

## Mehmed Muzaffer Mecmuası

*Mehmed Muzaffer Mecmuası*, 5 Şevval 1304 tarihinde (26 Haziran 1887) *Saadet* gazetesinde (sayı:752) tefrika edilmeye başlanır. Eserin tefrikasında bir süreklilik yoktur. Gazetenin 752-756. sayılarında tefrika aralıksız devam eder, daha sonra araya atlamalar girmiştir. Bundan sonra tefrika, gazetenin 758, 760, 762, 764, 769, 772, 776 ve 784. sayılarında devam etmiş, ancak 784. sayının yayımlandığı 12 Zilkade 1304 tarihinde (2 Ağustos 1887) tefrika sona ermiştir. Muallim Naci, gazetenin *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nın tefrikasının devam etmediği sayılarında *Sânihâtü'l-Arab*'ın bir kısmını ve bir de ders notlarının bir bölümünü tefrika etmiştir. *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nın tefrikası sırasında Muallim Naci, daha sonra kitap haline getireceği kısmın yetmiş dört sayfasını yayımlamamıştır. Üç yıl sonra 1306'da (1890) kitap haline getirildikten sonra ise doksan sayfa daha ilave etmiştir. Fakat kitap da tefrika gibi yarıda kalmıştır.

*Mehmed Muzaffer Mecmuası*, Muallim Naci tarafından konulmuş bir "ifâde-i mahsûsa" ile başlar. Bu ifadenin altında 27 Nisan 1303 (9 Mayıs 1887) tarihi vardır. Yazar, sahaflardan aldığı kitapların arasından *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nı bulur. Bu eser, yazarın söylediğine göre şu bölümlerden oluşmaktadır: *Ezhâr-ı Efkâr*, *Ezhâr-ı Efkâr'ın Menşei*, *Ezhâr-ı Efkâr'ın Güsâyişi*. Böylece eser içinde bir eser olduğunu gördürüz. *Mehmed*

*Muzaffer Mecmuası*'nın içindeki eser, *Ezbâr-ı Efkâr'ın Menşei* ve *Ezbâr-ı Efkâr'ın Gûşayı* olarak iki kısma ayrılmaktadır. Eser, bu eserin ilk kısmı olan *Ezbâr-ı Efkâr'ın Menşei* bölümüyle başlar. Muallim Naci, sunuştaki *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nı yayımlayan kişi olan Mehmed Muzaffer'in kim olduğunu bilmemişti, fakat eserin her iki bölümünün de aynı kalemden çıktığinden emin olduğunu, eserde Mehmed Muzaffer'den başka imza bulunmadığını, fakat bunların Mehmed Muzaffer'i eserin sahibi yapmaya yetmediğini belirtir.

Muallim Naci, eseri yayımlarken özellikle nesir kısımlarında kendisinin esere müdahalede bulunduğu, bazı açıklamalar ilave ettiğini yazdığı sunuştaki belirtir.

*Ezbâr-ı Efkâr'ın Menşei*, Şeyh Gâlib'in hayatını anlatan bir eser olarak başlar. Şeyh Gâlib'in ölümü üzerine Süruri'nin yazmış olduğu bir hiciv Gâlib'i sevenleri çok üzmüştür. Bunların içinde özellikle Gâlib'in babası Reşîd Efendi'nin yakın arkadaşı Vahid Efendi vardır. Burada hemen Vahid Efendi'nin şiir hakkındaki düşüncelerine geçilir. Ona göre, bir şiir ağlatmalıdır. Vahid Efendi, Gâlib doğduğunda onun için "eser-i aşk" tamlamasını tarih olarak düşürmüştür. Gâlib'in büyük bir şair olacağını Vahid Efendi önceden sezer. Bu arada Şeyh Gâlib'den alıntılar yapılır. Sonra Gâlib, ailesine haber vermeden Konya'daki Mevlevihane'ye gider ve oradan, Vahid Efendi'nin dergâhın pirine mektup yazmasıyla İstanbul'daki Yenikapı Mevlevihanesi'ne gelir. Ailesi ve Vahid Efendi, burada Gâlib'i ziyarete gelirler. Bu arada altmış yaşında olan Vahid Efendi'nin bir oğlu dünyaya gelir. Çocuğa Mehmed ismini verirler. Vahid Efendi, oğlunu Şeyh Gâlib'in dergâhına götürdüğünde Gâlib ona neden bir mahlas vermediğini sorar ve kendisi "Gâlib" mahlasını verir. Her şey yolunda giderken 1213 (1757) senesinde Şeyh Gâlib dünyaya gözlerini yumar ve hane halkı büyük bir yasa boğulur. Bu sırada Mehmed

de üç yaşındadır. İşte kitap, bu Âzâde Gâlib'in hikâyesidir. Vahid Efendi bunun üzerine oğluna Mehmed Gâlib adını verir. Daha sonra ona Âzâde Gâlib denilmeye başlanacaktır. Yazar tekrar başladığı yere geri döner: Süruri ile Şeyh Gâlib arasındaki ilişkiye. Süruri'nin Sünbülzade Vehbi'nin ölümüne tarih düşüğünden söz eder. Buradan Fransız tenkitçi Boileau'ya ve oradan Racine'e geçer, onların biyografilerinin yazılmış olmasına rağmen bizde böyle bir gelenek olmadığını değiştirir. Dönemlerinde Boileau ile Racine, Voltaire ve Molière arasındaki ilişkiden bahseder. Bu arada biz, Naci'nin kendi fikirlerini dile getirmek için yazdığı kısımlarda önce Âzâde Gâlib'i hoca olarak görürüz.

Âzâde Gâlib Alfred de Musset, Boileau ve La Fontaine'den tercümeler yapmıştır. Bunlar Âzâde Gâlib'in öğrencisi Selim Efendi'nin defterinde yazılıdır. Zaten Âzâde Gâlib'in yaptıklarının dışındaki Fransızca çeviriler, öğrencilerinden Selim Efendi ve Rıfat Efendi tarafından yapılmıştır. Bu noktadan sonra anlatı, Âzâde Gâlib'in öğrencilerinden birinin anlatısına dönüşür. Hemen ardından yeniden, Boileau'nun bir biyografisinin yazılmış olmasından, ama Nefî gibi bir şairin biyografisinin yazılmamasının kötü taraflarından bahseder ve biyografi yazmanın gerekliliği üzerinde durur. Sonra La Fontaine'in bir fikrasına geçer, ardından bu fikranın La Fontaine'den çok önce Hüsrev-i Dehlevî'nin mesnevîyatında görüldüğünü belirtir. Sonrasında La Fontaine ile Mevlânâ'nın aynı şeyle üzerinde durduğunu söyley. Şeyh Sâdi'nin *Mûneccim* fikrasıyla La Fontaine'in *Kuyuya Düşen Mûneccim* meseli üzerinde durur. Tüm bu örneklerle sadece Batı edebiyatının yüceltilmesine karşı çıkar. Sonuçta edebiyatta işlenen konular ortaktır, işleyişler farklıdır. Yeniden Âzâde Gâlib'in hikâyesine döner.

Şeyh Gâlib'in ölümünden sonra, Vahid Efendi oğlunu sadece Gâlib diye çağrılmaya başlamıştır. Buna sonra Âzâde eklenmiştir.

Gâlib yedi yaşını bitirince okula başlar. Bir taraftan mahalle mektebinde okumakta bir taraftan da lalası Kanber'den eğitim almaktadır. Fakat onun asıl hocası Kanber'dir. Mahalle mektebindeki hoca, Azâde Gâlib'i pek tatmin etmez, onu yetersiz bulur. Kanber ona *Tuhfe-i Vebbi*'yi ezberletir, *Hilye-i Hakani*'nın bazı bölümlerini okur ve ezberletir, *Siyer* okutur, bir taraftan da bunları farklı yazı türleriyle deftere geçirir. Bir süre sonra Gâlib, Farsça öğrenmek ister. Babası Vahid Efendi de bunu olumlu karşılar ve onu Vahî Efendi'ye göndermeye karar verirler. Burada Vahî Efendi, yeni başlayanlara *Pend-i Attar*, ilerlemiş sınıflarda bulunanlara ise *Divân-ı Sâib* okutur. *Divân-ı Sâib* okuyan öğrencilerin en seçkinlerinin başında Sâbir Çelebi ve Ayas Bey gelir.

