

4

HAKEMLİ DERGİ

Temmuz - Aralık 2010 / ISSN: 1308-8203 / Altı Ayda Bir Yayınlanır / Fiyatı: 15 TL

YENİ  
TÜRK EDEBİYATI  
ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches



YIL 2 • SAYI 4 • TEMMUZ - ARALIK 2010

*Selçuk Atay*  
SELÇUK ATAY  
Türkolog

Yeni  
Türk Edebiyatı  
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



*1 Aralık 2011  
Kütüphane*

*Türk Edebiyatı Vakfı İktisadi İşletmesi Adına Sahibi*  
*Türk Edebiyatı Vakfı Başkanı*  
S. SERVET KABAKLI

*Genel Yayın Yönetmeni*  
BEŞİR AYVAZOĞLU  
*besir\_ayvazoglu@yahoo.com*

*Yazı İşleri Müdürü*  
İLYAS DİRİN  
*idirin54@hotmail.com*

*Yayın Kurulu*  
Prof. Dr. HASAN AKAY (Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi)  
Doç. Dr. MEHMET NARLI (Balıkesir Üniversitesi)  
Doç. Dr. YILMAZ TAŞÇIOĞLU (Sakarya Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. NURİ SAĞLAM (İstanbul Üniversitesi)  
Dr. HAYRETTİN ORHANOĞLU (Karadeniz Teknik Üniversitesi)  
Dr. BAHTİYAR ASLAN (Muğla Üniversitesi)

*Müessese Müdürü*  
CEMAL AYDIN

*Grafik ve Düzenleme*  
ATILLA CEYLAN

*İngilizce Editörü*  
ERTUĞRUL İNANÇ  
(Yeminli Mütercim)

*Abone ve Satış Sorumlusu*  
HALİT BAYKAL

*Baskı ve Cilt*  
KELEBEK MATBAACILIK

İstasyon Mah. Atatürk Sanayi Bölgesi Dr. Mithat Martı Cad. No: 9  
Hadımköy / İstanbul - Tel: 0.212 771 54 54

*Dağıtım*  
TURKUVAZ  
Dağ. Paz. A.Ş.

*Yönetim Yeri*  
Divanyolu Cad. No: 14 34122 Sultanahmet-İstanbul  
Tel: 0.212 527 50 32 – 526 16 15 / Faks: 0.212 513 77 49  
*ytearastirmalaridergisi@gmail.com*  
*www.turkedebiyati.com.tr*

*Yazışma Adresi*  
PK 2, Sirkeci / İstanbul

Dergimizdeki yazılar kaynak gösterilerek iktibas edilebilir.  
Yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

ISSN: 1308-8203

#### ABONE ŞARTLARI

Yurtiçi-Yıllık: 30 TL / 2 Yıllık 50 TL / Yurtdışı-Yıllık: 40 Dolar veya 30 Avro.

Kurum Abone Bedeli: 60 TL

Türk Edebiyatı Vakfı Posta Çeki: 124540

Vakıflar Bankası Beyazıt Şubesi - İstanbul: 00158007268247317

T.C. Ziraat Bankası Çağaloğlu Şubesi - İstanbul: 29033553-5001

Yurtdışındaki okuyucularımız abone bedellerini T.C. Ziraat Bankası İstanbul Çağaloğlu Şubesi,  
Türk Edebiyatı Vakfı İktisadi İşletmesi Kod: 889 - 29033906-5001 numaralı Avro hesabına yatırabilirler.

YIL 2 • SAYI 4 • TEMMUZ - ARALIK 2010

Yeni  
Türk Edebiyatı  
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



## HAKEM KURULU

*Prof. Dr. Orhan Okay*  
(Emekli Öğretim Üyesi)

*Prof. Dr. Hasan Akay*  
(Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi)

*Prof. Dr. Henry Jankowski*  
(Adam Mickiewicz Üniversitesi - Polonya)

*Doç. Dr. Haşim Akif*  
(Şumnu Üniversitesi - Bulgaristan)

*Prof. Dr. Turan Karataş*  
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)

*Prof. Dr. Şerif Aktaş*  
(Gazi Üniversitesi)

*Prof. Dr. Emel Kefeli*  
(Marmara Üniversitesi)

*Prof. Dr. Hülya Argunşah*  
(Erciyes Üniversitesi)

*Prof. Dr. Ramazan Korkmaz*  
(Ardahan Üniversitesi)

*Prof. Dr. Nazan Bekiroğlu*  
(Karadeniz Teknik Üniversitesi)

*Dr. Elmira Memmedova*  
(Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi)

*Prof. Dr. Ali Birinci*  
(Türk Tarih Kurumu Başkanı)

*Prof. Dr. İsmail Parlatır*  
(Ankara Üniversitesi)

*Prof. Dr. Nurullah Çetin*  
(Ankara Üniversitesi)

*Prof. Dr. Nazım Hikmet Polat*  
(Gazi Üniversitesi)

*Prof. Dr. İsmail Çetişli*  
(Pamukkale Üniversitesi)

*Prof. Dr. İbrahim Şahin*  
(Kırıkkale Üniversitesi)

*Prof. Dr. Recep Duymaz*  
(Trakya Üniversitesi)

