

EDEBİYATIMIZIN İLK “YIKICI-YARATICI”SI: ÖMER SEYFETTİN

Hakan Sazyek

“Ömer Seyfettin meğer istikbale hitap ediyormuş. Birçoklarımız bunu vaktinde anlayamadık.” (Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yöntem, 1947)

Giriş

İlk kalem ürünlerini 1900 yılında vermiş olan Ömer Seyfettin (1884-1920), o tarihten sadece on bir yıl sonra, 28 Ocak 1911’de Ali Canib’e yazdığı o ünlü mektubunu “Bunu yalnızca başaramam. Geliniz Canib Bey, edebiyatta, lisanda bir ihtilâl vücuda getirelim.” (Yöntem, 1947,11) sözleriyle bitiriyordu. Bu çağrı, hemen karşılığını bulacak, dilimizin sadeleşme ve edebiyatımızın modernleşme sürecinde çok keskin bir hamleyi, Yeni Lisan hareketini başlatacaktı. Ömer Seyfettin önderliğinde Ali Canib’in ve Ziya Gökalp’ın köktenci girişimi kısa sürede başarıya ulaştı ve Türk dilinin ve edebiyatının millî bir eksene yerleşmesini sağladı. Bu başarıda, elbette, dönemin sosyopolitik olaylarının büyük katkısı vardı ama Ömer Seyfettin’in -harekete adını veren makalesindeki hırçın, atak, yıkıcı tutumunun da çok büyük rolü söz konusuydu. Ayrıca, gerek o gerekse iki arkadaşı, *Genç Kalemler*’in izleyen sayılarındaki makaleler, karşı yazılar ile de bu sarsıcı tutumu sürdürdü. Dolayısıyla, değindiğim sert tutum, Ömer Seyfettin’in ve Yeni Lisan hareketinin yenilikçi çıkışını edebiyatımızda ilk kez “avangart” bir konuma ulaştırır.

Ömer Seyfettin edebiyatımızdaki ilk yenilikçi isim değildir; ama yeni ilkeleri, değerleri savunmada tutulan yol bakımından ilk olma özelliği taşır. Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki, onun avangart bir tavır sergileyebilmesi, dönemin koşullarının elvermesi sayesinde mümkün olabiliyordu. İkinci Meşrutiyet’in ilânını izleyen süreçte milliyetçilik canlanmış, Türkçülük hızla taraftar bulmaya başlamıştı. Osmanlı aydınlarının hatırı sayılır bir kısmı, Türk olduklarını idrak ediyordu artık. Dolayısıyla, Ömer Seyfettin’in girişimi, dil ve edebiyat vitrininin gerisindeki ideolojiye mensup olmanın özgüveninden kaynaklanan yıkıcı bir kararlılığı taşıyordu. Ancak, bir sürece nihaî darbeyi vuran her devrimci harekette olduğu gibi Ömer Seyfettin’in giriştiği “ihtilâl”e de zemin hazırlayan öncel isimler vardır. Burada, 19. yüzyıla yayılan bu isimlerden söz etmek gerekir ki, böylelikle hem onların mücadelesinin

hakkı teslim edilmiş hem de Yeni Lisan önderinin anılan girişiminin onlardan farklı niteliği ve bu farkın boyutları iyice anlaşılmış olsun.

Türk edebiyatının yüzyıllar boyunca süren durağan yapısı, 19.yüzyılın ortalarından başlayarak devingen bir yapıya dönüşmeye başlar. 18. yüzyılın başlarında Batı medeniyeti ile tanışan Osmanlı-Türk dünyası artık yönünü bütünüyle Batı'ya çevirir. Bu yönelimden kültür ve edebiyat çevresi de payını alır. Genel kabul gören bir tarihle, edebiyatımız 1859-1860 yıllarından başlayarak çok hızlı bir şekilde yön ve kimlik değişimine girer. Basın, yeni edebî türler, estetik kabul ekseninde öbekleşmeler ve ayrışmalar, tartışmalar, edebiyat üzerine düşünme gibi alanlar bu yeni sürecin değişkenlerini oluşturur. Ama bütün bunların başında edebiyatın yaşamla ve toplumla yakınlaşması gelir. Kültürel ve kurumsal bağlamda değişmeye yüz tutan toplumsal yapıda cılız da olsa meydana gelen açılmalar, en hızlı ve somut yansımalarını edebiyatta bulur. Elbette, bütün bunlar kendiliğinden olmaz; öncü ve özellikle kurucu konumundaki kişilerin çabaları, edebî geleneğin direncini süreç içinde kıra kıra sonuç alacaktır.

Türk edebiyatının yenileşme döneminin iki kurucusu, bilindiği üzere, Şinasi ve onun hemen ardında Namık Kemal'dir. *Şair Evlenmesi* yazarı, yenilikçi tutumunu sadece edebî eser bağlamındaki uygulamalarıyla kısıtlamış; bu yüzden edebî gelenekten ne kadar ayrıldığı, dolayısıyla, ondan farklı olarak ne yapmaya çalıştığı çok kısa sürede anlaşılammıştı. Şinasi'nin çalışmalarının özgünlüğü genel olarak çok sonra idrak edilebildi. Büyük kurucunun -1864'te Sait Bey'le arasında geçen "Mes'ele-i mebhûsetü'n-anhâ" tartışması sırasında kaleme aldığı dil eksenli ve sınırlı satırların dışında- edebiyata ilişkin görüşlerini kuramsal düzleme aktarmayı, ne yazık ki, yenilikçi kimliğini bir ölçüde gölgelemiştir.

Şinasi'nin değerini hemen anlayan az sayıdaki isimlerin başında Namık Kemal gelir. Onun "Münâcât"ıyla karşılaşınca ne yapmak istediğini anlayan genç Kemal, vakit kaybetmeksizin *Tasvir-i Efkâr*'a gidip Şinasi'ye bağlanır. Klâsik şiirin ortamında yetişen, genç yaşta bir divan sahibi olan, İstanbul'a geldikten hemen sonra Encümen-i Şuara'dan da beslenen Namık Kemal, ustasının yanında geçirdiği iki yıllık bir yetişme sürecinin ardından yenilikçi bir aydın olarak ortaya çıkar. 1865'ten vefat ettiği Aralık 1888'e kadar geçen sürede gazeteci, edip, devlet adamı, muhalif kimlikleriyle Türk kültür, siyaset, toplum ve edebiyat ortamına yön veren bir kişi olur. Çok yönlü bir aydın ve edip olarak -kendisinin de içinde yetiştiği- klâsik edebiyattan modern edebiyata geçişin de temellerini atar. Şinasi'nin eksik bıraktığı kuramsal zemini kurmuş ve dil-edebiyat üzerine düşünce üretmenin ilk sağlam ürünlerini vermiş olan Namık Kemal, aynı zamanda eleştiri türünün de ilk örneklerini ortaya

koymuş, bu türdeki metinleriyle Divan şiirinin de ömrünü tamamlamasına zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla, o, yenilikçi bir edebiyat anlayışının temel ilkelerini belirlerken aynı zamanda bu ilkeleri barındırmadığı gerekçesiyle eleştirdiği klâsik edebiyatın bitişine çok büyük katkıda bulunmuştur. Böylelikle Namık Kemal’i sadece kurucu değil; aynı zamanda bir yıkıcı olarak da nitelemek mümkündür. Ne var ki, kuramsal bağlamda edebî geleneğin dışına çıkıp modern edebiyatın çekicisi olan Namık Kemal, özellikle manzum eserleriyle 1862 sonrasında da bir Divan şairi olmaktan pek vazgeçmez. Elbette, “vatan şairi”nin manzumelerinin klâsik şiirden ayrılan yönleri vardır. Söz gelimi şairliğinin “Hürriyet Kasidesi” ile başlayan üçüncü evresinde özgürlük, vatan, millet gibi kavramları yeni temalar hâlinde işleme dikkat çekicidir. Ancak kompozisyon, nazım biçimi, kafiye, vezin, imge sistemi gibi temel öğeler noktasında hiç de uzak değildir Divan şiirinden. Üstelik, bir yandan teorik ve eleştirel zeminde onu hırpalarken, öte yandan “Eddaî Kemal” müstearıyla nazireler yazmaktan da geri kalmaz. Bütün bunlar, Namık Kemal’in yenilikçi, kurucu ve yıkıcı kimlikleri arasındaki çizgileri silikleştirir. Ayrıca, anayasal ve parlamenter rejim, güçler ayrılığı, özgürlük gibi Batılı kavramları yazılarında vurgular ve şiirlerinde de işlerken beri yanda Osmanlılık ve İslamiyet gibi klasik edebiyatın varlık nedeni, kaynağı olan önemli temellere de sıkı sıkıya sahip çıkar. Bu ise, Namık Kemal’i temel ideolojik bileşenler ışığında köktenci bir yenilikçi olma konumundan uzaklaştırmaktadır. Bütün bunlarla birlikte, bilinçli ve ısrarlı tutumuyla Türk edebiyatının modernleşme sürecini başlatanın o olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Ayrıca, 19.yüzyılın son çeyreğindeki edebiyat anlayışının, bu anlayışı yürüten Recaîzade Ekrem ve Abdülhak Hâmit gibi isimlerin gerisinde hep o vardır.