Azâde Gâlib'in Farsça öğrenmek üzere Hoca Vahî'ye gönderilmesiyle Sâbir Çelebi ve Ayas Bey'in hikâyesi başlar. Sâbir Çelebi kendini asrin en büyük şairlerinden saymaktadır, fakat aslında böyle değildir. Böyle olmadığını bilen yakın arkadaşı Ayas ise onu sürekli övmektedir. Bu nedenle Sâbir Çelebi, Ayas'ı çok sever. Fakat ona herkes Ayas gibi davranmaz. Arkadaşlarıyla beraber bulunduğu bir mecliste Enderunlu Vâsif Osman'ın bir şarkısı okunur. Orada bulunanlar bu şarkıyı çok beğenirler, fakat Sâbir Çelebi beğenmez. Bunun üzerine ondan bu şarkiya bir nazire söylemesini isterler, o da bunu yapacağını söyler, gece boyunca uğraşır fakat başarılı olamaz. O günden sonra bu arkadaşlarıyla da bir daha görüşemez olur.

Sâbir Çelebi alingan bir insandır. Kendi büyülüğünü kabul etmeyen insanlardan ya uzaklaşır ya da uzaklaşmak zorunda kalır. Hoca Neşet'in öğrencisi olan Sâbir Çelebi, kendisine bir mesele [problem] soran hocasına doğru cevap veremeyince, Hoca Neşet biraz latife eder, Çelebi çok kırılır ve bir daha hocanın yanına uğramaz. Herhalde ondan sonra Hoca Vahî'nin sınıfına

devam etmiştir. Eserin daha önce edebiyatçıların biyografilerinin yazılması gerekliliği üzerinde durulmasına paralel olarak burada, Hoca Vahî'nın Sâbir Çelebi ve Ayas Bey'in bulunduğu sınıfı Sâib'in mükemmel bir biyografisini yazdığını söyleyenir. Hoca Vahî, Sâib'in atasözü yerine geçen beyitlerini ve misralarını, açıklamalarıyla birlikte öğrencilerinin defterine yazdırmıştır. Ama onlara Sâib öğretirken, yine de herkese eleştirel bir yaklaşımla bakılması gerektiğini söylemiş ve onun da hatalarını bularak öğrencilerine göstermekten kaçınmamıştır. Sâbir Çelebi bu duruma çok sinirlenir.

Anlatının bir sonraki bölümü, II. Mahmud'un Kâğıthane'de görünüşüyle başlar. Buradan Sâbir Çelebi ve Ayas'ın Kâğıthane'ye gidişine geçilir. Çelebi, orada uzaktan gördüğü iki kadından birini sevdiği kadına benzetir. Tabii bu durum Ayas'ın gözünden kaçmaz. İki gün sonra Çelebi eve döndüğünde sevdiği kadından manzum olarak yazılmış bir aşk mektubu alır. Sevgilisi onu cuma günü Kâğıthane'de bekleyecektir. Çelebi dayanamaz, hemen gider. Tabii ne sevgili ne de başka şey vardır. Cuma günü geldiğinde Kâğıthane'ye gider, ama yine sevgiliden eser yoktur. Bunun üzerine sevgilisine manzum bir cevap yazması için Ayas'a gider. Ayas cevap yazar, fakat cevap da roman da yarında kalır.

*Mehmed Muzaffer Mecmuası*, oldukça ilginç bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu, eserin sınıflandırılmasında ve okunmasında da devam eden bir ilginçliktir. Esere yaklaşımında, daha çok Şeyh Gâlib ön plana çıkmıştır. Muallim Naci'nin eserinin 22-23. sayfalarında yayımladığı Şeyh Gâlib'in ağızından yazılmış olan mektuba, birçok araştırmacı tarafından özellikle vurgu yapılmıştır. Sadreddin Nûzhet Ergun ve Sedit Yüksel arasında mektubun gerçek olup olmadığına dair bir tartışma yaşanmış, Sadreddin Nûzhet, bu mektubun Muallim Naci tarafından yazılıdığını söylemiş, Sedit Yüksel ise mektubun gerçek olduğunu

savunmuştur.<sup>1</sup> Bu mektup, yayımlanan *Şeyh Gâlib Divanı*'nda da bir vesika olarak kullanılmıştır.<sup>2</sup> Dolayısıyla esere Şeyh Gâlib hakkında bir vesika gibi yaklaşılmıştır. Eseri, türler arasında bir yere sokma girişimi Birol Emil tarafından 1978 yılında İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğrencilerinden Durmuş Ali Deniz'e yaptırılan tezde de devam etmiştir.

"Gerçi bu küçük kitap, yer yer bir hikâye havası taşır. Fakat, bazı ilave ve istidratlar dışında, burada anlatılan olaylar ve bazı şahıslar tarihi gerçeklere uygundur. Türk, İran ve Fransız şairleri hakkında verilen bilgiler, onların eserlerinden zikirler ve yapılan tercümelerle, bu eser daha ziyade öğretici bir mahiyeti haizdir."<sup>3</sup>

Ahmet Hamdi Tanpınar ise eseri bir sınıflandırmaya tabi tutmuyormuş gibi görünmesine rağmen, bunun daha çok bir roman olarak kabul edilebileceği görüşündedir ve bu esere ilk dikkati çeken de odur:

"Mehmed Muzaffer Mecmuası'na gelince bu küçük ve dağınık kitap kadar Muallim Naci'yi anlatan başka bir vesika bulunamaz. Vâlia onun Şark ile Garp arasında bocalayışını bu yüzden âdeten bir nevi müvazaada yaşamışını, mızacının kendi üzerinde katlanan büyük hamlelerden ziyade, muayyen iş üzerinde sabırlı çalışmaya

1 Bu konuya ilk dikkati çeken Beşir Ayvazoğlu olmuştur. "Yaşayan Şeyh Gâlib", *Şeyh Gâlib Kitabı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yay., İstanbul, 1995, s. 147.

2 Muhsin Kalkışım, *Şeyh Gâlib Divanı*, Akçag Yay., Ankara, 1994.

3 "Muallim Naci ve Mehmed Muzaffer Mecmuası", İstanbul Üniversitesi Lisans Tezi, 1978, s. 1. (Söz konusu tezde, muhtemelen daktilo ediliırken birçok kayma ve atlama yapılmış. Ayrıca Farsça kısımların okunuşunda oldukça yanlışlıklar söz konusu. Fransızca kısımlar ise hiç çevrilmemiştir.)

müsait olduğunu bütün eseri gösterir. Fakat *Mehmed Muzaffer Mecmuası* daha ileriye gider ve ondaki esaslı noksanı verir.

Kitabımızda, bu ilk yenilik devrinde hakiki muhayyelenin yokluğundan hemen her şair ve muharrir dolayısıyla bahsettiğimizde Naci'nin hikâye tecrübesi bu noksanın sırrını açar. Filhakika muhayyelenin her şeyden evvel bir içten uygunluk ve bir konstrüksiyon işi olduğunu biz orada açıkça görürüz.

*Ezhar-i eskar*, Şeyh Gâlib'in bir biyografik romanı (vurgu bana ait) gibi başlar ve sonra birdenbire büyük şairin baba dostu Vahit Efendi'nin oğlu Azade Galib Efendi'nin, Şeyh Gâlib'in verdiği adla Mehmed'in hikâyesi olur.<sup>4</sup>

Tanpınar şöyle devam ediyor:

"(...) Bu kitabın istitratları ile mukademesi üzerinde de durmak gereklidir. Hikâyenin sahafından satın alınan bir mecmuada bulunması, *Hurdefurus* muharririne läyik iyi kullanılmış yerli bir unsurdur. Naci, frenklerin tabirince, eski kitap karıştırmaktan (bouqiner) hoşlanan adamdı. İstitratlarda ise cemiyetin kısa Garp tecrübesinden kültür ve tarihimize başka gözle bakmasını öğretken bu kitap meraklısı, edebiyatımızın edebiyatını yapmağa çalışır. Onun, Hakanî ve Nailî gibi muayyen şairleri değerlendirdiği, unutulmuş zevkleri tazelediği muhakkaktır. Eski şairler için yazdığı şeyle bu bakımından üzerinde ısrarla durulması gereken tecrüblerdir. Yalnız, Naci bunları yaparken ileriye gidiyor, yeni mektebin ve düşüncenin artık üzerine bütünüyle dönmesine imkân olmayan Fars ve Arap şiirinden de sık sık bahsediyordu. Haksız olmamak için onun devrinde frenk şiirinden değilse bile

4 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Dergâh yy. (22. baskı), İstanbul, 2013, s. 593.