*Prof. Dr. Mehmet Tekin*  
(Marmara Üniversitesi)

*Yrd. Doç. Dr. Öztürk Emiroğlu*  
(Varşova Üniversitesi - Polonya)

*Prof. Dr. Mehmet Törenek*  
(Atatürk Üniversitesi)

*Prof. Dr. Önder Göçgün*  
(Pamukkale Üniversitesi)

*Prof. Dr. Abdullah Uçman*  
(Mimar Sinan Üniversitesi)

*Prof. Dr. Nimetullah Hafız*  
(Priştine Üniversitesi - Kosova)

*Prof. Dr. Sema Uğurcan*  
(Marmara Üniversitesi)

*Prof. Dr. Tacide Hafız*  
(Priştine Üniversitesi - Kosova)

*Prof. Dr. Kâzım Yetiş*  
(İstanbul Üniversitesi)

*Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel*  
(Doğu Akdeniz Üniversitesi)

# İÇİNDEKİLER

## • Makale

- 7 MEHMET TEKİN  
*Tuhaf Bir Tezli Roman: Aşk*
- 37 HANİFİ ASLAN  
*Renklerden Kırmızı, İsimlerden Ali, Eşyalardan Aynalı Dolap Yahut Üç Romanda Anlatılan Dünya*
- 67 AYŞEGÜL AYIK  
*Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler Romanında Postmodern Kurgu*
- 79 ERTAN ÖRGEN  
*Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Melankoli*
- 93 KÂMİL YEŞİL  
*Bireysel ve Toplumcu Gerçekçiliğin Sembolik Öyküsü: "Kamyon"*
- 107 MEHMET YILMAZ - SEVİNÇ YILMAZ  
*Şiirin Bencilliği: Modern Türk Şiirinde Saf Şiir Anlayışı Üzerine Bir İnceleme*
- 127 ŞABAN ÇOBANOĞLU  
*Şiirsel Bir Dekor Olarak "Nesnel Karşılık" Kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek'in "Bacalar" Şiirinde Yansımaları*
- 141 BENGÜ VAHAPOĞLU  
*Türk Edebiyatı Tarihinin Kıyıda Kalmış Bir İsmi: Ali Nusret*

## • Belge

- 165 YÜKSEL TOPALOĞLU  
*Fâik Ali'nin Midhat Paşa Manzumesi*

## • Bibliyografya

- 199 KAHRAMAN BOSTANCI  
*Servet-i Fünun Duyarlılığını Yansıtan Bir Mecmua: Âşiyân ve Dizini*

## • Kitap Tanıtımı

- 231 GAYE BELKİZ YETER  
*Modern Türk Şiiri İçin Yeni Bir Kaynak Kitap: Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar (1860-1960)*
- 234 YAKUP ÖZTÜRK  
*Fatma Aliye'nin Eserlerinde Kadın Sorunu*



## TUHAF BİR TEZLİ ROMAN: AŞK\*

"Belli bir yaştan sonra / Korkulur artık aşklardan."

B. Necatigil

Mehmet Tekin\*\*



**Özet:** Bu makalede, Elif Şafak'ın *Aşk* romanı, içinde barındırdığı tez ve düşünceler bakımından incelendi. İnceleme yapılırken, doğal olarak içerikle birlikte yazarın benimsediği 'bakış açısı' da dikkate alındı. İnceleme sürecinde elde edilen bilgilerle *Aşk* romanının, içinde bazı tezleri barındırdığı gerçeğine ulaşıldı.

**Anahtar Kelimeler:** Elif Şafak, *Aşk*, tez, tezli roman, Mevlânâ, Şems, Konya.

### A WEIRD NOVEL WITH A THESIS: AŞK

**Abstract:** In this article Elif Şafak's novel *Aşk* has been analyzed according to its thesis and the ideas it manifests. As well as the content, the "point of view" of the author has been naturally taken into account during the analysis. With the information acquired through the analysis process, the fact has been postulated that the novel *Aşk* includes some theses.

**Keywords:** Elif Şafak, *Aşk*, thesis, novel with thesis, Mevlânâ, Şems, Konya.

Günümüz roman anlayışında, 'neyin anlatıldığı'ndan çok, 'neyin, nasıl anlatıldığı' gerçeği öne çıkmaktadır. Elif Şafak'ın da *Aşk* romanında da böyle bir tercih var. Ancak bununla, yazarın 'neyin anlatıldığı'nı öteleyip bütünüyle 'neyin, nasıl anlatıldığı' gerçeğini öne çıkardığını söylemek istemiyoruz. Bir romancı olarak Şafak, romanın genel yapısını oluşturan öğeleri, bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirmede (yani 'kurmaca yapmayı' inşa etmede) sağlıklı ve kararlı bir tutum sergileyemez. Kurmaca yapı sağlıklı bir çatıya kavuşmayınca da, elde edilen başarı 'mevziî' düzeyde kalmakta,

\* Elif Şafak, *Aşk*, Doğan Kitap, İstanbul, 2009.