İlk şiir kitabını, -bir adı (*Nağme-i Seher* (1871)) olsa da- tam anlamıyla bir divan şeklinde düzenlemiş olan Recaîzade Ekrem, edebiyatımıza asıl hizmetini kuramsal bir eserle, *Talim-i Edebiyat*’la verir. Yüzyılın son çeyreğinde yetişen hemen bütün genç ediplerin nezdinde bir kült kitaptır o. Asıl yenilikçi isim, Hamit’tir; ancak o da yaşadığı başına buyruk hayat yüzünden -Ömer Seyfettin’in, mektubunda vurgulayıp kutsallaştırdığı disiplinli bir çalışma tarzına sahip değildir. *Makber*’e yazdığı “Birkaç Perişan Söz”le edebiyatımızda romantizmin ilk bildirgesini kaleme almış olur, o kadar. Bununla birlikte, Ekrem, kuramsal görüşleriyle, Hamit de şiir ve piyesleriyle, yüzyılın son çeyreğindeki genç kuşakların “üstâd”ı ve “şâir-i azam”ı olur.

Edebiyatımızın, özellikle romanımızın modernleşme sürecinde önemli rolü olan isimlerin başında Beşir Fuad gelir. Birkaç yıllık kalem faaliyeti sırasında başlattığı “Şiir-hakikat” tartışması, aslında şiir merkezli olmasına karşılık, etkisini ve sonucunu roman

türünde gösterir. Edebiyatımızın ilk modern biyografi örneği olan *Victor Hugo* (1885)'nin yazarının ani ölümüyle biten bu tartışma sonrasında Türk romanı romantik edasından hızla uzaklaşıp realist bir çizgiye yerleşmiştir. Ne var ki, Beşir Fuad, bu çok önemli değişimi, dolayısıyla yenilikçi çalışmalarının verimlerini göremez.

19. yüzyılın son yirmi yılındaki “eski-yeni” tartışmalarının ardından kurulan Servet-i Fünun hareketi, 1896-1901 arasındaki kısa ömrüne karşın salt şiirde değil; roman, öykü, eleştiri gibi türlerde de etkin olan, üstelik bu alanlarda köktenci atılımlar yapan bir oluşum olarak edebiyatımızda ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Cenap Şehabettin, Tevfik Fikret ve Halit Ziya gibi çekici ediplerin özellikle şiirde ve romanda getirdiği yeni öğeler, teknikler Türk edebiyatında çok önemli atılımlar gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte, bu bağlamdaki edebî etkinlikleri sırasında, -“Dekadanlar” tartışmasında olduğu gibi, kendilerine açıkça saldıran alaylı kalemlere karşı yanıt verirken dahi¹, “devr-i sabık” yaratmadan, ciddi ve saygılı bir tutum içinde kalmayı benimsemişlerdir. Dolayısıyla, Edebiyat-ı Cedideciler edebiyata getirdikleri yenilikleri, aldıkları eleştiriler karşısında polemige girmeksizin deklare etmiş; ama daha çok da edebî metinlerdeki uygulamalarda yoğunlaşan sistemli ve ısrarlı bir edebî çalışmayla bunları edebiyata yerleştirmişlerdir.

1909'da başlayan Fecr-i Âti, Türk edebiyatındaki ilk organize harekettir. Kendisini - altında topluluk üyelerinin adları yazılı- bir bildirge (“Fecr-i Âti Encümen-i Edebî Beyanamesi”, *Servet-i Fünun*, S.977, 24 Şubat 1910, s.227) ile tanıtmış, bu gösterişli sunum aracılığıyla, edebiyat anlayışını ve projelerini açıklamıştır. Bu parlak başlangıca karşın, iç ve dış nedenlerle sönük bir hareket olarak kalmış olan Fecr-i Âti'nin, yenilikçilik bağlamında vurgulanabilecek tek özelliği, edebiyat ortamına çıkış tarzı olsa gerektir.

Buraya kadar değindiğim -kişisel ya da toplu- hemen bütün yenilikçi girişimler, Türk edebiyatının modernleşme sürecine katkıda bulunmuş, onu farklı ölçülerde ileriye taşımıştır. Bu devingenlik, yaşamın, toplumsal yapının hemen her yerine sinmiş olan ‘değişim’ kavramıyla özdeşdir. Değişen, yenilenmiş olur. Yeni'nin oluşması için de bir eski'nin varlığı gerekir. Dolayısıyla her şey, bir ‘eski-yeni’ ilintisi üzerinde süregider. Modernleşen edebiyatımız da yaşamın bir parçası olan bu ilke ekseninde yol alır. 19.yüzyıl Türk edebiyatındaki tartışmaların da genelleyici bir ifadeyle, “eski-yeni” temelinde nitelendirilegelmesi, bu düşüncenin yalın bir destekleyicisi olsa gerek. Şinasi'nin, Namık Kemal'in, Recaîzade Ekrem'in, Beşir Fuad'ın, Servet-i Fünun'un, Fecr-i Âti'nin ve başka isimlerin çabası hep ‘eski’yi aşıp onun ötesinde bir ‘yeni’ kurma çabasından başka bir şey değildir.

Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının Yeni Lisan çıkışlarına kadar modernleşme süreci edebiyatımızdaki ‘eski’- ‘yeni’ ilintisi iki şekilde gerçekleşmiştir. İlkinde ‘yeni’, ‘eski’den - doğal olarak- farklı öğeler, ilkeler getirir ve onu aşmaya çalışırken aynı zamanda onunla bir ilişki kurmaya yönelir. ‘Eski’nin, olumlu gördüğü yanlarını dönüştürerek, modernize ederek devam ettirir. Bu, ‘eski’nin barındırdığı öğelerin çok güçlü ve köklü olduğu edebiyat ortamlarında da görülebilen bir geçiş tarzıdır. Modern edebiyatımızın iki kurucusunun - Şinasi’nin ve Namık Kemal’in- çabalarını bu kategoriye almak yanlış olmaz. Bu tarzı, 20. yüzyılın başlarında Yahya Kemal, bir zorunlulukla değil; bilinçli, sistemli bir tercihle ve kapsamı çok iyi belirlenmiş estetik ve epistemolojik bir temel üzerinde uygulayacaktır. Dolayısıyla, söz konusu tarz, geçişteki dozu oldukça yumuşatan bir anlayışa sahiptir.

İkincisi ise ‘yeni’nin, ‘eski’ye saygısını korumakla birlikte, estetik kabullerinde ondan olabildiğince uzaklaştığı tarzıdır. ‘Eski’den bir şey almadan ya da onunla bir bağlam üzerinden ilişkiye/ diyaloga girmeden hedefine ulaşmaya çalışır. Servet-i Fünun’un yenilikçiliği böylesi bir öz taşıır. ‘Eski’den hemen hiç beslenmeden, dolayısıyla, onunla bir ilişkiye girmeden ‘yeni’ olanın örneklerini veren Edebiyat-ı Cedide üyeleri poetik ve kuramsal görüşlerinin önemli bir bölümünü de dışarıdan gelen eleştirilere yanıt olarak kaleme almışlardır. Ancak, bunların hemen hiçbirinde bir karşı yazı edası yoktur. Eleştiriler, âdeta, topluluğun edebî düşüncelerinin sergilenmesi için örtülü bir gerekçe işlevi görmüştür.