şairlerinden en fazla bahseden adam olduğunu da söyleyelim.”  
(Tanpinar 2013:594)

Tanpinar’ın tespitinde ilk dikkati çeken “muhayyelenin yokluğu” konusuna Muallim Naci’nin bu eserde yer vermesidir. Gerçekten bütün eserde birlik olarak var olan tek şey budur. Şeyh Gâlib’in hayatıyla ilgili kısımlar, Âzâde Gâlib’in anlatıldığı bölümler, Boileau ve Nefi, La Fontaine, Hüsrev-i Dehlevi, Mevlâna, Şeyh Sâdi, Saib, Hakani ile ilgili kısımlarda da ortak olan nokta “muhayyelenin yokluğu” konusudur. Eserin başından itibaren bu konu şiir ile birlikte tartışılmıştır. Eski şiir ile yeni şiir birleştirecek bir nokta aranmaya çalışılmıştır. Eserin tamamında “muhayyele yokluğun” bu şiir meselesi eşlik eder. Bu nedenle bütün eser boyunca eski şiir ile yeni şiir yan yana getirilir. Bu yönyle *Mehmed Muzaffer Mecmuası*, biraz sonra değineceğim Recaizade Mahmut Ekrem’ın *Araba Sevdası*’nın değil, Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah*’ının da ilk halkasını oluşturur. Fakat romanda şiir konusu her seferinde klasik üslupla yetişmiş Âzâde Gâlib ya da Hoca Vahî’nin öğrencilerinin yazdığı şiirleri eleştirmesyle ortaya konur. Bazen de Sâib gibi şairlerin yazdıkları eserler üzerinden, şırlere eleştirel bir yaklaşım getirirler ve öğrencilerine eserlere bu şekilde eleştirel yaklaşımları konusunda öğüt verirler. Bu noktada Muallim Naci’nin eseri, bizi bu eser hakkında Tanpinar’ın ikinci tespiti olan Recaizade Ekrem ile arasındaki ilişkiye getirir.

Bu yarım kalan roman, birçok bakımından dönemindeki bir başka romanla, Recaizade Mahmut Ekrem’ın *Araba Sevdası*’yla benzerlikler gösterir.

*Araba Sevdası*’nın bizzat yaratıcısının da benzer bir hayatı sahip olmasına rağmen, neden Ekrem tarafından yaratıldığı konusu bir tartışma konusudur ve bu konuda değişik görüşler

öne sürülmüştür. Şerif Mardin, bu konuya cevap olarak Ekrem’ın Yeni Osmanlılarla arasındaki yakınlığı vermiştir:

“(...) Recaizâde gibi edebî inceliğiyle tanınmış bir yazarın nasıl olup da Bihruz karakterini bu denli zevkle ele aldığıni anlamak zor oluyor. Recaizâde Ekrem’ın gençliğinde, 1860’larda Bihruz Bey’in benzeri tipler ile alay eden Yeni Osmanlılarla yakınlığı hatırlanırsa, durum biraz daha aydınlığa kavuşur.” (Mardin 2005: 57)

Nurdan Gürbilek ise bunda Ekrem’ın kendi hayatının önemli olduğunu, insanın en iyi yazacağı şeyin bizzat kendi tecrübe olduğunu dile getirmiştir ve şöyle devam etmiştir:

“(...) Recaizade Ekrem tam da bu yüzden, kendi ‘Bihruz sendromu’na rağmen Tanzimat romanının barındırdığı çatışmaları, etkilenmişliğin yol açtığı melezliği, melezliğin içerdiği dil çıkmazlarını ortaya çıkarabilmişti. Yazarın iç dünyasının da tipki Bihruz’unki gibi ‘fabrike edilmiş’ bir iç dünya olabileceğini, yanı Tanzimat yazarının kendi zorunlu bovarızmini, kendi kaçınılmaz bihruzluğunu sezdirebilmiş, roman yazma arzusunun da bir ‘araba sevdası’ olduğunu hissettirebilmişti.” (Gürbilek 2004: 73)

Buna verilecek üçüncü cevap ise Muallim Naci tarafından yazılan *Mehmed Muzaffer Mecmuası*’dır. Bu konuya ilk dikkati çeken ise Ahmet Hamdi Tanpinar’dır:

“Bu hikâyedeki Sâbir Çelebi’nin, Muallim Naci’nin anladığı çizgileriyle Ekrem Bey’i hiciv için icat edildiği, onun şahsına doğru kayan bir nevi Felâtun Bey olduğu tahmin edilebilir. Fakat asıl dikkate değer taraf bu son episod’un Ekrem Bey’in *Araba Sevdası* ile olan mevzu yakınlığıdır. Sabir Bey’in macerasını andıran bir taraf bulunduğu gibi iki kahraman da birbirlerine çok benzerler.

Bazı teferruatda takip etmek mümkün olan bu yakınlıklara iyi dikkat edilirse Ekrem Bey’in, *Mehmed Muzaffer Mecmuası*’nın

dağınık ve yüzü eskiye dönük havasında nisbeten geniş hayat tecrübesine ve roman hayatının seviyesine göre iyice değiştirip geliştirdiği, nesline mal ettiği bir hikâye kanaviçesi bulduğu tahmin edilebilir. Bu takdirde Ekrem Bey'in eserindeki Keşfi Bey'in de *Ezbar-i Efkâr*'in Ayas Bey'inden geleceği aşıkârdır. Bu eseri incelerken ileri sürdürümüz fikirlerle tenakuz halinde bulunmayan, belki doğuş şartlarını biraz daha aydınlatan bu ihtimal doğru ise Ekrem Bey biraz da kendisine çevrilmiş bir silahı tarafsızlaşmış demektir. Belki zamanında bu münasebetin üzerinde durulmuştur." (Tanpinar 2013: 594)

*Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nın son bölümü olan Sâbir Çelebi ve Ayas Bey'in hikâyelerinin anlatıldığı kısım gerçekten *Araba Sevdası*'nın Bîhrûz'u ve Keşfi Bey'i arasındaki ilişkiyle yakınlık gösterir. Her iki romanda da hem Keşfi hem Ayas, aslındalarındaki kişiyi aldatmakta ve onuna alay etmektedirler. Tabii ilişki sadece bununla bitmez. Her iki romanın da konusu aslında bizzat edebiyatın kendisi olur.

Her iki yazının da eserlerinde şiir konusuna geniş bir yer vermesi dikkate değerdir. Muallim Naci'nin eseri tam da ona yakışan bir şekilde bir şairin, hem de klâsik şiirin zirvelerinden Şeyh Gâlib'in hayatının anlatılması ve onun etrafında gelişen olaylar, arkasından söylenilen şiirler ve Gâlib'den yapılan alıntılarla başlar. *Araba Sevdası* ise bunun tam tersine Gâlib'in yaşadığı muhitten çok uzakta bir yerin, devrin moda gezi yeri Çamlıca Bahçesi'nin tasviriyile başlar ve Şeyh Gâlib'i anlamasının mümkün olamayacağını ilerde göreceğimiz Bîhrûz ile okurun karşılaşmasıyla açılır.