\*\* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bölümü.



dolayısıyla ortaya dört başı mamur bir metin çıkmamaktadır. Bunun sorumlusu, 'metin' ile 'yazar' arasındaki bağ ortadan kalkmadığına ve hiçbir zaman da kalkmayacağına göre, Şafak'ın benimsemediği 'tuhaf' felsefe ile anlatı genelinde uyguladığı 'tuhaf' roman anlayışıdır. Çoğu romancılarımız gibi o da bir noktadan sonra yorulmakta, kalem ve kelamına sahip olamamaktadır. Nitekim romanın 'somut'tan 'soyut'a doğru seyreden anlatım düzeyinde yakalanan nispi başarı, kahramanların çiziminde, zaman ve mekân öğelerinin kullanımında gösterilemediği için, bir romana enerji ve 'sahihlik' duygu veren ortam ve atmosfer canlılığı elde edilememiştir.

Söz gelimi anlatı genelinde ağırlıklı bir yer işgal eden Konya coğrafyası, dolayısıyla olaylara sahne olan çevre ('dar' ve 'geniş' yapılanmasıyla) konunun ağırlığına, kişilerin konumuna denk düşen bir donanım ile çizilmez; nihayet buna bağlı olarak zaman tablosu, cılız eskizlerle verilmeye çalışılır (veya verilemez); kahramanların betimlemeleri, gönendirici renk ve tonda gerçekleşmez (veya gerçekleştirilemez). Bu açıdan roman, sanki aceleye getirilmiş gibi bir izlenim bırakmaktadır. Aşk temi etrafında anlamını bulan 'popülerlik' havasının (Elif Şafak'ın roman geneline ustalıklarla yayıp çerez kabilinden servis ettiği 'popülerlik' havasının), romanın yapısını oluşturan diğer öğeleri gölgelemesi, nihayet "Ey akıllı bir karış havada okur, sana 'aşk' denilen iksir yeter; ötekilere kulak asma!.." babından bir anlayışın öne çıkarılması, bir bakıma aceleye getirilmişliğin işaretidir.

Ancak söz konusu durum, salt Elif Şafak'ın sorunu değil, genelde romanımızın/romancılarımızın sorunudur. Aceleye getirilmişlik, yazarlarımızın öteden beri çözemedikleri melodramatik bir hâl: Bu bağlamda, kaleme aldığı romanın müsveddelerini matbaaya götürmek için başucunda bekleyen çocuğun verdiği sıkıntı ve telaşı Tanpınar'a sormak lazım. Yine tefrikadan kitaba geçerken kalemını utandıracak ölçüde makas kullanan ve hiç de azımsanmayacak miktardaki sayfaları makaslayıp roman dışında bırakan Peyami Safa'nın, hangi hüznün ve mahcubiyet nöbetleri yaşadığını, keşke kendisinden öğrenebilseydik. Buna karşılık romanını sindire sindire yazan ve beş defa elden geçirip -bir bakıma her defasında- yeniden yazmanın haz ve heyecanının ne anlama geldiğini de Flaubert'den öğrenmeliydi. Hakeza *Suç ve Ceza*'nın yazılış serüvenini de Dostoyevski'den... Haksızlık etmek istemem: Tanpınar ile Peyami Safa, benzer imkânlarla sahip olsaydılar, acaba Elif Şafak gibi yine romanlarını aceleye getirerek mi yazarlardı? Sanmam...

Sorunu, sadece ekonomik temelli olarak da düşünmemek lazım; sorun, biraz da sabır, çaba ve özen sorunu... Bizim romancılarımızın çoğunun amel defterinde olmayan şeylerdir bunlar. En muteber kalemlemlerin bile roman konusundaki hâl ve gidışleri gönendirici değil. Peki, içinde kaliteyi barındıran -eleştirmenlerce ve ülkenin kabullerine göre- iyi örnekler yok mudur? Vardır kuşkusuz. Ama bir kere daha hatırlatalım, evrensel düzeyde değil, yerel düzeydedir onların değer ibresi. Sabır ve özen konusunda uzağa gitmeye gerek yok. *Aşk* romanıyla aynı zaman diliminde yayımlanan Oya Baydar'ın *Çöplüęün Generali'*ne bakmak, bu konuda bize önemli ipuçları verecektir.

*Aşk* romanı, "bir yılda" yazılmış!.. Ama yazarın iddiasına göre "çok yoğun" geçen bir yılmiş bu (Şafak, Söyleşi, Mart 2009). Yoğun çalışmak önemlidir kuşkusuz; ama bir romanı, roman sanatının ölçülerine göre hakkını vererek yazmak daha önemli olsa gerek. Oya Baydar, Şafak'tan daha hızlı. *Çöplüęün Generali'*ni yaklaşık *altı ayda* yazıp bitirmiş (Baydar, 2009). İçinde birtakım sorunlar taşıyan *Çöplüęün General'*ini yazan Baydar da mutlaka 'yoğun' çalışmıştır. Baydar'ı bahsê konu etmemiz, sorunun sadece Şafak'ın değil, birçok romancımızın sorunu olduğuna dikkat çekmek içindir. Yani "acele getirilmişlik" durumu, genelde romancılarımızın (dolayısıyla romanımızın) yaygın ve bir o kadar müzmin hastalığıdır.

