, yaşanan ölüm kalım savaşının gerçekliğiyle birlikte geleceğe yönelik bir dinamizmi ifade eder. Metristepe'de gördüğümüz Anadolu insanı kendi kaderini kendisi tayin eder. Bu bağlamda o pasif değil dinamiktir, iradî bir tiptir, gelecek fikrine inanır. Ateşten Gömlek'in kahramanlarından İhsan, zaferi kazansalar

bile İstanbul'a dönmeyeceklerini, Anadolu'nun imarına çalışacaklarını belirterek bu iradeyi ortaya koyar.

Metristepe'den gelen zaferle Türk sanatçısı aynı zamanda realiteyle karşı karşıya gelir. Karşılaşılan durum, onun sanat anlayışının da çerçevesini belirler. Millî edebiyat anlayışına bağlı olan yazarlarda realist bir sanat anlayışı kendini gösterir. Örneğin Yakup Kadri'nin "Millî Savaş Hikâyeleri"nin sonunda şöyle bir notu vardır:

"Küçük hikâye adı altında neşrettiğim bu yazılar gerçek vak'alara müstenittir. Bunlar, açıktan açığa, doğrudan doğruya "Anadolu Hatıraları" serlevesiyle çıkabilirdi. Fakat, ben, onların bazılarını kendi arzu ve muhayyileme göre değiştirmek ve canlandırmak zorunda kaldığım için hepsinin edebiyata mal olmalarını müreccah buldum." (Karaosmanoğlu, 2005: 126).

Yazar, görüldüğü gibi hikâyedeki olayların gerçek vakalara dayandığını ifade eder. Yabancı romanının başında da yazarın romana geçmeden bir açıklamasıyla karşılaşırız:

"İşte, Garp Cephesi Kumandanlığı'nın gönderdiği "Tetkik-i Mezalim Heyeti" o viranelerde, taşlar altında kömürleşmiş insan kemiklerini araştırırken, bu kitabı teşkil eden yazıları, arasından yırtılmış ve kenarları yanmış bir defter halinde buldu" (Karaosmanoğlu, 2009: 15).

Yazar, edebî eserdeki gerçeklik kurmaca bir gerçeklik olsa bile romanın başında yaptığı açıklama ile onun inandırıcılığını üst seviyeye çıkarır.

Millî Edebiyat Akımı, etkilerini Cumhuriyet Dönemi edebiyatımızda da sürdürür. Anadolu işlenmemişliğiyle yazarlarımızın en önemli malzemesi olmaya devam eder. Bu bağlamda sanatta realist çizgi varlığını devam ettirir.

III. Sonuç

Çamlıca, Tanzimat yazarının roman denemelerine başladığı zamanda açılan bahçesiyle hayata yönelen Tanzimat yazarının aradığı bir mekândır. Tanzimat edebiyatının ilk döneminde köşkleri, bahçeleri, tabiatı ve manzarasıyla İstanbul'un en gözde mekânı olan Çamlıca'da devrin ileri gelen devlet adamlarının da köşkleri vardır. Bahçe'nin açılışı halkın da buraya rağbetini arttırır. Kadınlar süslenerek Bahçe gezintisine hazırlanırlar. Çamlıca çevresinde yazı geçirmek için köşkler kiralanır. Çamlıca, kadın ve erkeğin rahatça konuşmasa da iletişim kurabildiği bir yerdir. Aynı zamanda kadın avcısı erkeklerin, devrin mirasyedi tiplerinin, alafranga hayat düşkünlerinin uğrağıdır. Devlet eliyle başlatılan batılılaşmanın artık devrin ileri gelenlerinin köşklerinden dışarıya çıkıp halkın sosyal hayatında etkisini gösterdiği bir mekândır. Bu özellikleriyle Çamlıca Tepesi, genelde halkın özelde Tanzimat yazarlarının muhayyilesini zenginleştiren bir mekândır. Çamlıca Tepesi'nde karşılaştığımız insan eski mekteplerde okumuş, eskinin nizamı içinde büyümüş, devletin memuru olan bir tiptir. Fakat aynı zamanda yenileşmenin aktörüdür. Bu yüzden Çamlıca, eskinin terbiyesini almış; fakat yenileşmenin de aktörü olan bir nesli ifade eder.