Bir eylem biçimi olarak avangart²

Üçüncü geçiş tarzı, tam anlamıyla çatışmacı bir tavra yaslanır. ‘Eski’nin yerini almak isteyen ‘yeni’, ona karşı olabildiğince sert, hırçın, kışkırtıcı bir mücadeleye girişir. Üstelik bu mücadeleyi salt edebî metin boyutunda sınırlandırmaz; her türlü gereci kullanarak sansasyonel davranışlara varırır. Modern sanatın temel yapı taşlarından olan ‘avangart’, ‘yeni’nin, ‘eski’nin yerini alma sürecine şiddetli, keskin bir boyut kazandırması bakımından üçüncü yolla örtüşmektedir. Benimsenen alternatif estetik değerlerin yegâne sunuş alanı olarak eseri tercih eden ikinci yol da büyük ölçüde özgün ve yol açıcı olmakla birlikte, ‘avangart’, kendisine bir alan açma ve bunun sonunda edebiyat ortamına hakim olma gayretini kışkırtıcı, hırçın ve ödünsüz bir çatışma ortamı aracılığıyla sürdürmesinden ötürü, üçüncü yola çok daha yakındır. Genel olarak ‘yeni’, alternatif bir sanat anlayışı getirdiğini edebî eser bağlamında zaten kanıtlamakla yükümlüdür. Ancak geçiş sürecinin hızlı ve belirgin olması için kurmaca alanın yetersiz ve silik kalacağı kaygısı, yine kurmaca metinlerle pekiştirilen, ancak çoğunlukla realite içinde gerçekleştirilen etkili, çarpıcı eylemlerin katkısını zorunlu kılar. Bu bağlamda ‘avangart’ bir girişim, hem ‘yeni’nin sanatsal etkinliğinde ve

veriminde plânlı ancak örtülü bir değerler bütünü olarak sergilenebilmekte hem de bu değerlerin ortama kök salması yolunda yararlanan bir yöntemler bütünü olarak çok daha somut ve aksiyonel bir nitelik kazanabilmektedir.

İlkin askerî alanda “öncü birlik, keşif kolu” anlamıyla kullanılmış olan ‘avangart’ sözcüğü, sosyalizmin Fransa’daki öncüsü Saint-Simon (1760-1825) tarafından sanata atfedilen toplumsal misyonu ima bağlamında kültür ve politika alanlarına taşınarak sivil bir anlam genişlemesi kazanmıştır. Avangardın popüler karşılığı “öncü, yenilikçi” şeklindedir. Simon’un izleyicisi Olinde Rodriguez’in 1825 yılında söylediği “*Sizlerin avangardı biz sanatçılar olacağız; sanatın gücü aslında en dolayumsuz ve en hızlı güçtür. Her türden silahımız var. İnsanlar arasında yeni düşünceler yaymak istersek, onları mermere oyar ve tuvale resmederiz; bu düşünceleri şiir ve müzik aracılığıyla yayarız.*” (Calinescu, 2010: 117) ifadeleri, onun da söz konusu misyonu anılan yaygın anlam kapsamında kullandığını göstermektedir. Christopher Innes’in “‘*avant-garde*’, biçimde geleneksel olmayan her tür sanat yapıtını tanımlamak için hazır bir etiket haline gelmiştir. Avant-garde terimi, kimi zaman en basit şekliyle belli bir zaman dilimi içinde yeni olanı; belki bir adım öteye gidildiğinde demode olacak, sanatsal deneyimin öncü çizgisini anlatmak için kullanılmıştır. Ama ‘*avant-garde*’ bu tür kullanımlarda olduğu gibi nötr değeri olan bir kavram değildir.” (2010: 12) şeklindeki sözleri ise avangardın böylesi popüler bir kısıtlılığa sıkıştırılmasına dönük bir eleştiriyi yansıtmaktadır. Calinescu da avangardı “*keskin bir militanlık duygusu, nonkonformizm övgüsü, cesur bir ön araştırma ve daha genel düzlemde, zamanın ve içkinliğin ebedi, değişmez ve aşkınsal olarak belirlenmiş gibi görünmeye çalışan geleneklere son aşamada galip geleceğine olan güven*” nitelendirmeleriyle bilinenin ötesinde bir kapsama kavuştururken Innes’in eleştirilerini de temellendirmiş olur. Ona göre “*geleneğin baskıcı etkisi kendini uzun bir zaman dönenine yayabildiğinden, ona karşı hemen eyleme geçmek ve onu olabildiğince çabuk bastırmak*” (109) önem taşımaktadır.

Bu bağlamda avangardın, özellikle 20.yüzyılın başından itibaren gündeme gelen fütürizm, kübizm, dadaizm, sürrealizm, konstrüktivizm gibi akımlar ekseninde gelişen ve hemen bütün sanat dallarına genişleyen pek çok yenilikçi ve özellikle deneyselci oluşumlar için kullanılan bir nitelendirme ifadesi olarak kabul gördüğünü belirtmek gerekir. Bununla birlikte, sanatsal girişimlerin, avangardın yaygın anlamı ölçütünde değerlendirilmesi bir karmaşa çekincesini doğurabilmektedir. Bu durumda her yenilikçi girişimin, her yeni yol açıcılığın avangart olarak nitelenmesi gerekir. Böylesi bir bakış, sanatın bütün dallarında ortaya çıkmış olan her yeni başlangıcın avangart bir özellik taşıdığı kanısına yol açar. Oysa

avangart, orijinaliteden çok çok farklıdır. Yukarıdaki paragraflarda yapılan, ‘eski’den ‘yeni’ye geçiş tarzlarının kategorizasyonu bu noktada önem kazanmaktadır. ‘Yeni’, -değişik ölçülerde- özgünlüğü olan, dolayısıyla kendine has özellikler taşıyan, ‘eski’yi bu yönleriyle aşan ve çağdaş bir kulvar açan bir şey olmakla birlikte bütün bunları sunuş şekli, onu avangartla ilişkili ya da ilişkisiz kılar. Sanatta bir hareketin avangart özelliği taşıyabilmesi için onun geçmişe yönelik yıkıcı, manifest bir tutum içinde olması temel koşuldur. Avangart bir başlangıç, ‘eski’ye yönelik bir yıpratma eylemini incelemek zorundadır. Savunduğu yeni estetik anlayışı bu ivedi eylemin ardından gündeme getirebilir ancak. Avangart bir oluşum, önce yıkıp sonra yaratmak gibi bir süreç izlemek durumundadır. Nitekim, asıl kökenini oluşturan askerî anlamın da -bir sanat terimi olarak- avangardın içinde örtülü bir şekilde varlığını devam ettirdiği dikkatlerden kaçmamalıdır. Bir başka deyişle, avangardı salt öncü, deneyselci olan, dolayısıyla gelenekten ayrılan hareketlerin kendilerinden çok bu ayrılığı militarist bir şiddetle gerçekleştirme yönlerine bağlamak gerekmektedir. Dolayısıyla, avangardı -Avusturyalı ekonomist Joseph Alois Schumpeter (1883-1950)’in- “yıkıcı yenilik” (Güneş, 2011: 72³) teorisiyle ilişkilendirerek düşünmek ve ‘yıkıcı yaratıcılık’ şeklinde dönüştürmek isabetli olacaktır. Buna göre “*modernist sanat estetiği, böylece tepki ve eleştiriyi de içeren bir yeniden kurmayı öngören anlayış üzerine oturmaya başlamıştır. Modernist sanat ve estetik alanında ‘yaratıcı yıkıcılık’ sürecinin işlemeye başlaması sürekli olarak farklılığı vurgulayan bir değişmeden yana tavır almayı öne çıkarmaktadır. İşte bu oluşum, değişimi ve eskiyi yadsımayı ifade eden yeni ve popüler bir kavram*” (Şaylan, 1999: 60) olarak avangardın doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Renalto Poggioli (1907-1963), *Avangart Kuramı* (1962) adlı çalışmasında avangart bir oluşumun altında beş genel tutumun bulunduğunu belirtir. Bunlar “aktivizm” (eylemlilik, devingenlik), “antagonizm” (sosyal düzene, geleneğe ya da geçmişe karşıtlık), “nihilizm” (aşırı davranış tarzı ve yıkıcılık), “agonizm” (romantik ızdırıp ve özveri) ve “fütürizm” (sanatın geleceğine dönük öngörü)dir (Kahraman, 1997: 108). Avangart, Paul Mann’ın 1991’de yaptığı tasnife göre de beş ana ögeye dayanır. Bunlar yeni espri; karşı sanat; karşı sanat anlayışının temellendirilmesi ve güçlendirilmesi; bu edimin aşırı doygunluk noktasına ulaşması ve güçlendirim bunalımının ortaya çıkması; yalıtma/ayırıştırma, merkezden koparma ve dolayısıyla yeniden düzenleme çabası (Kahraman: 108) şeklinde sıralanır. Söz konusu beş öge bir ilkeler bütünü olmanın yanında bir işleyiş sürecinin evreleri olarak da işlev kazanmaktadır. Söz konusu maddelerin dayanak noktasını oluşturan ‘karşı sanat’ı ise yine