Öteden beri tartışılğelen Türk romanının olup olmadığı konusuna, bu açıdan bakmanın yararlı olacağı kanaatindeyiz. Bu bağlamda bir romanın, bir yılda yazılamayacağı gibi sabit bir düşünceimizin olmadığını da belirtelim. Ancak ortada 100 sayfalık değil, 415 sayfalık roman varsa, üstelik bu roman, roman sanatı adına içinde birtakım sıkıntıları barındırıyor, üzerinde durmak lazım. Sıkıntıların üstesinden gelme yönünde Şafak'ın, gerekli sabrı, özeni ve çabayı gösterdiğini söylemek güç. Çünkü o da, diğer birçok romancımız gibi bir girdabın içinde: Herhangi bir yayın kuruluşuyla 'aktedilen' sözleşme gereğince yazmak, yayımlamak zorundadır. Günün kabulü böyle. Hâl böyle olunca, günün rayicine göre arızalı bir ürün ortaya çıkıyor.

*Aşk* kaliteli bir roman mıdır? Orası tartışılır: Daha doğrusu tartışılmaz ve romanın değeri -ciddi bir eleştiri süzgecinden geçirilmeden- 'tescil' edilir. Ürün arızalı olunca, doğal olarak tescil de arızalı oluyor. Bu hâl, ister istemez eleştiri geleneğimizi sorgulamayı da beraberinde getiriyor. Dün, roman eleştirimizin olmadığı söyleniyordu, peki bugün için ne denilecek?.. Bugün yazılanlara bakarsak dünün eleştirisine haksızlık ettiğimizi görürüz. *Aşk-ı Memnu*, *Doku-*

*zuncu Hariciye Koğuşu, Huzur, Tutunamayanlar, Bir Düğün Gecesi...* tarzında romanlar, hak ettikleri ilgiyle birlikte ciddi eleştiri filtresinden de geçirilmiştir. Bugün ise farklı bir anlayış egemen. Elif Şafak, Ayşe Kulin, Ahmet Ümit gibi romancılar da hak ettikleri(!) muameleyle 'istikbal' ediliyorlar; eleştirilmiyorlar, sadece tanıtılıyorlar; aynı kalemlerce, aynı yöntemle ve aynı yayın organlarında.

*Aşk* örneği de böyle bir kabul ve sunum sürecinden geçer:

Belli bir anlayış veya belli kuruluşlarca desteklenen, finanse edilen birtakım dergilerin köşelerinde mevzilenmiş 'kanaat önderleri'nin, üslup itibariyle 'light', amaç itibariyle 'mutlaka övücü' yazı ve yorumlarıyla *Aşk* romanı (hatta birçok roman), sözüm ona 'şaheser' diye sunulur. Sunan kalem, ünlü bir derginin ünlü bir ismi ise, romanın değerini ondan iyi kim bilecektir?! Nihayet işin olmazsa olmazı olarak tasarlanan söyleşi seanslarıyla bizatihi yazar da malum koro-ya destek verince, iş kemale erer ve roman, son fasılda müthiş bir okur kitleyle buluşur, bütünleşir. Alan memnun, satan memnun!..

Ortada, bir değer tartışından, bir ölçü filtresinden geçirilmeden nitelikli olduğu ilan edilen bir metin var. Peki böyle bir metnin romanımıza getirisi nedir? Bu ayrı bir bahsin konusu. Bizim üzerinde duracağımız asıl konu bu değil. Asıl konumuz romanı, yüklenip taşıdığı 'tez' bağlamında tartışmak. Dolayısıyla ilerleyen satırlarda, romanda işlenen konuların, nasıl bir mantıkla, nasıl bir bakış açısıyla anlatılmak istendiğine değinecek, daha sonra roman genelinde belirgin bir felsefeye, bir anlayışa, bir ideolojiye yer verilip verilmediğine, daha doğrusu romanın kendi içinde bir tezi barındırıp barındırmadığına cevap aramaya çalışacağız.

'Tezli roman' kavramı, öteden beri romancılara sevimsiz gelmiştir.

Roman, özünde bir anlatı, dolayısıyla sanat ağırlıklı bir tür olduğundan, yazarlar; 'tez', 'tezli roman' denildiğinde söz konusu sanat değerinin gölgelendiğine, ötelendiğine inanmışlardır. Bu nedenledir ki, kaleme aldıkları romanların, 'tezli roman' olduğu, olabileceği gerçeğini kabul etmek istememişler ya da tevile gitmişlerdir. Sorunun, roman geleneğimizde tartışılmaya başlandığı vakitlerde, birçok romanında 'tez'e yer veren ve bizde 'tezli roman' türünde nitelikli örnekler kaleme alan Peyami Safa bile, tezli roman(lar) yazdığını pek kabul etmek istemez. Doğrusu bu tutum, salt Peyami Safa'ya özgü değildir. *İntibah* romanından beri güncelliğini koruyan bir sorundur bu. Ahmet Midhat, Halid Ziya, Yakup Kadri, Peyami Safa, Halide Edip, Tanpınar, Oğuz Atay, Orhan Pamuk'un romanlarında söz konusu sorun artan veya azalan düzeylerde vardır. Konu-

nun en masum örneklerinden sayılan *Tutunamayanlar*'ın, *Yeni Hayat*'ın tezden bütünüyle arınmış örnekler olduğunu söylemek mümkün görünmüyor.