Muallim Naci eserinde, Jale Parla'nın *Araba Sevdası*'nda Ekrem'in birçok metni bir araya getirmesi ve bunlara göndermeler yapması nedeniyle söylediğii "metinler labirentini" kendi eserinde de kurmuştur. Nitekim Tanpinar onun, "edebiyatımızın

edebiyatını yaptığını" söyler. (Tanpinar 2013:594) Onun eserinde *Araba Sevdası*'nda olduğu gibi daha çok Fransız edebiyatının ve özellikle şiirinin labirentlerinde değil, klâsik üslubun şairleri olan Sâdi, Sâib, Fuzûlî, Nedîm, Şeyh Gâlib ve daha birçok şairden alıntılarla, klâsik divan şiirindeki bir labirentte dolaşırız. Her iki eserde de metin içinde yazılan, yazılmaya çalışılan eserlere tanıklık ederiz. Ortak olan bir diğer nokta yer yer her iki metinde de "metinler labirenti"nde klâsik edebiyata ve Fransız edebiyatından alıntılarla rastlanmasıdır, ancak biraz önce de geldiğim gibi bunların oranları farklıdır. Ayrıca Muallim Naci, eserde bahsettiği metinler hakkında bilgi verir. Hangi şiirin neden yazıldığı, hangi söz sanatlarının kullanıldığı, hangi benzetmenin daha iyi düşeceği vb. gibi birçok teknik konuya girerek tam bir "muallim"lik örneği gösterir. Fakat onun metinlerinde Jale Parla'nın *Araba Sevdası*'nı dönemi için önemli kılan unsurlardan biri olan "hiçlik" meselesi ancak romanın ikinci bölümünü olan Sâbir Çelebi ve Ayas Bey'in hikâyelerinde ortaya çıkar. Şöyle diyor Parla:

"Recaizade Mahmud Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın konusu hiçluktur. Bu roman, Tanzimat döneminde rastladığımız diğer roman denemelerinden apayrı bir romandır. Yazarı, çağının kültürel karmaşasının tam bilincindedir; karşıt epistemolojilerin buluşma noktasındaki boşluğu görür ve bu boşlukta hiçbir gerçekliğin tanımlanamayacağından ürker. Yanılsama ile gerçeklik arasındaki mesafenin aşılması için gerekli yazar yöntemi ya da yöntemlerinin Tanzimat döneminde yapılmış ilk roman denemelerinden çıkmayacağı inancındadır; bu karamsarlığını *Araba Sevdası*'nı baştan sona bir yazma ve okuma eylemi parodisi biçiminde kur-gulayarak dile getirir." (Parla 1993:129)

Parla'nın *Araba Sevdası* için sözünü ettığı yanılsama ve gerçeklik arasındaki mesafenin *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nda

var olduğunu söylemek güç, ancak bu romanda Sâbir Çelebi'nin klâsik edebiyat eğitimiyle yetişmesine rağmen, içinden geldiği kültür ve terbiye ile kendini anlatamaması ve onun da Bihruz gibi hayali bir sevda peşinde koşması bu yanlışlama ve gerçeklige bir örnek teşkil edebilir. Fakat Parla'nın daha ileride söylediğî Bihruz'un kendi dilini kuramaması meselesi, yarattığı her dili parodileştirek hîçleştirmesi konusu *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nda söz konusu değildir, çünkü Sâbir Çelebi'nin arkadaşı Ayas Bey vardır. O, Çelebi'nin yerine her şeyi halletmekte, onun sevdasının dilini bile Ayas oluşturmaktadır. Kendisini çok büyük bir şair zanneden ve gerçekten buna inanan Sâbir Çelebi her seferinde başarısızlığa uğrasa, alay konusu olsa, beceriksizliğinden dolayı bazı arkadaş meclislerinden uzaklaşmak zorunda kalsa da büyük bir şair olduğunu inanır. Dönemin önemli klâsik edebiyatçılarından Hoca Neşet'in öğrencilerinden olmasına rağmen klâsik edebiyat bilgilerinden neredeyse hiçbir şey anlamıyor gibidir. Bir gün arkadaşlarıyla birlikte bulunduğu bir toplantıda Enderunlu Vasif'in şiirlerinden ve özellikle şarkılarıyla Türkçeye büyük bir zevk getirdiğinden bahsedilir. Çelebi, buna burun kıvırır. Bunun üzerine kendisinden Vasif'a bir nazire yazması istenir. Vasif'in "Göz yaşlarımın bak farkı var mı çağlayanlardan" misrasının geçtiği süre nazire yazacaktır. Aynı şarki, *Araba Sevdası*'nda Bihruz'un da dikkatini çeker. Perîves Hanım'a yazacağı mektupta bir şiir olması gerektiğini düşündüğünden elinde bulunan Fransızca kitaplara baktığı gibi, kütüphanesinde bulunan *Vasif Divanı*'nu da incelemeye karar verir. Vasif'in şarkıları arasında bu misriyi pek beğenir: "İste Türklerin bir beranjesi" (Ekrem 2004: 76) diyerek onu alkışlar. Yazacağı mektupta ondan da yararlanmaya karar verir ancak kelimelerin anımlarını tam bilmediğinden, elindeki Osmanlıca-Türkçe sözlüğün nasıl kullanılacağından habersiz olduğundan tercüme etmeye çalıştığı

bu Vasif şarkıları konusunda başarılı olamaz. Aynı durum Sâbir Çelebi için de geçerlidir. O da bu şarkiya nazire yazmaya çalışır ama bütün gece uğraştıktan sonra yazabildiği tek misra "Seni gel beklerim yarın çağlayanların kenarında" dir. Tabii bu da arkadaşlarına eğlence konusu olmasına sebep olur. Her ikisi de üstelik bunlardan Sâbir Çelebi, kendisini büyük bir şair sayarken, Vasif'i anlayamazlar. Dolayısıyla bir dilin parodileştirilmesi ve okuma, yazma, anlama eyleminin gerçekleşmemesi durumu her iki metinde de mevcuttur. Muallim Naci, bu yazamama eylemini Ekrem gibi okurun gözü önünde gerçekleştirmez, bize sadece Sâbir'in uğraşıp uğraşıp başarılı olamadığını, en sonunda sabaha karşı uyuyakaldığını söyler.

*Araba Sevdası*'nda metinde kullanılan farklı dillerle hîçleştirmeye meselesine, yine her ne kadar oradaki gibi olmasa da *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nda iki örnekte rastlamak mümkün olabilecekken araya giren muallim sesi buna engel olur. Bir tanesi yukarıdaki örnek. İkincisi ise Azâde Gâlib'in öğrencilerinden birinin yazdığı Fenelon'dan esinlenme şiiridir:

"Hâtırıma geldikçe kendimi gülmekten menedemediğim şeylerdendir ki Hazret-i Üstâd'dan<sup>5</sup> "Télémaque" okumağa başladığımız sıralarda şürekâmızdan.....Efendi bundaki:

'Télémaque suivait la déesse accompagnée d'une foule de jeunes nymphes, au-dessus desquelles elle s'élavait de toute la tête, comme un grand chêne, dans un forêt, élève ses branches épaisses au-dessus tous les arbres qui l'environnent.' ibaresinin ma'nâsını öğrendikten birkaç gün sonra huzûr-ı üstâda bir varaka takdim etmişti. Müşârûnileyh okurken tebessüm etti, varaka'yı huzzârdan birine verdi, cehren okumasını emreyledi. O zât ber-vech-i âti okudu:

5 Azâde Gâlib olacak. (Not Muallim Naci'hindir.)

Ey meşe boylu dil-rübâ  
Benden niçin ettin ibâ  
Agyâra uydun galibâ  
İhlâsumi ettin hebâ  
El-hak bu tavrin pek kaba  
Bir suç mudur giymek aba  
Yok mu efendim bir caba  
Bir merhaba bir merhaba

Ancak Muallim Naci, bu hiçleştirmeye karşı çıkar. Şiir okunduktan sonra "hoca sınıfı öğrencilerine şu şekilde seslenir:

Herkes gülümsemeğe başladı. Üstad 'Dil-rübâ'ni niçin meşe boylu diyorsunuz?' dedi. Nâzım 'Efendim, kendisini Kalipso'ya teşbih etmek istedim' cevabını verdi. Üstad buyurdu ki:

Edebiyat esasen bir seyyale-i fikriyedir ki dünyanın insan sâkin olan her cihetinde cilve-ger olabilir. Edebiyat o envâr-ı cevâledir ki ne Şarka, ne Garba mensuptur. Güneşin ziyası her yere düşebilir. Gölge altında görülen yerler ya ziyâ-dâr olmak için vakt-i merhûmumu beklet, yahut câzibe-i kabiliyetten mahrûm bulunur.

Edebiyatın vatanı her yerdir. Bir cihete mensup görünüşü kisve-i zâhirîyesinden neşet eder. Edebiyat hakikatte maânîdir. Hangi milletin, hangi kavmin elfazına bürünürse ona mensup görünür. Gökten yeryüzüne bir dilber inse hangi diyârin elbisesi ni giyer ise oralı zannolunur.