Paul Mann şöyle açmıyor: Geleneğe karşı olmak, kurumsal sanata karşı olmak, toplumsal düzene karşı olmak, siyasal olana açılmak ve giderek ona bağlanmak (109)⁴.

Ömer Seyfettin'in öncülüğünde bir avangart hareket olarak Yeni Lisan

Yeni Lisan, 11 Nisan 1911 tarihinde Selânik'te başlayan bir dil ve edebiyat hareketidir. Ömer Seyfettin'in liderliğinde, Ali Canib (Yöntem; 1884-1967) ve Ziya Gökalp (1876-1924)'tan oluşan çekirdek kadroyla yola çıkan hareket -yayın organı *Genç Kalemler*'in -yeni yayın dönemindeki- 15 Ekim 1912'ye kadar süren yirmiyedi sayılık yayım serüvenine eşlik eden onsekiz aylık ömrü bakımından- kısa süren etkinliğine karşın getirdiği ilkelerle dönemin hemen bütün ediplerinin çevresinde bulunduğu "Millî Edebiyat" çıkışının oluşmasına öncülük etmiştir.

Hareketin tohumu, o sırada -şimdi Bulgaristan sınırları içindeki- Razlık kasabasının Yakorit köyünde üsteğmen olarak bölük komutanlığı yapan Ömer Seyfettin'in Ali Canib'e yazdığı 28 Ocak 1911 tarihli mektupla atılır. Hareketin avangart bir kimlik taşıyacağı ilk belirtileri ilkin bu kısa mektupta görülür. Avangart sürecin ilk aşamasını, "yeni espri"yi oluşturan mektubunda şöyle demektedir Ömer Seyfettin:

"Edebiyattan nefret ettiğimi ve bu nefretimin iğrenç, tiksindirici bir nefret olduğunu yazmıştım. Bu nefretim edebiyata olmaktan ziyade, lisanadır. Bizim lisanımız -her zaman düşündüğümüz gibi- berbat, perişan; fenne, mantığa muhalif bir lisandır. Garp edebiyatını biraz tanıyan, mümkün değil bu nefretten kurtulamaz.

Bu lisanı zaman ve vâkıfane bir sây tasfiye eder. (...) Sâyimin esasını teşkil edecek noktalar pek basit: Arapça ve Farsça terkiplerin hiç lüzumu yoktur. Bunlar ancak süs içindir. Kimin gösterecek, teşhir edecek fikri yoksa onları çok kullanır. Eğer terkipler terk olunursa tasfiyede büyük bir adım atılmış olmaz mı? Bunu yalnız başaramam. Geliniz Canib Bey, edebiyatta, lisanda bir ihtilâl vücuda getirelim. Ah büyük fikir, sây, sebat ister..." (Yöntem, 1947: 11/155)

Bu satırlarda kullanılan "iğrenç", "tikindirici" sözlerinin nitelediği "nefret", Ömer Seyfettin'in yerleşik edebiyat anlayışına yönelik duygularının temelini oluşturmaktadır. Avangardın "antagonizm"i, Yeni Lisan'ın bu tohumunda gösterir kendisini ilk kez. Henüz yirmiyedi yaşındaki Ömer Seyfettin, o zamana değin gerçekleştirdiği kültürlenme etkinliğinin verileriyle, ait olduğu Osmanlı edebiyatını katı sözlerle olumsuzlamaktadır. Dikkati edebiyattan çok dile yöneltse de asıl karşıtlığı bu dil anlayışıyla yazılan bütün bir edebî birikimdir. Ancak buradaki antagonist tavrı salt karşıtlık olarak düşünmemek gerekir. Ömer

Seyfettin'in mevcut dil ve edebiyat anlayışına düşmanlığı ya da saldırgan tutumu, 'engellenme karşısında başka birine karşı kırıcı ya da yok edici duygular beslemesi durumu' (Bilgin (ed.), 1988: 247) gibi sosyopsikolojik bir işlemde düşünüldüğünde, söz konusu karşıtlığın savunma amaçlı bir ataklığı barındırdığı söylenebilir. Bu bağlamda, Ömer Seyfettin'in ve Yeni Lisan'ın temel gerekçesi ortaya çıkmaktadır. Türkçe, Arapça ve Farsçanın etkisiyle meydana gelen Osmanlıca gibi yapay bir dilin içinde bağımsızlığını kazanamamakta, dolayısıyla kendi varlığını oluşturabilme yolunda anılan etmenler tarafından engellenmektedir. Bu da avangardın bir diğer ögesi olan "agonizm"⁵in kapısını aralar. Dolayısıyla, mektubun satırlarında mevcut olan bir diğer husus, bu uğurda agonistik bir tutumla çalışmak zorunluluğudur. Yukarıda anılan sözcükler de dikkate alındığında, Ömer Seyfettin'in arkadaşına ettiği birlikte çalışma teklifinin âdeta içgüdüsel bir atılımla dilimizi ve edebiyatımızı boyunduruğuna almış bulunan Arapça ve Farsça öğelere karşı geliştirilmiş savunma refleksinden başka bir şey olmadığı anlaşılır. Mektubun "*Ah büyük fikir, say, sebat ister*" şeklindeki son cümlesinde vurgulanan özverili ve dirençli çalışma tutumu, avangardı bir sanat ekolü değil; bir eylem biçimi olarak niteleyen Lyotard'ın "*zahmetli, sebat isteyen bir mesai*" (Bürger, 2003:20) sözleriyle neredeyse bire bir aynıdır. Ömer Seyfettin'in mektubunun ve önerisinin özünü oluşturan cümlede yer verdiği "*ihtilâl*" sözcüğü de birkaç ay sonra başlayacak hareketin müjdecisi olmasının yanında Yeni Lisan'ın avangart kimliğinin çatı ögesini belirlemektedir. Poggioli'nin "nihilizm" sözünde topladığı bu ana öge, düşmanca karşıt olunan tehditkâr unsurların "*tasfiye*" edilmesi ya da avangardist bir söyleyişle, yıkılması yolunda başlatılacak olan topyekün mücadeledir. Bütün bunlar, hareketin sadece 'eski'yi yıkmakla yetinmediğini; aksine onun yerine yepyeni bir anlayışı "*büyük bir fikir*" hâlimden gerçeğe çıkarıp yerleştirmeyi hedefleyen "fütürist" bir tasarım özelliği barındırdığını da göstermektedir. Bir başka deyişle, Ömer Seyfettin'in özlü satırları, müstakbel oluşumun avangart niteliğini tamamlayan bütün temel öğeleri sezdirmesi bakımından dikkat çekici bir belge konumundadır. Ali Canib, mektup arkadaşının teklifini dolaylı bir cevapla kabul eder⁶. Derginin, hareketin başlamasından önceki dönemine ait 5. sayısında "Sanat ve Mahiyeti" başlıklı yazıdır bu cevap. Makale, Ömer Seyfettin'in mektubunda belirttiği hususların uygulaması şeklindeki görüşleri içermektedir (Çelik 1995: 23).