Burada önemli olan, metin genelinde varlığını hissettiren düşüncenin, ideolojinin metne sindirilmesi, savunulan veya sergilenen tezin, metinde kaba bir tabaka oluşturmaması, nihayet metnin edebî dokusunu zedelememesidir. Metin bir 'iddia'yı, bir 'tez'i içinde barındırabilir, hatta barındırmalıdır da. Burada sorun, söz konusu 'iddia' veya 'tez'in, mutlak anlamda bir 'ispat'a zorlanması, mahkûm edilmesidir. Sakıncalı bir yan aranacaksa, burada aranmalıdır. Örnek vermek gerekirse, *Biz İnsanlar* ile *Yaban* romanlarında dikkati çeken düşünce, hatta ideoloji yoğunluğunun, bir şeyi ispat etme kaygısıyla metne sokulduğunu, dolayısıyla bu tasarrufla metnin zedelendiğini, buna karşılık düşünce ve felsefe öğelerini, herhangi bir iddiayı ispat için değil, anlatıyı güçlendirecek düzeyde içinde barındıran *Tutunamayanlar* ile *Yeni Hayat*'ta ise böyle bir olumsuzluğun bulunmadığını görürüz. Yani sorun, 'tez'in metne gölge düşürmesinde, dolayısıyla metnin 'edebî' çizgiden uzaklaştırılıp felsefeye yaklaştırılmasında, makale havasına büründürülmesinde yatmaktadır.

*Aşk romanına gelince...*

Elif Şafak, daha önceki yazarlarımızı hatırlatan bir alışkanlıkla romanlarında belirgin bir ideolojiye, bir teze, bir felsefeye zinhar yer vermediğini fırsat buldukça yineler. Ona göre makbul bir tutum değildir bu. Değildir; çünkü -kendi ifadesiyle- "tepeden inme mesaj" verme anlamına gelen bu kabul, romancının kârı olmamalıdır (Şafak, Söyleşi, Temmuz 2006). Şafak, söz konusu görüşünü biraz daha açarak ve biraz daha kesinleyerek şöyle dillendirir: "*Ben tezli roman yazmıyorum. Romanın ardında muhakkak bir tez, romancının da bir misyonu olması gerektiğine inanmıyorum.*" (Şafak, Söyleşi: Temmuz 2002).

Elif Şafak'ın tutumu gayet açık: Tezli roman yazmıyorum ve herhangi bir misyonun savunucusu da değilim!..

Bir romancının, böyle bir anlayışı benimsemesinde hiçbir sakınca yok. Ancak sorun, salt romancının iddiasıyla sınırlandırılmayacak denli geniş ve karmaşıktır. Çünkü sorun, aynı zamanda romanın 'ontolojik' konumuyla ilgilidir. Romanın varlık nedenleri arasında düşünce, felsefe, hatta ideolojinin yeri var mıdır, yok mudur; olmalı mıdır, olmamalı mıdır? Sonra romancı kimdir, nasıl bir donanıma sahiptir? Bu konuda çok da ayrıntıya gitmeden şunu kabulde yarar var:

Bir romancı, aynı zamanda kendine özgü düşüncesi, felsefesi, kanaatleri ve dünya görüşü, bütün bu değerlerin yönlendirdiği bir bakış açısı, hatta ideolojisi olan bir 'yazar'dır; 'düşünür' de olabilir. Bunu doğal karşılamak lazım. Son tahlilde roman, asıl karakteri itibariyle 'birey' etrafında kurgulanır; ama onun aynı zamanda topluma, hatta insanlığa 'uzanan damarları da vardır. Dolayısıyla böyle bir yapıya sahip olan romanın, içinde bir felsefeyi, bir düşüncüyü, bir ideolojiyi barındırması yadırganmamalıdır. Nihayet bir romancının, söz konusu yapıyı ayakta tutacak düşünsel ve felsefi 'müktesebât'a sahip olması, mesleğin gereğidir. Bu yönde edinilen 'müktesebât' onun için bir avantajdır, bir güven ve güçlü olma nedenidir. Bilgi ve birikimin romana taşınıp taşınmaması -veya taşınmaması- ise ayrı bir bahsin konusudur.

Son yıllarda roman dendiğinde, 'biçim' ve 'dil' kaygısının öne çıkması, düşünce ve felsefenin reddi anlamına gelmez; gelmemelidir de. Çünkü felsefe veya düşüncenin, yerinde ve kararında kullanılması, romana nitelikli bir boyut katar. Dünden bugüne uzanan süreçte, 'büyük' diye nitelenen romanların 'estetik' zarfının içinde, düşünsel ve felsefi bir dokunun bulunmadığını kim iddia edebilir? Sorun burada değil kuşkusuz; sorun, düşünce ve felsefenin, metnin ruhuna uygun kullanılıp kullanılmamasında yatmaktadır. Düşünce veya felsefenin kullanılış biçimi, estetik dokuya zarar veriyor mu, vermiyor mu? Düşünce veya felsefe genel yapıda iğreti duruyor mu, durmuyor mu? Metnin hazzı, felsefenin ağırlığı altında eziliyor mu, ezilmiyor mu? Ona bakmak lazım. Romanın bu açıdan 'balans ayarının iyi yapılması gerekir. Bu da romancıya düşen bir görevdir ve önemlidir kuşkusuz.