Tepebaşı; gayrimüslimlerin nüfusun çoğunluğunu oluşturduğu, otelleri, kafeleri, tiyatroları, mağazaları, kâgir evleriyle batılı bir hayat tarzının merkezi olan Beyoğlu'ndadır. Devrin sanat ve basın dünyasının toplandığı, sosyal meseleler yerine şiir ve edebiyatın konuşulduğu, batılı bir sanat anlayışının örnek alındığı, dinlenen batı müziği eşliğinde hayallere dalındığı bir sanat evresini kahramanı Ahmet Cemil'in

şahsında temsil eder. Tepebaşı, kendi hülyalarıyla yaşayan, mükemmel eserinin peşinde olan, hayatın acımasızlığı karşısında karamsar bir ruh hâli taşıyan, batıyı kendisine örnek almış bir neslin mekânıdır.

Çamlıca ve Tepebaşı İstanbul'da olmasına karşın Metristepe Anadolu'dadır. Bu bakımdan imparatorluktan millî devlete yönelişi ifade ettiği gibi, Anadolu coğrafyasını merkeze alan millî bir edebiyatın işareti olarak algılanır. Çamlıca ve Tepebaşı'nda bireysel hayatını yaşayan kahramanlar Metristepe'de Millî Mücadele'nin bir ferdidir, millî şuuruları kendilerine yön verir. Bu bağlamda Metristepe, Anadolu'da yaşanan Millî Mücadele'yi, burada gelişecek olan hayatı, geleceğe yönelik dinamizmi, kendi kaderini kendisi tayin eden insanı, halka ve Anadolu'ya yönelişi, Anadolu'yu anlatan gerçekçi bir sanat anlayışını işaret eder.

Sonuç olarak Çamlıca, Tepebaşı ve Metristepe, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan sürece damgasını vurmuş üç edebî grubu temsil eden simgesel mekânlardır.

KAYNAKÇA

- ADIVAR, Halide Edib (1945). *Dağa Çıkan Kurt*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
ADIVAR, Halide Edib (1971). *Türk'ün Ateşle İmtihanı*, İstanbul: Atlas Kitabevi.
ADIVAR, Halide Edib (2008). *Ateşten Gömlek*, İstanbul: Can Yayınları.
Ahmet Mithat Efendi (2009). *Felâhî Bey ile Rakım Efendi*, (Haz. Kübra Demiray), İstanbul: Antik Dünya Klasikleri.
Ahmet Mithat Efendi (2009). *Jöntürk*, (Haz. Zeynep Berktaş), İstanbul: Antik Dünya Klasikleri.
BEYATLI, Yahya Kemal (2008). *Eğil Dağlar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
DEVELİOĞLU, Ferit (1996). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
DİNO, Güzin (2008). *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
Recaizade Mahmut Ekrem (?). *Araba Sevdası*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
HİSAR, Abdülhak Şinasi (2005). *Çamlıca'daki Eniştemiz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
HUYUGÜZEL, Ö. Faruk (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
KAPLAN, Mehmet (1995). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (1981). *Ergenekon*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
KARAOSMANOĞLU,, Yakup Kadri (2009). *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları.
KARAOSMANOĞLU,, Yakup Kadri (2005). *Millî Savaş Hikâyeleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
KORKMAZ, Ramazan (Editör) (2009). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları.
Namık Kemal (2008). *İntibah*, (Haz. Ahmet Soygür), İstanbul: Şule Yayınları.
OKAY, Orhan (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
ORTAYLI, İlber (2000). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
PAMUK, Orhan (2009). *Cevdet Bey ve Oğulları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
TANPINAR, Ahmet Hamdi (1997). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Beyoğlu-İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
UŞAKLIĞİL, Halid Ziya (1938). *Mai ve Siyah*, İstanbul: Hilmi Kitabevi.
YETİŞ, Kazım (2007). *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
Ziya Gökalp (1999). *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.