Yeni Lisan hareketi, *Genç Kalemler* dergisinin yeni bir tasarımla hazırlanan ikinci cildiyle 11 Nisan 1911 tarihinde başladı. Bu ilk sayıda yer alan -ve bir isim yerine "?" işaretiyle bitmesine rağmen Ömer Seyfettin'in kaleminden çıktığı bilinen- "Yeni Lisan" adlı

başmakale, aynı zamanda hareketin bildirgesi idi. Hareketin avangart bağlamındaki ikinci aşaması olan “karşı sanatın temellendirilmesi ve güçlendirilmesi”ni oluşturan bu yazı, aslında Türk edebiyatında ilk bildirge değildir. Bilindiği gibi, yaklaşık iki yıl önce edebiyat sahnesine çıkmış olan Fecr-i Âti hareketi de kendisini “Fecr-i Âti Encümen-i Edebîsi Beyannamesi” başlıklı bir bildirgeyle tanıtmıştı. Ancak, bu metindeki “*Bizden evvel gelenlere itiraz arzusunda değiliz. Zira onların edebiyatımıza ettikleri hizmeti takdir etmemek her halde kadir-nâ-şinaslık olur. Biz onlara mâzi-i meslekleri için teşekkür ile..*” ve “*Fecr-i Âti âzâsı, kendilerine herkesten ziyade edebiyat-perest ve azm-perver olmaktan fazla bir kıymet ve ehemmiyet atfetmek cesaretini almamakla beraber...*” (Servet-i Fünun, S.977, 24 Şubat 1910, s.227) cümlelerinde doruk noktasına çıkan- sinik ve özgüvensiz ifadeler, hareketin manifest bir kimliğe sahip ol(a)mayacağını daha başından ortaya koyuyordu. Nitekim, Fecr-i Âti, bildirmede de büyük bir saygı duyduğunu gösterdiği önceli Edebiyat-ı Cedide’nin gölgesinden çıkamayan bir hareket olarak kaldı. Bu bakımdan, Ömer Seyfettin’in “Yeni Lisan” makalesi, başından sonuna dozu gittikçe artan muhalif tutumuyla sadece edebiyatı değil; aynı zamanda politik ortamı da etkileyen bir şiddet barındırmasıyla sarsıcı bir başlangıcın mimarı oldu.

Bir avangart bildirge: “Yeni Lisan”

“Yeni Lisan” başlıklı bildirge, on altı alt başlıktan oluşan oldukça uzun bir metindir. “Eski Lisan” başlıklı giriş kısmı, Osmanlı Türkçesinin mevcut durumuna yönelik bir soru ve bunun karşılığında oluşmaktadır. Bölümün ilk cümlesi, “*Nedir?*” şeklindeki tek sözcüklük bir sorudur. Bu sorunun yanıtı da hemen ardından verilir: “*Asla konuşulmayan, Lâtince ve İbranice gibi yalnız kendisiyle meşgul olanların zevk ve idrakine taallük eden bir şey!..*” (GKD, 1999: 75⁷). Osmanlıca’yı Latince ve İbranice gibi ölü dillerle özdeşleştiren, dolayısıyla onu yok sayan bu karşılıklı kullanılan *asla* ve *şey* sözleri, bildirgenin, manifest tavrını oldukça sert bir üslûpla uygulamaya döneceğinin ilk işaretleri olması bakımından önemlidir. [Metnin henüz başında gösterilen bu alaycı tutum, ileride, “*gaye*” başlıklı bölümde dönemin Maarif Nazırına yönelik olarak ve daha kuvvetlice kendini yeniden gösterecektir. Anılan bölümde, Ömer Seyfettin’in ironiyi bu manifest metnin içine ustaca seçtiği sözcüklerle yerleştirmesi, dikkat çekici bir ayrıntıdır.]

Ömer Seyfettin, Osmanlı-Türk edebiyatını genel çizgileriyle iki ana döneme ayırır. “*Şarka doğru*” ve “*garba doğru*” ibareleri kapsamında, edebiyatımız önce İran, son yüzyılda da Fransız edebiyatlarının taklidinden başka bir şey olamamıştır⁸. Bu noktada bildirmede ilk kez yer verilen “millî edebiyat” ifadesi, hareketin nirengi noktasının milliyetçilik olacağını belli eder⁹. Ömer Seyfettin “*Niye bizim millî edebiyatımız yok*” der ve “*sebepe pek basit*”

(GKD: 75) diye cevapladıktan sonra bu yanıtı açıklamaya girişir. Fars edebiyatının bizdeki uzantısı, kaleme alınan özentî metinlerden öteye geçememiştir. Üstelik “pek iğrenç” yazılan bu metinlerin -adını belirtmemekle birlikte- eşcinsellik gibi bir eğilimi “ahlâksızca” (GKD: 76) körüklemiş oldukları da vurgulanmaktadır bu satırlarda. Ömer Seyfettin, “Şarka doğru” başlığı altında, katı eleştirilerini salt edebî düzlemle sınırlamaz. Avangardın özündeki, yerleşik toplum düzen karşıtlığını da örneklendirir. Divan şairlerinin söz konusu eğilimini, İslâmiyetteki “tesettür” olgusunun bulunduğu savına bağlar. Her ne kadar saygıyla yaklaşılsa da anılan olgunun, karşı cinslerin bir aradalığını engelleyici bir kapalı toplum yapısı oluşturması bakımından edebiyatımızı aşksız bıraktığı, dolayısıyla şiirimizin, insanoğlunun bu doğal yöneliminden yoksun kalmasına ve bu sapkın eğilimi barındırmaya başlamasına zemin hazırladığı kanısındadır. Ona göre söz konusu tutum, sadece Divan şiirinde görülmez; Muallim Naci aracılığıyla Tanzimat sonrasına da sızar.

19. yüzyılda başlayan ve “garba doğru” yönelen “Avrupa mektebi”nin, yani birinci kuşak Tanzimat ediplerinin oluşturduğu sosyopolitik özlü edebiyat anlayışının -olumlu yönlerine rağmen- İkinci Abdülhamit yönetimi yüzünden son bulduğunu ve “İstibdad”ın Servet-i Fünun hareketine yol açtığını öne süren Ömer Seyfettin, bu yeni kuşağın çok daha ağır bir suç işlediği iddiasındadır. Ona göre -başta Tefvik Fikret ve Cenap Şahabettin olmak üzere- Edebiyat-ı Cedideciler “güzel” olmakla birlikte “son derecede milliyetimize, hissimize, zevkimize muhalif” şiirler yazmışlardır. Onların asıl suçu da -eser adından duyuş ve söyleyiş tarzına varan geniş bir alanda- hırsızlık yapmış olmalarıdır. Bu iddiasını “yalnız çalmışlar, çalmışlar, çalmışlar (...) aşırılmışlar” (GKD: 76) şeklinde -‘eski’yi yadsılayıcılığın varabileceği en uç tavrı sergileyen- sözcükler aracılığıyla ısrarla vurgular¹⁰. Onun “dünküler” diye nitelediği bu kuşağın kötülüğü, sadece zevk yabancılaşmasıyla kalmamıştır. Tanzimat ediplerinin olanca çabasıyla yerleşmeye başlayan dilde sadeleşmeyi de “öldüren onlar” olmuştur. Burada Ömer Seyfettin edebiyatımızda ilk kez yeni bir kavrama da yer verir. Bu bağlamda Servet-i Fünuncular, kendi milletlerinden alabildiğine uzak düşen “tatsız ve eskilerden daha manasız, mesrûk bir ‘salon edebiyatı”nın (GKD: 77) türemesine yol açmışlardır. Onları taklit etmekten başka bir olumsuzluğu olmayan Fecr-i Âticileri hırpalamaktan ise mümkün merteye sakınır. Yazarın bu temkinli tavrı, genç ve hâlen edebî üretime devam eden son ‘eski’ kuşağı, kendi hareketlerine dolaylı bir davettir aynı zamanda. Zira, İran ve Fransa kültürlerinin taklidine dayanan edebiyat birikimimiz baştan sona bir şeyn, bir ayıp olmaktan başka bir şey değildir; hiç olmazsa “bugünküler”in, yani ‘eski’nin son halkasının bu “suç”tan kurtarılması, dolayısıyla doğru yolu bulması sağlanabilir böylelikle.