Bununla beraber mîlî ve akvâm beyninde zevk-i edebce az çok fark görülür. Bunun da neticesinden 'Cümlenin maksûdu bir amma rivâyet muhtelif' kazisiye çıkar.

Fenelone, kızların arasında görünen uzun boylu Kalipso'yu etrafını alan birtakım eşcârîn ortasından baş gösteren yüksek 'meşe'ye benzettmiş. Bunu yazan bir Fransız olmayıp da bir Arap

olaydı elbette onu 'bân' a teşbih ederdi. Kezâlik bir Acem olaydı ne meşeyi, ne de bâni anmayıp 'serv'i ortaya sürerdi.<sup>11</sup> Halbuki maksat yine bir olurdu.

Böyle şeyler ülfetten ileri gelir. Herkesin bir zevki var. Sözünü ona göre söyle. Kalipso'yu meşeye benzettiği için Fenelon ta'yîb olunamayacağı gibi, Fenelon böyle yapmış diye bizim de öyle yapmamız tasvip olunamaz. Binâenaleyh "Ey meşe boylu dil-rübâ" gibi sözler bir Osmanlı'nın ağızına yakışmaz.

Frenklerden alınacak şey sanattır, fendir. Meşe teşbihî değildir. Bizim hâlimiz garip: Alınmayacak şeyleri alıyoruz da alınacak şeyleri almıyoruz! Avrupalıların meşeden vesâir ağaçlarından neler yapıp bize satmakta oldukları düşünsek, biz daha iyilerini yapmağa çalışsa, mülkümüzde sanat, ticaret ilerlese Fenelon'un Kalipso'yu neye benzettiğini bilmekten pek çok ziyade müstefid olurduk zannederim.

Edebiyatça dahi Avrupa âsârından istifadeye çalışmalıyız fakat böyle değil. Mesela *Télémaque*'i beğeniyoruz, 'Bizde böyle bir kitap

\* Bâdiye eşcârîndandır. Arabistan'da bahçelerde dahi yetiştirilir. Düz, latif bir ağactır. Yaprakları söğüt yapraklarına benzer. Araplar mahbûbelerin boyalarını ona teşbih ederler. Türkçede "sürgün aғacı, ben aғacı" tabir olunur.

(Kamus-i hâlâsa)

\*\* Kâmil Paşa merhum tercüme-i meşhûresinde Fenelone'un "Comme un grand chêne" tabirine bedel "serviden vâlâ-kadd-i bâlâ ile" ibâresini yazmıştır. Burada "kadd-i bâlâ" tabiri câ-yı itirâzdır: "Serviden vâlâ kaddin sıfatı olduğuna göre yüksek ma'nâsına olan "bâlâ" zâid kahr. "Bâlâ" boy ma'nâsına itibar edilerek tabirin sahihi olmak üzere "kadd-i bâlâ" sureti gösterilecek olursa bunda da tekrur göründür.

Ahmed Vefik Paşa hazretlerine mensup olan *Télémaque* tercumesinde "grand chêne" "ulu meşe ağaç" diye aynen tercüme edilmiştir. (Not, Muallim Naci'nindir.)

yazılmamış' diyoruz, değil mi? Niçin yazılmamış? Niçin yazılmıyor? İşte böyle mese teşbihî gibi şeyle ugraştığımız için!..."

Muallim Naci, çoğu Tanzimat romancısı gibi araya girip yazar sesiyle metne müdahale eder ve doğru olanın ne olduğunu gösterir. Ekrem ise hıçkırık ile yazar sesini ortadan kaldırılmış ve aslında bunu da parodileştirmiştir. Azâde Gâlib'in söylediğî "edebiyat esasen anamlardır" sözü *Araba Sevdası*'nda tam bir anlamsızlığa dönüşür. Bihruz'un yaptığı bunun tam tersidir. O tam da yazacağı şiirlerde benzetmeler aradığı ve bunu Türkçede bulamadığı için Fransızca eserlere başvurur, ancak onları çevirmeye çalıştığında ise yine bir şey anlamaz. Bu noktada Ekrem, Bihruz'u bu şekilde Fransızca eserler içinde bir labirentte ve onlara özenerek bir şeyle yazma peşinde sürükleyerek tam da Muallim Naci'nin yanlış olduğunu düşündüğü şeyi yapmıştır. Üstelik Ekrem, Muallim Naci'nin söylediğlerine aldırmaksızın Periveş Hanım'ı Bihruz'un gözünde bir Kalipso'ya benzetir:

"Gerçekten bir Kalipso. Sanki Kalipso'yu adasından almışlar, yaşıtlamışlar, feracelemişler de su bahçenin içine salivermişler." (Ekrem 2004:28)

*Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nda da *Araba Sevdası*'nda olduğu gibi romantik edebiyatın parodisi mevcuttur. Şu sahne bunun örneklerindendir:

"Hâtr-nişân-ı kemterânemdir ki: Ne âtesin mizac bir mahlûk olduğu ez-cümle -yirmi beş yirmi altı yaşlarında olduğu hâlde yazdığı -la confession d'un enfant du siècle' 'evlâd-ı asûrdan birinin itirâfâti' ser-levhâli kitaptan anlaşılan 'Alfred de Musset' nin 1857'de vukû'-ı vefâtı üzerine hazret-i ustâd, esnâ-yı derste, mütevveffânın 1835'te söylemiş olduğu LUCIE unvanlı manzûme-i müessireyi yad ederek baş tarafından şu beyitleri okumuştu:

Mes chers amis quand je mourrai,  
Plantez un saule au cimetière.  
J'aime son feuillage éplore,  
La pâleure m'en est douce et chère,  
Et son ombre légère  
A la terre où je dormirai.

Bunların nazmen veya nesren ne yolda tercüme olunması lazımlı geleceğine dair bazı mülâhazât der-miyân ettikten sonra bil-bedâhe denilecek bir surette ebyât-ı âtiyyeyi yazmışlardır:

Yâran-ı azîz, ben ölünce  
Safsâfa dikin mezârim üzre

Yapraklarının hazır edâsı  
Baygınlığı, sufreti, bükâsi

Vicdânım için birer safâdır  
Zâllînda yâtuş safâ-fezâdır

Düssün o latif sâye dâim  
Son merkez-ı hâb-zârim üzre

Bundan anlaşıldığına göre Alfred de Musset söğüt ağacını pek severmiş. 'La confession d'un enfant du siècle'de dahi maşukası 'Brigitte' Birijit'in vefâzılığından bahsettiği sirada kendisinin vefâtından sonra onun ne harekette bulunacağını keşfi yollu söylediğî:

'se détournera... pour ne pas voir de loin le saule pleureur qu'on aura planté sur ma tombe.' Kabrimin üzerine dikilmiş bulunacak salkım söğüdü uzaktan görmemek için yoldan sapacaktır' sözü de bunu te'yid eder.

Burada 'saule pleureur' dediği hâlde manzûmede sadece 'saule' demesi ise tazyikinden hiçbir şairin âzâde kalamadığı 'zarüret-i vezn'den dolayı olmak gerektir. Şu hâlde 'Alfred de Musset sal-kım soğudu pek severmiş' demek daha doğru olur.<sup>6</sup>

*Araba Sevdası*'nda ise yazarın sesine tek bir yerde rastlanır o da Bihruz, Perîves'i görüp onu uzun uzun tasvir etmeye başladığında:

"Sarışın hanımın şemsiyesine gelince; öyle dantelli, saçaklı nevinden parlak renkli değil de tabiatındaki -hani ya şu Bihruz Bey'i ibtidâ-yi nazarda 'Quel goût excellent' sözüyle kendisine sitayış-hân eden -zarafetin böyle nişanı olmak üzere sade, güzel ve yalnız sapına feracesinin tenginde bir kurdele merbüt siyah atlastan idi. (Erbâb-ı mûtalha ister ise bu şemsiyeyi de güneşli gökyüzünün bir tarafında bir kara buluta benzetebilir. Şu kadar ki o zaman teşbihin arz edeceğî hayal makûs zehur eder. Çünkü bulut göğün içinde olmak lazımla gelirken gökyüzü bulutun içine girmiştir.)" (Ekrem 2004: 33)

Tanzimat romanında ilk defa bir yazar, eserinde susmakta ve metni konuşmaktadır. Bu konuşma ise devrinin metinleriyledir. *Araba Sevdası*'nda ortaya konan Bihruz tipi dönemin o zamana kadar yazılan romanlarında var olan alafranga zuppe tipinin eleştirişi olması nedeniyle Türk modernleşme tarihine iyi bir örnek sayılmıştır. Ancak bunun iyi bir örnek sayılmasında asıl öne çıkan unsur, Bihruz'un şahsında bütün bir alafranga zuppe eleştirisinin yapılmasıdır. Ekrem, bu eleştiri yaparken doğal olarak kendisinden önce yazılan metinlere göndermeler yapmıştır. Bihruz, ilk alafranga zuppe Felâtundan Şöhret'e oradan Meftun'a ve nicele-

rine uzanan bir çizginin birleştiği yerde durur. Sadece müsrifliği değil onların araya Fransızca kelimeler sokarak konuşmalarını, terbiye eksikliklerini ve kafalarında yarattıkları sevgiliye aşırı düşkünlüğü, bu düşkünlüğün bir mezar başında ya da veremle sonuçlanması da kendi kişiliğinde birleştirir.