Peki, bir romanın, bir felsefe veya bir ideolojinin yayıcısı, buna bağlı olarak bir yazarın, bir felsefe veya bir ideolojinin savunucusu olup olmadığını nasıl anlayacağız?

Roman geleneğimizde üzerinde çokça durulmuş bir konudur bu ve hâlâ güncelliğini de kaybetmiş değildir... Söz gelimi Elif Şafak da bir Peyami Safa gibi, bir Yakup Kadri gibi konuşuyor ve tezli roman yazmadığını, okurları etkileme yönünde belirgin bir misyonunun bulunmadığını iddia ediyor. Bizim tartışmak istediğimiz, elbette onun böyle bir iddiaya sahip olup olmaması konusu değildir. Tartışmak istediğimiz, bir romancı olarak bu tutumuna, romanlarını kaleme alırken sadık kalıp kalmadığı konusudur. Bunu anlamının yolu da, kuşkusuz 'metin'den, metni nesnel bir bakışla değerlendirmekten geçmektedir.

Şafak'ın söylediklerinin doğru olup olmadığı kendisini bağlar; söylenenlerin 'metin' düzeyinde nasıl bir boyut taşıdığı ise, farklı bir durumdur ve romancıdan çok, araştırmacıları ilgilendirir. Yazar söylediklerine, savduklarına bağlı kalmış ve onları, metnin dokusunu zedelemeyecek yönde kullanabilmiş midir? Ona bakmak gerekir. Bu sorunun cevabını aramak için, yazarın -'makale' ve 'söyleşi' düzeyinde- söylediklerine değil, sanatsal beklentiyle biçimlendirdiği metne ve metnin söylediklerine bakmalıdır. Son tahlilde romancının söyledikleriyle metnin söyledikleri örtüşebilir de, örtüşmeyebilir de... Yazar, bazen örtüşmenin veya örtüşmemenin farkında bile olmayabilir. Bunu, biraz da kurmaca metnin kendine özgü bir cilvesi olarak görmek lazım. (Bir vakitler, *Yaban* romanında "köylü düşmanlığı yapıyor!.." suçlamasına karşılık olmak üzere Yakup Kadri'nin verdiği cevap, 'romancı' ile 'roman' arasındaki alışverişin, bazen romancının aleyhine tecelli ettiğinin, edebileceğinin tipik bir örneğidir: Roman, olmadık bir anda sahibini "Kral çıplak!.." diyerek ortada bırakabilir. Bu, romanın doğasından, ihmale asla tahammülü olmayan doğasından gelmektedir).

Acaba *Aşk* romanı hattında böyle bir cilvenin varlığından bahsedebilir miyiz? Ortada bir 'anlatı', bir 'kurmaca metin' olduğuna göre soruya vereceğimiz karşılık, doğal olarak 'Evet!..' olacaktır. Şimdi romanı bu açıdan değerlendirip Şafak'ın, romanını kaleme alırken gerçekten belirli bir tezi benimseyip benimsemediğini, nihayet okurlara dönük ve onları etkileme yönünde bir misyonunun bulunup bulunmadığını belirlemeye çalışacağız. Sorunu ele alırken romanın genel yapısını oluşturan iki hikâyeyi -a) Ella-Aziz, b) Şems-Mevlânâ hikâyelerini- felsefî ve düşünsel düzeyde değerlendirecek, elde edilen veriler ışığında bir sonuca gitmeye çalışacağız.

### A) ELLA-AZİZ HİKÂYESİ

Ella-Aziz hikâyesinin konusu aslında bildik, basit bir konudur:

Avrupa coğrafyasında gündeme gelen, çekim ve yayılcı gücüyle 'geleneksel' hayatı öteleyip kendi mantığına uygun bir yaşama biçimi getiren 'modernleşme' ideolojisinin, onca zenginlik ve renkliliğe rağmen 'insanî' bir reçete olmadığı, taşıdığı pozitivist ve kapitalist mantıkla 'birey'i ezdiği, onu mutsuz kıldığı gerçeği öteden beri tartışılmaktadır. Birçok ülkede, gerek bilimsel ve gerekse sanatsal düzeyde ele alınıp irdelenen sorun, öteden beri bizde de kabul görmüş; aydınların, siyasetçilerin tartışmalarının yanı sıra romancılarımızın da ilgisini çekmiştir. Sanatsal düzeyde sorun, genel

olarak 'birey' merkezli ele alınmış, dolayısıyla 'birey'in söz konusu ideoloji karşısında nasıl yalnızlaştığı, bu yalnızlıktan kurtulmak için nasıl çırpındığı konusu çokça işlenmiştir. Sonuç olarak bireyi ve toplumu doğrudan ilgilendiren bu sorun karşısında, genelde sanatçılarımız, özelde romancılarımız duyarsız kalmamış; her biri, yaşadığı türün imkânları ölçüsünde sorunu tartışmış, çözüm ve kurtuluş yolları göstermeye çalışmıştır. Bu bağlamda *Aşk* romanı, sorunu irdeleyen -en azından şimdilik- son örnektir.