Bildirgenin “hastalıklar”, “tasfiye” ve “nasıl” başlıklı kısımları, yıkılması amaçlanan ‘eski’nin yerine getirilmesi plânlanan ‘yeni’yi ikame etmenin yollarını içerir. Dolayısıyla metnin bu bölümü, artık hareketin geleceğe yönelik bir proje olma cephesini göstermektedir. Artık “*yeni bir hayata, bir intibah devresine giren Türklere yeni, tabii bir lisan, kendi lisanları lâzımdır. Millî bir edebiyat vücuda getirmek evvelâ millî bir lisanın*” (GKD: 77) oluşmasını sağlamaktan geçmektedir. Bu yeni dili oluşturma ameliyatı, sadece edebiyatımızı sağlığına kavuşturmakla sınırlı kalmayacaktır. Ömer Seyfettin, böylesi bir iyileştirmenin olası sosyolojik yararlarına da dikkat çeker. Türkçenin kendi kurallarıyla kullanılması, milletin anladığı bir edebiyatı yaratacak, ediplerin eserleri daha çok satılacak, edebiyat dışı yararlı kitapların da yayımıyla yurt genelinde okuma ve araştırma ilgisi artacaktır. Dolayısıyla Genç Kalemler, yıkıcı yaratıcılığı salt bir dil ve edebiyat hareketi olarak değil; yeni Türkiye’ye topyekün bir uyanışın enerjisini vermeyi amaçlayan geniş yelpazeli bir hamle, “*yeni ve millî bir kimlik inşası ve Türk insanını yenileştirme, modernleştirme*” projesi (Polat, 2011: 246) olarak değerlendirmektedir.

“Yeni Lisan”, bütün bunların, Türkçeyi sarmalına alan ve temelde onu milletin konuştuğu yalın dilin çok uzağına atarak tuhaf bir yazı dilinin meydana çıkmasına yol açan Arapça ve Farsça kuralların atılmasıyla gerçekleştirileceği savındadır. O, aslında öz itibarıyla halkın/milletin günlük yaşamında kullandığı İstanbul Türkçesinin bütün açıklığıyla belirmesi¹¹ şeklinde olan dil alanındaki önerilerini birkaç maddede toplar. Buna göre milletin gündelik diline girip “*Türk olmuş*”ların dışında kalan -tamlamalar, çoğul ekleri, edatlar başta olmak üzere- hiçbir yabancı dil ögesi kullanılmayacaktır. Bu öneriler, 19. yüzyılda başlayan; ancak kişisel (Şinasi, Münif Paşa, Ahmet Midhat, Ali Suavi) ya da kurumsal (Encümen-i Dâniş) çaba ve çalışmalara rağmen Tanzimat döneminin tipik evrimci ve ikilikçi anlayışı içinde eriyen girişimlerin¹² ışığında oluşmuş devrimci bir anlayışın dikkat çektiği gereklilikler hâlinde kamuoyuna sunulmaktadır. Bu noktada görüşlerini iyiden iyiye avangart bir zemine yerleştiren Ömer Seyfettin, “*şüphesiz ihtiyarlar mevcudiyetlerini muhafaza etmek hissine mağlûp olacaklar, ölümlerini tahakkuk ettirecek; henüz altında kımıldadıkları taze kabirlerinin üzerine bir nisyan abidesi dikecek olan bu teşebbüse tenezzül etmiyorlarmış gibi hücum etmezlerse bile düşman kalacaklardır.*” (GKD: 79) şeklinde militarist ve kışkırtıcı bir söyleme ulaşır. O, ‘eski’ye özgü kurumsal girişimlerin de karşısına geçer. Encümen-i Dâniş gibi üyeleri “*hep ihtiyar olacak*” kurumların, bürokrasinin ve -Darülfünun’da toplanmış- filolojinin hantal yapılarıyla çözümlenebilecek bir sorun değildir bu. Ancak gençlerin bu “*fedakârlığa*” katlanabileceğini düşünen Ömer Seyfettin’e göre bunu “*dünküler yapamazlar.*

(...) *Hayatları eskilikle kaimdir. 'Yeni' onların en büyük düşmanıdır*" çünkü. Gençler kendi içlerinde örgütlenerek âdeta kitlesel bir başkaldırı hâlinde kuvveden fiile dökerek başarabileceklerdir bu mücadeleyi. Ömer Seyfettin'in "*siyasî ve içtimaî inkılâplarda, ihtilâllerde iş başına, en öne nasıl gençler, nasıl küçük rütbeli, yahut hiç rütbesiz gençler geçiyorsa, ilmî ve edebî ihtilâllerde de yine öyleleri geçmelidir.*" (GKD: 79) sözleri, Genç Kalemler'in "*isyan ettiği*" 'eski'ye beslediği uzlaşmaz karşıtlığı yansıtan ve "Yeni Lisan" yazısının bütün bilimsel yönlerini duygusal bir coşkunlukla pekiştiren avangart ifadelerdir¹³.

"Yeni Lisan"ın "ey gençler" ve "netice" başlıklı son iki bölümü, Genç Kalemler'in politik duruşunu somutlaştırdığı görüşlerden oluşmaktadır. Bir başka deyişle, Ömer Seyfettin, Yeni Lisan hareketinin salt bir dil ve edebiyat hareketi olmadığını; aynı zamanda geri plânında ideolojik bir tavır barındırdığını bu bölümlerin satırlarında açığa çıkarır. Osmanlı Devleti'nin son on yılında girdiği parçalanma sürecini en yakından yaşayan Ömer Seyfettin ve arkadaşları, ülkeyi bu ölüm kalım sürecinden esenliğe çıkaracak biricik yolun millî bir uyanış olduğunu anlamışlardır. Yeni Lisan, bu uyanışın dil ve edebiyat ayağını oluşturacaktır. Bildirge boyunca, edilmesi gereken mücadeleyi dil ve edebiyat alanlarına hasreden Ömer Seyfettin, yazısının sonunda söz konusu mücadeleye çağırdığı gençleri "*dünyaca siyasî ve içtimaî mevcudiyeti silinmek istenilen bir milleti kurtar*"makla (GKD: 80) mükellef kılar. Millî bir kimlikle girişilmesi gereken "*terakki*" sadece dilde ve edebiyatta kalmamalı; bu "*mücadele ve rekabet asrı*"nda "*istikbal, istikbal, istikbal*" (GKD: 81) diyerek hayatın her alanına yayılmalıdır. Dolayısıyla, avangart hareketlerde genellikle son evreyi oluşturan 'siyasal olana açılma ve giderek ona bağlanma' tutumu, Yeni lisan hareketinin henüz ilk evresinde kendisini çok bariz olarak göstermiş olur. Aslında, "Yeni Lisan" bildirgesi, Mann'ın gruplandırmasında yer alan hemen bütün maddeleri karşılamaktadır. Bir başka deyişle, avangart bir oluşumun seyrinde birer evre olarak yer alan, 'geleneğe karşı olmak', 'kurumsal sanata karşı olmak' ve -dolaylı da olsa- 'toplumsal düzene karşı olmak' şeklindeki diğer tutum başlıkları da hareketin daha çıkış aşamasında -bildirge aracılığıyla- deklare edilmiş olur.