Bu parodileştirme meselesinde ortaya çıkan konulardan bir diğerı onun döneminin romantik edebiyatını parodileştirmesidir. Parodileştirdiği eserlerin başında ise Tanzimat edebiyatında romantizmin temsilcilerinden olan Abdülhak Hâmid ve özellikle de onun *Garam*'dan *Makber*'e kadar olan sanat anlayışı gelir.

"Dikkat çekilecek noktalardan biri de kitabın (*Araba Sevdası*'ndan söz ediyor) *Garam*'la olan münasebetidir. *Garam*'da iki ahlakî tez halinde karşılaşan iki hemşire, burada bir tek insandır. *Garam*'daki ölüm burada sadece kahramanın muhayylesini zapteden bir yalandır. Böylece Hâmid'in eserindeki mezardır nevi karikatür olarak bu esere girer. Doğrusu istenirse *Araba Sevdası*'nda kuvvetli bir anti-poetik vardır. O, *Garam*'dan *Makber*'e kadar, kendisininki dahil bütün bir edebiyata verilmiş cevaba benzer." (Tanpinar 2013: 483)

Gerçekten *Araba Sevdası*, Keşfi'nin uydurduğu Perîves Hanım'ın ölümü ve sonrasında Bihruz'un Perîves'i görmesiyle yalanını bu sefer de aslında gördüğünün Perîves'in ikizi olduğunu söylemesiyle Hâmid'in *Garam*'dan *Makber*'e kadar olan edebiyatına bir cevap niteliği taşır. Sadece bu ikizlik meselesi değil, dönemin diğer romantik metinlerine de gönderme yapar Ekrem. Dönemin coşkulu ve romantik yazarı Namık Kemal'in *İntibâh*'ı da buradadır. Bu eserde özellikle sevda konusunda ortaya konulan dil, Namık Kemal'in diliidir:

"Sevda konusunda genelleme yapan bu dil Namık Kemal'in diliidir, üstelik Namık Kemal'in büyük tutkuları anlatırken kullandığı dildir; Bihruz Bey'in komik tutkusuna için fazla ciddi,

6 Bizim nevreste şairler Alfred de Musset'ın salkım soğudu pek sevdığını galiba duymamışlar, yoksa şimdije kadar yazdıkları şiirlerde salkım soğut-ten geçilmez olurdu. (Not Muallim Naci'hindir.)

fazla yüksek bir dildir. Bu dil, biraz sonra, Bihruz Bey'in sevdası, Bihruz Bey'e yakışır bir dille tekrar anlatılırken hiçlenir." (Parla 1993: 138-139)

Bunun dışında her iki eser arasındaki Çamlıca tasviri konusunda eleştirmenler oldukça durmuştur. Fakat *Araba Sevdası*'na *İntibah*'tan taşınan sadece Çamlıca<sup>7</sup> değildir. Oradaki araba da bu metne taşınmıştır. *İntibah*'ın kahramanı Ali Beyin, Mehpeyker'in arabasını gördükten sonraki durumu ile Bihruz'un Periveş'in arabası gördükten sonraki durumları birbirine çok yakındır. O günden sonra her ikisi de bu arabayı bekler durur. Ama bu araba, *Araba Sevdası*'nda Bihruz'un başlarda en çok önemdediği şey gibi görünür. Ali Bey de kendisine işaret ile karşılık veren Mehpeyker'in önce yüzünü görmez, onun yüzünü görebilmek için arabasının peşinde dolaşır. Onun için, bu arabadaki kadın bir arzu nesnesine dönüşürken Bihruz, bu arzuyu kendine çevirir ve onun sayesinde gipta edilecek, işaret edilecek bir insan konumuna gelmek ister. Sadece *İntibah*'ın arabası değil, *Felatun Bey ve Rakım Efendi* romanındaki Felatun ve metresi Pollini'nin Kâğıthane gezilerindeki arabaları da bu metne taşınır.

"Gayet mükellef iki atlı bir kupa. İçinde de gayet mükellef bir madam. Öyle sair madamlar gibi mükellef değil. Saïr madamları elmas, inci filân gibi ziynetler biraz farklı seyrekle görülür. Bu madam elmas ve inci içinde gark olmuştu. Arabanın önünde birisi ulah müzikası, diğeri dahi yerli ince çalğı olmak üzere iki takım çalğı ki, her biri ikişer üçer takımlı birleşmesinden meyda-

na gelmiş olduğu, haberinin on beşer yirmiș kişiden duyulmuş olmasıyla anlaşılırdı." (Ahmed Midhat: 92)

Hüseyin Rahmi'nin *Şık* romanındaki köpek Drol de bu romana girer. *Şık*'ın kahramanı Şöhret, sevgilisi Madam Potiş ile gezmeye çıkarken sevgilisinin israrı üzerine, kendisine asıl bir köpek olarak tanıtılan Drol adlı bir sokak köpeğiyle gezmeye çıkar ve bu köpek onun hayatını alt üst eder. Bihruz ise Periveş'e aşık olduktan sonra bir rüya görür. Bu rüyada başında türlü bir şapka ve röpdöşambrı ve eli kolunun altında bordo şarabı ile Mösyo Piyer vardır. Keşfi arabacı olmuştur. Bir fino köpeği ise Bel Helen operetini söylemektedir. Bu köpeğin bu opereti söylemesi Bihruz'a hepsinden "drol" gelir.

Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda romantik edebiyatın parodisini yapması meselesi aslında Muallim Naci'nin de yabancı olmadığı bir konudur. O, eserin ilk bölümünde yaptığı alıntılarla bu görüşünü desteklemeye çalışır. İkinci bölümünde ise ortaya koyduğu Sâbir Çelebi tipi ile buna eleştiri getirir. Türk edebiyatındaki hayaliyyun-hakikiyyun tartışmalarında Beşir Fuad'ı en iyi anlayan Muallim Naci'dir. (İnci 1999: 25) Orhan Okay, Muallim Naci'nin "aldığı kültürle değilse bile, taşıdığı zihniyetle Beşir Fuad'ın fikirlerine yaklaşmak için bir iç hazırlığa sahip" olduğunu söyler. (Okay 1969: 180) Muallim Naci, Beşir Fuad ile arasındaki tartışmaların yer aldığı mektuplardan oluşan *İntikad*'ın, düzeyli bir tartışma örneği olarak kitap hâlinde yayımlanmasını ister. Bu nedenle Muallim Naci, *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nda Boileau ve Racine arasındaki tartışmayı örnek gösterir. Aynı düzeyli tartışma kendisi ve Beşir Fuad arasında gerçekleşmiştir:

"Tarihe bakılınca mesela Boileau ile Racine beyninde bir muhabbet-i fevkâlâde görülür ki üdebâ için her zaman numûne-i imtisâl olmağa şayândır.

7 Bu iki tasvir arasındaki farklılara Güzin Dino ve Robert Finn degenmiştir. Güzin Dino, "Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası* Romanında Gerçekçilik", *Türkiyat Mecmuası*, cilt: XI, 1954. Robert Finn, *Türk Romanı*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003.

Mevt araya girmedikçe birbirlerinden ayrılmadılar. Her hangisi bir eser yazsa diğerine gösterir, ona dair mütalaası ne olduğunu sorardı. O da düşündüğünü söyleyordu.