Elif Şafak, kendine göre kurguladığı çizgide, açmaza düşen 'birey'e huzur ve selamet yollarını, daha doğrusu yolunu göstermeye çalışmış. Bu yol, son yıllarda giderek kabul gören ve gerek toplumsal, gerekse sanatsal planda tartışılan 'tasavvuf' yoludur. Modernleşme rüzgârıyla içine sürüklendiği girdaptan bireyi, kurtarsa kurtarsa ancak tasavvuf kurtarabilir. Batı yorulmuş, modernleşme miti eski cazibesini kaybetmiş; bir zamanlar ruhları cezbeden, gözleri kamaştıran modernitenin ışığı zayıflamıştır. Bireyin, insanlığın ruhunu aydınlatacak yeni bir ışığa, yeni bir kurtuluş mitine gereksinimi vardır. Kurtuluşun, salah ve selametini yeni adresi, Doğu'dur ve ışık Doğu'dan yükselecektir!..

*Aşk*, romanın zihinlere taşımak istediği, daha doğrusu taşıdığı 'tez' budur; anlatılanlar da bu 'tez'in meşrulaştırılmasından ibarettir.

Romanı okumaya başladığımızda karşımıza Ella adında tedirgin, yorgun; geride kalan 20 yıllık evlilik sürecine ve üç çocuğa rağmen mutsuz bir kadın çıkarılır. Hâlbuki o, mutsuz olmamasını gerektirecek birçok şeye sahip bir kadındır: Üniversite mezunudur, varlıklı sayılacak bir ailenin mensubudur; gelecek endişesi yoktur, iyi bir annedir, en azından şimdilik mutludur... İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezunudur; ama mesleğini icra etmeyi düşünmemiş, sadece öteden beri 'meşhur bir edebiyat eleştirmeni" (s. 16) olmak istemiştir. Ancak "hayatın rüzgârı" beklenmedik şekilde farklı yönden esmiş ve bu rüzgâr, onu evlilikle tanıştırmıştır. Hâl böyle olunca "Anne olmak, eş olmak, köpeğe bakmak, evi çekip çevirmek, mutfak, bahçe, alışveriş, çamaşır, ütü..." (s. 16) gibi işler onu yeterince, hatta fazlasıyla meşgul etmiştir. Nihayet o, aynı zamanda "kitap kurdu" denilecek kadar kitaba yakın duran iyi bir okurdur. Aldığı eğitim ve kültüre rağmen hayata basit ve pragmatik açıdan bakmak gibi bir yanı da vardır. Kızına karşı sarf ettiği şu sözler, onu tanımak açısından hayli önemli:

"Hayatım, hangi asırda yaşıyorsun? Şunu kafana sok bir kere, bir kadın aşık olduğu erkekle evlenmez. Baktı bıçak kemiğe dayandı, geleceği için bir

tercih yapması lazım, o zaman tutar iyi baba ve iyi koca olacağını tahmin ettiği, sırtını yaslayabileceği adamı seçer. Anladın mı? Yoksa aşk dediğin bugün var yarın yok cici bir histen ibaret.” ( s. 23)

*Aşk* romanının ‘ilk ve en önemli düğümü’, sanırım burada atılır. Ella’nın aşkı reddi, hatta küçük görmesi, kaleme alınacak anlatının kaderini tayin edecektir: Aşkı reddeden Ella, romancının cömert muhayyilesinin kıskırtmasıyla kırk yaşından sonra âşık olur. Evet kırk yaşından sonra -kızının nitelemesiyle- “mutsuz, pasif, can sıkıntısından bunalmış bir ev hanımı” (s. 23) olan Ella, delicesine -kelimenin tam anlamıyla ‘delicesine’- âşık olur. Bunu gerçekleştirmek için romancı çok da dertlenip zorlanmaz: Meğer ki, onca yıllık beraberlikten sonra Ella, kocasının ihanetine uğramış ve derin düş kırıklığı yaşamıştır. Öyleyse kocası için ‘mubah’ olan kendisi için de ‘mubah’ olmalıdır!

Peki nasıl olacaktır bu?

Daha önce belirttiğimiz gibi Ella, okuyan bir kadındır ve öteden beri ‘ünlü bir kitap eleştirmeni’ olmak istemiştir. Şafak, bu beklentiye devreye sokar ve yıllar sonra onun karşısına, her kula nasip olmayan bir fırsat çıkarır: Okunup hakkında rapor yazılması gereken bir kitap vardır ve kitap, ünlü bir yayınevini editörü tarafından Ella’ya gönderilmiştir. Okunan roman Ella’yı kısa sürede sarar, sarmalar. Romanın ‘Aşk Şeriatı’ gibi ilginç bir adı vardır. Ella’ya bu ad ne söyler ki? Hiçbir şey!.. Onu asıl çeken, konusu 13. yüzyılda geçen romandan çok, romanın yazarı Aziz Zahara olacaktır. Zira Aziz, ilginç bir kişilik ve kimliğe sahiptir. Şafak’ın zihinlere yerleştirmek istediği portreyle ‘modern bir derviş’tir o.