Sonuç

Hareketin başından beri sürdürdüğü kışkırtıcı tavır, kısa süre sonra karşılığını bulmaya başlar. Başta Cenap Şahabettin olmak üzere Süleyman Nazif, Yakup Kadri, Köprülüzade Mehmet Fuat, Rıza Tevfik gibi isimler, oldukça sert ifadeli makalelerle Yeni Lisan'a âdeta saldırır. Burada dikkati çeken husus, harekete yönelik karşı atakların, yalnızca "*dükküler*"den,

Edebiyat-ı Cedidecilerden ibaret kalmaması, Ömer Seyfettin'in oldukça ılımlı davranarak kazanmaya çalıştığı "*bugünkü*"i, Fecr-i Âticileri de kapsamaktadır. Bu yer yer alaylı eleştirilere Yeni Lisan cephesinin cevapları da gecikmez. Böylece hareket, avangart bağlamındaki yadsıyıcı tutumun ihtiyaç duyduğu devingen polemik ortamını yakalamış olur. Yaklaşık on yedi aylık bir zamana yayılan bu polemik süreci, Ömer Seyfettin'in istediği sinerjiyi sağlamıştır. Harekete getirilen her eleştiri, Genç Kalemler'i ve yapmak istedikleri yenilikleri olması gerekenden daha kısa sürede ve daha hızlı bir şekilde gündeme yerleştirmiştir. Bu polemik ortamı, edebiyatımızdaki pek çok örneğinde yaşandığı üzere, tartışma süreçlerini izleyen kısa veya uzun vadede üstünlüğün 'yeni' tarafından elde edildiğini göstermektedir. "Yeni Lisan" ekseninde oluşan tartışma da -her ne kadar dış etkenler yüzünden kesilip sonuçları hareket bünyesinde alınamayacak olsa da- Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının savunduğu ilkelerin zaferiyle sonuçlanmıştır. Ne yazık ki, Balkan Savaşının belirtileri, derginin 27. sayıyla (15 Ekim 1912) yayın hayatından çekilmesine, Yeni Lisan hareketinin de fiilen sona ermesine yol açmıştır. Nitekim üç gün sonra başlayan savaşta Selânik de 10 Kasım 1912 tarihinde Osmanlı Devleti'nin elinden çıkar. İstanbul'a göçmek zorunda kalan hareket mensupları edebî faaliyetlerine orada devam eder. Bu tartışmaya katılan karşı kesimin hemen bütün üyeleri de -anılan savaşın ve 1914'te başlayan Birinci Dünya Savaşının somutlaştırdığı karşı oluşumların da etkisiyle- birkaç yıl önce şiddetle karşı çıkmış oldukları "Millî Edebiyat" anlayışı çevresinde buluşacaklardır¹⁴. Bu noktada şu vurgulanmalıdır ki, genellikle toplu edebî oluşumlar sona erdikten sonra, dönemlerinde başatlaştırdıkları biçim ve içerik özellikleri de edebiyat ortamının gündeminden çekilir. Okur ve amatör izlerçevre katındaki izleri, beğeni tarzı ya da edebî model ölçeğinde bir süreliğine devam etse de özellikle elit edebiyat kamuoyundan çekiliş süreci oldukça hızlı gerçekleşir. Ancak bu genel durum, Yeni Lisan hareketi için söz konusu olmamıştır. Türk edebiyatının 1912 sonrasındaki genel özelliklerini oluşturan üç temel ilke yalın bir dil, hece vezni, ülke/millet meselelerini işlemedir. Kendi içinde nüanslar, farklı yönelimler barındırmakla birlikte ediplerin hemen hepsi bu üç temel payda etrafında toplanmışlardır. Bu durum, fiilen bitmiş olmakla birlikte, Ömer Seyfettin öncülüğündeki Yeni Lisan hareketinin avangart bağlamda 'yalıtma/ayırıştırma, merkezden koparma ve dolayısıyla yeniden düzenleme' evresinin -savunulan ilkeler zemininde- gündeme geldiğini göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Alangu, Tahir (2010), *Ömer Seyfettin-Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, 2.b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilgin, Nuri (ed.; 1988), *Sosyal Psikolojiye Giriş*, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Budak, Selçuk (2003), *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Bürger, Peter (2003), *Avangard Kuramı*, çev.: Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Calinescu, Matei (2010), *Modernliğin Beş Yüzü*, çev.: Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (2005), *Felsefe Sözlüğü*, 6.b., İstanbul Paradigma Yayınları.
- Çelik, Hüseyin (1995), *Genç Kalemler Mecmuası Üzerinde Bir Araştırma*, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları.
- GKD (1999), *Genç Kalemler Dergisi*, haz.: İsmail Parlatır-Nurullah Çetin, Ankara: TDK Yayınları.
- Gökçek, Fazıl (2007), *Dekadanlar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Güneş, Serkan (2011), “Değer Yaratma Bağlamında Güncel Dört Yenilik Modeli”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.7, Haziran 2011, s.71-89.
- Innes, Christopher (2010), *Avant-garde Tiyatro 1892-1992*, çev.: Beliz Güçbilmez-Aziz V. Kahraman, 2.b., Ankara: Dost Kitabevi.
- Kahraman, Hasan Bülent (1997), *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Levend, Âgah Sırrı (1972), *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, 3.b., Ankara: TDK Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2000), *Bütün Eserleri*, C.5, haz.: Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2001), *Bütün Eserleri, Makaleler 1*, C.6, haz.: Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Öksüz, Yusuf Ziya (1995), *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, Ankara: TDK Yayınları.

Polat, Nazım H. (2011), “Yeni Lisan-Yeni İnsan”, *100.Yılında Yeni LisanHareketi ve Millî Edebiyat Çalıştayı Bildirileri*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yay., s.245-255.

(Sevük), İsmail Habip (1931), *Edebî Yeniliğimiz*, İstanbul: Devlet Matbaası.

Sazyek, Hakan (1991), “Ali Canib (Yöntem)’in Şiirleri I”, *DTCF Dergisi*, C.XXXV., S.1, s.263-288.

Sazyek, Hakan (1992), “Ali Canib (Yöntem)’in Şiirleri II”, *Türkoloji Dergisi*, C.X, S.1, s.177-226.

Şaylan, Gencay (1999), *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitabevi.

Yöntem, Ali Canib (1947), *Ömer Seyfeddin Hayatı- Eserleri*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

NOTLAR

¹ Bu ciddi, saygılı ve dolaylı tutumun çeşitli örnekleri için bkz. Gökçek, 2007, 34 vd.. Gökçek, buna istisna olarak Hüseyin Cahit’in birkaç yazısı ile Tevfik Fikret’in “Timsâl-i Cehâlet” başlıklı şiirini gösterir. Fikret’in şiiri her ne kadar sarkastik öğeler barındırsa da “dolaylılık” noktasında istisna olmaktan çıkar.

² Makalenin bu kısmı “Türk Edebiyatının İlk Avangart Hareketi: Yeni Lisan” (*Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.24, 2012, 24: 113-36) başlıklı makaleden yararlanılarak, yeni notlarla geliştirilerek yazılmıştır.

³ Schumpeter’den aktaran Güneş’e göre kapitalist sistem organik nitelikte bir gelişim sergiler. Bu durum, sistemi sürekli bir devrim süreci içinde tutar. Kâr etme amacıyla dairesel akışı kırmak isteyen girişimciler, geliştirdikleri yeniliklerle mevcut yapıyı yıkar, yeniliğin endüstride genelleşmesi ile beraber avantajın ortadan kalkması ve fiyatların üretim faaliyetlerine doğru azalması dolayısıyla tekrar yeniliğe yönelirler.

⁴ Bu çalışmanın amacı, bir edebî kişiliği ve onun başlattığı hareketi avangardın özellikle temel yönleri ölçütünde incelemek olduğundan, burada avangardın oluşumu ve tarihî seyri üzerine bilgi verilmemiştir. Bu hususlarda geniş bilgi için -avangardı kategorik bir anlayıştan çok onun beslendiği estetik, politik ve kültürel arka plân bağlamında irdeleyen- Bürger, Calinescu ve Innes’in çalışmalarına başvurulabilir.

⁵ ‘Agonizm’, zoolojinin bir alt dalı dolan etolojiye ait bir terimdir. Hayvanların kendilerini ve yaşam alanlarını dışarıdan gelebilecek tehditlere karşı koruyup hayatta kalmak ve türlerini sürdürmek için geliştirdikleri savunma mekanizmalarını, karşı saldırı düzenlemek için organize olmalarını karşılar. Sosyobiyoloji disiplini de kullanılan terim kapsamında kişi ancak doğrudan doğruya kendisi ya da akrabaları yoluyla soyunun sürüp gitme şansını artıracığına inandığı anda agonistik davranış gösterir. İçgüdüsel bir refleks, insanı sahip olduğu kişisel ya da kolektif değerleri hayatta tutmak amacıyla bir çabanın içine sokar. Sosyopsikolojik bağlamda da sözlü anlaşma imkânına sahip insan topluluklarında dışarıdan gelen tehditkâr oluşumlar kişiyi hem yapıcı bir etkinliğe hem de bu oluşumlara karşı yıkıcı eylemlere yöneltir. (geniş bilgi için: Bilgin (ed.) 1988: 242 vd.) Psikolojik alanda sözcüğe getirilen karşılık da meseleye yine hayvanları ölçüt alan bir yaklaşımın ürünüdür: “Bir hayvanın diğer hayvana boyun mu eğeceğini, boyun eğmeme durumunda onun kavga mı edeceğini gösteren saldırı, savunma, tehdit ve kaçma davranışı” (Budak, 2003: 20). Sözcüğün sıfat hâlinin felsefî bağlamdaki anlamı da bu çalışmanın konusuyla çok yakından ilintilidir. Buna göre: “agonistik: Fizikî, psikolojik, felsefî, ideolojik vb. çatışma bağlamındaki polemikçi, kavgacı olma durumu” (Cevizci, 2005: 25)dur.