Tarafeynden gayet müdekkikâne birtakım efkâr ortaya konulduktan ve netice-i müzâkere olarak eserin lazım gelen yerleri tagyır ve tashih olunduktan sonra meydân-ı intîşâra çıkarılırdı. Her ne yazsalar bu vech ile hadde-i intikaddan geçirmedikçe neşretmezlerdi. Gerek Boileau'nun, gerek Racine'in eserlerinde nazar-ı hayretle görülmekte olan intizam ve nekavet işte bu ictihâd-ı yek-vücûdânededen neşet etmiştir.

Yazılan bir eserin tekrar tekrar saykal-ı tedkike arziyla hâkî katen parlak denilecek suretle cilâ-dâr edilmesini tavsiye eden:

Polissez-le sans cesse et le repolissez;<sup>8</sup>

misra Boileau'nun en meşhur sözlerindendir.

Racine henüz şöhret bulmamış bir genç iken Boileau'nun siyâfâki tuttu. Sonradan Racine'in iştihâri Boileau'ya rekabet edecek dereceleri bulunduğu hâlde Boileau kendisine rakip nazaryyla bakmadıktan başka hakkındaki hüsn-i teveccühünü günden güne artırmıştır.

Racine vefatına karîb yanına gelmiş olan ve kendisinden müsinn bulunan Boileau'nun -yatağı içinde güç hâl ile biraz doğrulabilerek- boynuna sarılıp 'Sizden evvel vefat edişimi kendim için bahtiyarlık addederim' demiştir.

Racine'in iftirâk-ı ebedisi Boileau'yu nâ-kabil-i teselli bir hâle getirmiştir. Ondan sonra zaruret mesetmedikçe evinden çıkmamağa, kimse ile görüşmemeye başladı."

Mehmed Muzaffer Mecmuası'nın doğrudan Ekrem ve taraflarına seslenen kısımları da vardır:

"Şu mecmuayı yazmakta olduğum esnada en muktedir, en meşhur üdebâmîzdan iki zat beynde şiddetli bir mübahase cereyan ediyordu. Neticesinden hayır umulmaz, çünkü tarafeynden söylenilen sözlerin içinde -asıl maksattan başka!- her şey var. Birbirlerini kanûn-ı münâzaraya riâyet etmemekle ithâm da ediyorlar!

Asırımızda birtakım adamlar görülüyor ki izhâr-ı kemâl davâsında oldukları hâlde meydana koymadıkları âsâr ile isbât-ı noksân ediyorlar. Meydana hiçbir eser koymadıkları hâlde izhâr-ı kemâl davâsında bulunanlar yine başka!

İkinci takım ziyadece dikkate şayândır. Bir eseri muâheze ederler, fakat kalemler değil. Bir şeyi beğenmezler, fakat temyiz ile değil. Bunlar muâheze ettikleri eserleri doğrula okuyamayanlardır. Bilmediklerini bilmezler. Bilseler susarları.

Bunların beğenmeleri de beğenmemeleri gibi tuhaftır. Bir şeyi beğenirler, fakat yine temyiz ile değil. En ziyade beğendikleri kendileridir. Kendilerini bilseler beğenirler miydi?

Bunları -birçok pey-rev peydâ ederek kendilerini âleme 'muceddid' tanıtmak için -'teceddüd' nâmiyla birinci takım şımarttı. Sûratle bir terakki husûle geldi. Berikiler az vakit içinde o kadar teceddüd ettiler ki kendilerine bu dersi vermiş olanları da tanıtmamağa başladılar. Ötekiler şaşakaldılar. 'Bizim maksadımız bu değildi!' dediler. Dinleyen olmadı. Teceddüd gittikçe ilerledi. Bir derecedeki müteceddidlerin her biri bir müceddid kesildi. İntikad dahi müceddidliğine ait vezâif-i mühimmeden olduğun-

8 Bu misra Lar Poëtik "L'ART POÉTIQUE"dedir. Mahv ve isbat tarikîyle içî edilecek ibare tashihâtında mahvin isbatâ gâlib olması, yani aradan çıkarılacak kelimelerin ilave olunacak kelimelerden az bulunması lüzumu-nu gösteren:

Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.

Tenbihî misra-ı mezkiro takip eder. (Not Mualim Naci'nindir.)

dan bunlar 'müntekid' de oluverdiler. İş oldu bitti. Şimdi ötekiler de berikiler de birbirleriyle uğraşıyorlar.

Herkeste bir dâiye-i teferrûd! Herkes 'muceddid-i müteferrîd' olmak istiyor. Kimsede bu dâiye bulunmasın denilemez, fakat esbâbsız hiçbir şey olamayacağı gibi teferrûd de olamaz.

Mübâhese edenlerden herhangisinin levha-i fikrine bakılsa 'âlem beni büyük adam tanısın!' cümlesi mengüs görülür. Halbuki tuttuğu yol büyüklik yolu değildir.

Bir zamanдан beri Fransız mukallidliğine yelteniyoruz, Fransız edebiyatıyla iştigal ediyoruz, fakat bilmem niçin mübâhesât-ı edebiyyede dahi Fransızlara pey-rev olmağa çalışıyoruz. Demek oluyor ki biz -muhakkiklerimiz duymasınlar!- taklidin yolunu da bilmiyoruz!

Ez-cümle Fransa edvâr-ı edebiyyesinin en parlağı demek olan On Dördüncü Louis devrine bir kere atf-ı nazar edelim.

Bu devir Fenelone, Boileau, Racine, Molière gibi büyük büyük edibler, şairler yetiştirmiştir."

Yukarıdaki tüm bu satırlarda Muallim Naci, yeniliğin nasıl olması gereği konusunda Ekrem ve taraftarlarına ders vermek ister gibidir. Bu nedenle bunları bir hocanın ağızından söylemiş olması da anlamlidır. Sonuçta Ekrem de kendisi gibi bir hocadır. Ama o, Ekrem'e yapamadığı hocalığı Beşir Fuad'a *İntikâd*'da yapmaya gayret eder.

Muallim Naci, Beşir Fuad'ın *Güneş* dergisinde şairler yazmıştır. Onun realizm konusundaki düşüncelerine karşı çıkmaz, hatta çoğu zaman onu haklı bulur. *Saadet* gazetesiin başında bulunduğu sırada Beşir Fuad'ın yazılarını yayımlar. Devam eden haya-liyyun-hakikiyyun tartışması sırasında o da bir taraftan *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nu tefrika etmektedir.

"(...) *Araba Sevdası* birçok açıdan olduğu kadar, Beşir Fuad'ın başlattığı gerçekçilik romantizm kavgası açısından da ilginçtir. Çünkü nasıl Beşir Fuad bu kavgayı herhangi bir biçimsel kaygıya değil de epistemolojik bir temele oturtarak yürüttüse, Recaizade Ekrem de *Araba Sevdası*'nda kendisine dek yazılan romanların epistemolojik temelini sorgulamıştır." (Parla 1993: 128)

Burada, Parla'nın dikkati çektigi kavganın Beşir Fuad tarafından biçimsel bir kaygı taşımaması meselesi, doğrudan kavganın içinde olmasa da Beşir Fuad'a yazdığı mektuplarda Muallim Naci tarafından bir kaygıya çevrilmiştir. *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nda şiirin nasıl olması gerektiği konusunda öğrencilerine ders veren Muallim, *İntikâd*da Beşir Fuad'a yazdığı mektuplarda da şülerden yola çıkarak şiir ve hakikati biçimsel bir kaygıya dönüştürerek ona açıklamaya çalışır. Bu noktada *Araba Sevdası*'nda parodileştirmeye giden bu dilde Beşir Fuad epistemolojik temeli hazırlarken Muallim Naci bu epistemolojinin içinde eski ve yeni edebiyatın biçimsel kayısını oluşturur. Ekrem, böylece hem Naci tarafından kendisine çevrilen silahı tarafsızlaştmış olur hem de içinde bulunduğu epistemolojiye saldırmak Naci'nin gerek Beşir Fuad'a yazdığı mektuplarda gerekse *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nda ortaya koyduğu biçimsel kaygıyı parodileştirir.

Tekrar *Araba Sevdası* ve *Mehmed Muzaffer Mecmuası* arasındaki sevda meselesine dönersek. Sâbir Çelebi, sevdaya tutulduktan sonra tipki Bihruz gibi gözüne uykú girmez olur. Sadece kendi kafasında yarattığı sevgili ile mesguldür. Ondan manzum bir mektup ve pusula alır almaz onu görmek ümidiyle kendisini Kâğıthane'ye atar ama pusulada cuma günü Kâğıthane'ye gelmesi söylemektedir. Oysa cumaya daha çok vardır ve boşu boşuna oraya gittiğini düşünmez bile. Üstelik romanda Sâbir Çelebi'nin kime ne zaman aşık olduğuna dair bir kayıt da yok-

tur. Sevgilisinden geldiğini zannettiği mektubu yazan aslında Ayas'tır. Roman yarınlıklarından bu konuda bilgi verilememiş olabilir ya da söyle düşünülebilir. Sâbir Çelebi büyük bir şairin illa da büyük bir aşık olması lazım geldiğini düşündüğünden, Ayas da bunu fark ettiğinden eline böyle bir mektup geçtiğinde kendisini bir aşık olarak görmeye başlamış olabilir. O kadar büyük bir şair olduğunu düşünmesine rağmen sevgilisine manzum bir cevap yazma kudretine bile sahip değildir, bunun için bile Ayas'tan medet umar. Herhalde o da Bihruz gibi tamamen ilgisiz bir kadın ile karşılaşacak boşu boşuna bekleyecek ve sonunda gerçek karşısında "pardon" demese de "ya sabır" diyecekti. Muallim Naci'nin eksik bıraktığı eseri Ekrem bu şekilde tamamlar ve yaratığı Bihruz tipiyle tam da Tanpinar'ın söylediğ gibi kendisine doğrultılmış silahı etkisiz hale getirir.

Muallim Naci, *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nda eserini Şeyh Gâlib'den başlatarak sözü Tanpinar'ın gözü yaşlı, "pejmürde" bir nevi Ekrem olarak gördüğü Sâbir Çelebi'ye getirir. Bu noktada Ekrem, ortaya koyduğu Bihruz tipiyle gerçekten kendisine çevrilen silahı bu şekilde etkisizleştirmiştir.

Bihruz'un yazacağı aşk mektubunda Vâsif'in şarkıları arasında kura çekmesi de *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nda Ayas'in, Sâbir Çelebi'nin sözde aşığına cevap yazmak için onu özellikle beklettiği sahnelerde *Mubâsem-i Kâyanî ve Hâfiç-i Şirâzî Divânı*'ndan rastgele açılan ve sağ sahifedeki ilk beyte dikkat çekmek şeklinde olan fal bakmaya gönderme yapıyor gibidir.

Her iki romanda da bu "çocuk adamların" hocaları dikkat çeker. Birincisinin hocası Mösö Piyer, diğerinin ise Hoca Neşet. Biri Fransız, diğeri klâsik bir üslûpla eğitim veren bir hocanın öğrencisidir. Ancak her ikisi de iyi eğitim almamışlardır. Mösö Piyer, sadece aldığı parayla ilgilenmektedir ve yaratılıstan tembeldir. Sâbir Çelebi ise kendisine bir problem soran hocasına cevap

veremeyince kendi kendisine alınmış ve bir daha onun yanına uğramaz olmuştur. Dolayısıyla her ikisi de tam eğitim almış insanlar değildir ve bu konuda yarı-cahil kalmış durumdadırlar.

Keşfi ve Ayas arasındaki ilişkiye gelince: Ayas Bey, aklı başında bir şahıstır. Sâbir Çelebi'yi sürekli över ama aslında onun nasıl biri olduğunu bilir ve her ne kadar öyle olmadığını söylese de şiir konusunda gerçekten bilgili dir; Çelebi'ye kızar, acır ama biraz eğlenmek onun da hakkıdır. Bu nedenle Sâbir Çelebi'ye yalan söyler.

Başa dönersek, Muallim Naci, *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'na bir roman içinde roman olarak başlar. Fakat ne yapacağını bir türlü bileyem. Önce Şeyh Gâlib'den ardından Âzâde Gâlib'den bahsederken araya bir sürü malumat sokar. Unutulmamalıdır ki o, Ahmed Midhat'ın öğrencilerindendir. Sonra yeni edebiyatı ve kendi neslinde yeninin ne olduğunu anlatmak için önce bir hoca'nın ağzından konuşur sonra bu hocanın iki öğrencisiyle hem kendini hem de Ekrem'i bir yere yerleştirmeye çalışır. O kadar çok şeyi bir araya toplar ki sonunda ortaya çıkan mecmua toparlanamaz bir hâle gelir. Kim bilir belki de bu nedenle eserini tamamlayamaz. Bu kadar çok şeyin iç içe girdiği bir eseri nasıl toplayacağını bileyem, zaten roman da onun bilmemi bir türdür. Fakat eseri, gerçek bir Türk romanının ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

*Mehmed Muzaffer Mecmuası*'ni yayına hazırlarken, Muallim Naci'nin eserin içinde çevirdiklerinin dışında kalan kısımlarda yer alan Farsça ve Fransızca kısımların çevirilerini dipnotlarla ilave ettim. Metinde yer alan ve yine Muallim Naci tarafından çevrilmedi bazi Fransızca kısımların çevirilerini de parantez içinde gösterdim. Farsça kısımları Vural Genç okudu ve çevirdi. Maalesef *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'nı yayına hazırlarken Orhan Hoca'yı kaybettik. Hoca, Muallim Naci'yi çok severdi. Kitabın bu baskısını ona ithaf ediyorum. Doç. Dr. Müjgân Çakır metni baştan sona

okudu ve gerekli düzeltiler konusunda bana çok yardımcı oldu. Fransızca kısımların çevirisini Banu Öztürk yaptı.

Eseri, günümüz okuyucusunun da anlayabilmesi için, Latin harflerine aktarmanın dışında yazarın üslubunu bozmadan bir de sadeleştirme yaptım. Bu kısımda yer alan Divan edebiyatına ait beyitlerin nesre çevrilmesinde Doç. Dr. Hanife Koncu'nun büyük yardımımı gördüm. Sadece Şeyh Gâlib'in *Hüsün ü Aşk'*ından alıntılanan kısımları Muhammet Nur Doğan'ın hazırladığı *Hüsün ü Aşk*<sup>9</sup> kitabından ve Hakan'ın *Hilye-i Hakanı*'ndan alıntılanan kısımları İskender Pala'nın *Hilye-i Saadet*<sup>10</sup> adlı çalışmasından aldım. Prof. Dr. Abdullah Uçman, eserin yayına hazırlanmasında çok yardımcı oldu. Tanzimat dönemi roman tarihinde önemli bir yeri olan bu eseri basmak konusunda Cem İleri, en az benim kadar heves gösterdi. Metni, Latin harflerine aktarırken orijinal metnin sayfa numaralarını da parantez içinde gösterdim. Eserdeki Hicri ve Rumi olarak verilen tarihlerin yanına parantez içinde Miladi tarihleri de ekledim. Metinde \* işaretti ile gösterilen dipernotlar Muallim Naci'ye aittir.

Seval Şahin  
Kadıköy, 2017

## KAYNAKÇA

- Recaizade Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası*, Haz. Sabahattin Çağın, Özgür Yay., İstanbul, 2004.
- Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat*, Haz. Handan İnci, Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 1999.
- TARAKÇI, Celal, *Muallim Naci Efendi-Hayatı ve Eserlerinin Tedkiki*, Samsun, 1994.
- MARDİN, Şerif, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yay., 15. baskı, İstanbul, 2005, s. 57.
- GÜRBİLEK, Nurdan, *Kör Ayna-Kayıp Şark*, Metis Yay., İstanbul, 2004.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Taribi*, Dergâh Yay., İstanbul, 2013.
- PARLA, Jale, *Babalar ve Oğullar*, İletişim Yay., 2. baskı, İstanbul, 1993.
- OKAY, Orhan, *İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti Beşir Fuad*, İstanbul, 1969.
- DİNO, Güzin, "Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası* Romanında Gerçekçilik", *Türkiyat Mecmuası*, cilt: XI, 1954.
- FINN, Robert, *Türk Romanı*, Çev. Tomris Uyar, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003.

9 Ötuken Yay., İstanbul, 2002.

10 L&M Yay., İstanbul, 2002.