⁶ Aslında Ali Canib, Ömer Seyfettin’in bu teklifinden kısa bir süre önce “edebiyat-ı millîye” ifadesini kullanmış olduğu “Âti-i Edebimiz” (*Genç Kalemler*, C.I, S.11, s.3) başlıklı bir yazı yayımlamıştı. Dolayısıyla, bu “kabalı”

bir nezaketten ibarettir, diyebiliriz. Ömer Seyfettin'in, söz konusu teklifini, Ali Canib'in görüşlerinden destek alarak etmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

⁷ *Genç Kalemler*, C.2, S.1 (9), 11 Nisan 1911, s.1 vd.. Bu makalede *GK* dergisinden bütün alıntılar, *Genç Kalemler Dergisi* (haz.: Prof.Dr.İsmail Parlatır- Yrd.Doç.Dr.Nurullah Çetin, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1999) adlı külliyat çalışmasından yapılmıştır. Bundan sonra “*GKD*” olarak anılacaktır.

⁸ Ömer Seyfettin edebiyatta taklit meselesine karşı olumsuz tutumunu ilkin, Yeni Lisan'dan yaklaşık dört yıl önce çıkan “Okumak” (*Haftalık İzmir*, S.18, 14 Aralık 1907; Ömer Seyfettin, 2001: 58) adlı yazısında belli eder. Onun, taklit aleyhindeki düşüncelerini Mehmet Rauf ve Halit Ziya üzerinden ortaya koyması da dikkat çekici bir husustur. Ayrıca, anılan makale, henüz 23 yaşındaki Ömer Seyfettin'in genç ediplere “lisân-ı mâder-zâdımızdan yani yazdığımız lisanı başka...” ifadeleriyle konuşma diliyle, yalın bir dille yazmalarını salık vermesi bakımından da önem taşımaktadır. Ömer Seyfettin, iki hafta sonraki yazısında taklitle ilgili olumsuz görüşlerini “Yazılmış bir şeyi değiştirip, süsleyip yahut bozup tekrar yazmak sanatın pek amiyane bir adılığıdır” (Ömer Seyfettin, 2001: 62) şeklinde daha sert sözlerle sürdürür.

⁹ Bu noktada belirtmek gerekir ki, o dönemde milliyetçi/Türkçü örgütlenmeler, *Genç Kalemler*'in çıkışından birkaç yıl önce başlamış bulunuyordu. Söz gelimi, 25 Aralık 1908 tarihinde İstanbul'da kurulan Türk Derneği, dilden etnolojiye, tarihten edebiyata kadar Türklüğün her yönüyle işlenmesini kendisine başlıca amaç olarak belirlemişti. İdeolojik kimliğini hemen her yönüyle vurgulayan dernek, “beyanname”sinde dille ilgili görüşünü “Arabî ve Farsî kelimelerini bütün Osmanlılar tarafından kemal-i sühûletle anlaşılacak veçhile (...) en sade Osmanlı Türkçesi” (Levend: 301) ifadeleriyle, *Genç Kalemler*'e göre daha ılımlı ve kaygan bir zemine yerleştirmişti. Nitekim Ömer Seyfettin, “Yeni Lisan”da bu oluşuma da çatar ve onun dil anlayışını “akim bir irtica” olarak niteler.

¹⁰ Ömer Seyfettin, 1907 sonunda çıkan bir yazısında, “eskiden yazılmış bir fikri tekrar, intihaldir.” (“Tavsiyeler”, *Haftalık İzmir*, S.20, 28 Aralık 1907; Ömer Seyfettin, 2001: 63) ifadelerini kullanmıştır. Bir önceki yazısında, Mehmet Rauf'u ve Halit Ziya'yı taklitçilikle eleştirmiş olduğu dikkate alınırsa, “intihal” sözcüğünü onları hedefleyerek de kullandığı düşünülebilir.

¹¹ Bu düşüncüyü ilk kez ifade edip savunan kişiler Ahmet Cevdet Paşa, Münif Paşa ve Ali Suavi'dir. İlk iki ismin meseleyi “herkesin anlayabileceği/ herkesin anlayacağı” (Levend, 1972: 82/83) şeklinde genelleyici bir tutumla ele almasına karşılık Ali Suavi özellikle “Âsitâne'de kullanılan âdi lisan ile” (Levend: 115) sözleriyle İstanbul Türkçesini ilk defa vurgulayarak değerlendirmiştir.

¹² Tanzimat sonrasındaki yazı ve konuşma dilleri arasındaki farklılığı giderme ve Türkçeyi ön plâna çıkarma gayretlerinin seyri hakkında geniş bilgi için Levend'in (80-347) ve Öksüz'ün (1995: 13-75) çalışmalarına başvurulabilir.

¹³ “Yeni Lisan” bildirgesiyle aynı sayıda Ali Canib'in de bir yazısı çıkar. “Sanat ve Edebiyat” köşesinin ilk ürünü olan yazının başlığı -dikkat çekici bir şekilde- “Edebî İnkılâplar”dır. “-Yeni Lisanla-“ notuyla çıkan yazının ilk paragrafı, tasarlanmış bir iş ve görüş birliğinin ürünüdür ve bu hâliyle Ömer Seyfettin'in avangart ve devrimci çıkışını desteklemektedir: “Her zaman hayatta iki zıt ruh vardır: Eskilik-yenilik; bunu şöyle de anlatabiliriz. An'ane, terakki... Bu iki ruhun mutlak evvelki harap olmaya, ölmeye mahkûm hatta müstehaktır; çünkü o nazarlarını maziye dikmiştir; terakki istemez. Küçük bir teceddüt eseri zavallıyı çıldırtır. Halbuki mazi nihayet bir seraptır; yalnız onun ihtişamıyla sermest olanlar, şüphesiz ki “o”ndan o seraptan ibaret kalırlar; o serap ise bir hiçtir.” (*GKD*: 85)

¹⁴ Yeni Lisan'ın sonrasında edebiyatımızın geldiği durumu, hareketin bitişinden yaklaşık beş yıl sonra kaleme aldığı 8 Ocak 1918 tarihli bir günlük notunda Ömer Seyfettin şöyle yazıyor:

“(...) bir kere edebiyat âleminin bugünkü vaziyetini kısaca yazmalıyım. “Edebiyat-ı Cedide” azaları ölmüş addolunabilir. Halit Ziya, müderris, Hüseyin Cahit mebus, Mehmet Rauf artık hiç yazmayacağını geçen gün vapurda bana söyledi. Şantajcı Süleyman Nazif'le kardeşi Faik Âli budalası zaten solda sıfır... “Yeni Lisan”, dört beş sene içinde hemen umumiyetle kabul olundu. Herkes terkipsiz, tabii Türkçeyle yazmağa taraftar. Millî vezin de Acem aruzuna galebe çaldı. Matbuat sahasında eski terkipli, Acemce, Arapça çeşnisindeki Divan lisanına taraftar olup hâlâ vâsıf-ı terkibîlerde ısrar edenler şunlar: Cenap Şahabettin, Süleyman Nazif, Abdülhak Hâmit, Celâl Nuri (bunun edebiyatta mevki yok), Hoca Baytar Âkif, çömezi Mithat Cemal, Ali Emirî, Sâki, İsmail Müştak, Muhittin (Taninci), Tasviri Efkârcılar falan... Göze çarpanlar bunlar işte... Öbür muharrirlerin hepsi terkipsiz, tabii lisan taraftarı...” (Ömer Seyfettin, 2000: 257)