Peki ‘dervişlik’ Ella’ya ne söyler? Hiç!.. Olsun; önemli olan rüzgâra kapılmaktır. Bir yanda ‘mutfak’ bağılısı, dolayısıyla pasta-börek-çörek yapmaktan zevk alan, ev-eş-çocuk bağımlısı, amma velakin kocasının kendisini aldattığını kırkıktan sonra fark etmenin hali ruhiyesiyle bıkkın, pişman, perişan; ancak bütün bunlara rağmen açılan bir pencereden uçmayı arzulayan, hayatı biraz da ‘arzu sapağı’nda uçuk yaşamak isteyen bir kadın. Diğer yanda, söz konusu kadının beklentilerine cevap verebilecek yapıda bir erkek: güçlü, farklı ve egzotik karakterli bir maceracı...

Ella, bizatihi *Aşk Şeriatı*’nin yazarı tarafından -basılması için yayınevine postalanana- romana eklenen bilgilerle onu uçtan kıyından tanımaya başlamıştır bile. Tanıma faslını ‘olağanüstü’ bir deneyim izler. Ella, kısa bir süre önce kızına karşı sarf ettiği “Aşk dediğin bu-



gün var yarın yok cici bir histen ibaret.” (s. 23) sözünün benzerine, okuduğu kitapta (“aşk dediğin bugün var yarın yok cici bir histen ibaret değildir” şekliyle) rastlayınca sarsılır (s. 31). Bu, bir bakıma ‘modern’ evliya olarak zihinlere yerleştirilmek istenen Aziz’in ilk ‘kerameti’dir. İlk sıcaklık, ilk yakınlaşma, ilk bağıklık böyle başlar Ella ile Aziz arasında.

Keramet silsilesinin ikinci ayağındaki temenni ise hayli ilginçtir:

Ella ile kızının arası bozuktur. Aziz, anne ile kızın arasının bozuk olduğundan, editörlük sürecinde işlemeye başlayan mektup trafiğiyle haberdardır. Onların arasının düzelmesi için Guatemala’da bulunduğu günlerde dikkatini çeken ‘Kırık Kalpler Ağacı’na, orayı ziyaret edenlerin yaptığı gibi ‘çaput’ bağlar, dilek tutar. Bunu Ella’ya da iletir. Birkaç gün sonra Ella dileğin gerçekten(!) tuttuğunu, kızıyla (Jeannette) arasının düzeldiğini, müstakbel âşığına mutlulukla aktarır. Hani *Aşk’ın* -sözüm ona- ‘tasavvuf’ temelli bir roman olduğu üzerinde ısrarla durulur ya, işte o ‘tasavvuf’ yolunun açılması, ‘modern mistik’ Aziz’in söz konusu ‘keramet’leri ve ‘çaput’ bağlama ritüeliyle başlar.\* Nihayet için bu faslında Aziz Zahara, tasavvuf anlamda ilk işaret fişeğini gönderir Ella’ya: “*Tevekkül, kabu-lün ve uyumun getirdiği som bir huzur hâlidir.*” (s. 81)

Ella’nın cevabı ise, acemi ama mecburen gerçekçi davranan bir ‘sâlik’ saflığıyla şöyle olacaktır:

“Tevekkülden bahsetmişsin. Bu kelimeyi hayatımda hiç kullanmadım! İtiraf etmeliyim sözünü ettiğin türden huzurlu bir teslimiyeti hiç yaşamadım. Bende sufi kumaşı yok zaten. Ama bir şeyin farkındayım: Jeannette’le aramız ancak ben direktmeyi ve müdahaleyi bırakınca düzeldi. Yoksa benim zorlamla değil. Tevekkül buysa eğer, işe yarıyormuş.

Ben de senin için dua ederdim ama Tanrı’nın kapısını çalmayalı o kadar uzun zaman oldu ki, beni buyur edeceğini sanmam.” (s. 109)

\* ‘Çaput’ bağlama hadisesi, Elif Şafak açısından sıradan bir hadise değildir. Zira Şafak, çoğu söyleşilerinde ‘çul çaput’ işlerine, ‘bâtil itikatlar’a fena hâlde inandığını söyler: “çocukluğumun bir kısmı anıenlemle, kahve falları, büyüler, cinler, perilerle geçtiği için... ben o dünyayı seviyorum. O dünyayı ciddiye alıyorum.” (Şafak, Söyleşi: Kasım 2005). İşin saklı gizli tarafı yok zaten: İlk öykü kitabından son romanına kadar uzanan menzilde yapılacak bir araştırma, Şafak’ın, din kültürü bağlamında, ‘din’, ‘tasavvuf’, ‘bâtil itikat’, ‘cin-peri’ kavramlarına hangi yönde ve nasıl bir yaklaşımla yer verdiğini ortaya koyacak, onun, özellikle ‘tasavvuf’ zarfıyla ‘bâtil’ itikat ve ritüelleri zihinlere taşımak istediği fark edilecektir. ‘Din’ ile ‘tasavvuf’ konusundaki kafa karışıklığıyla cehaletimiz, Şafak gibi düşünenler için bir nimet ve nemalanma kapısıdır ve bundan sonra da olmaya devam edecektir. Ama her şeye rağmen ve en azından bu toprakların ölçüsüne göre şeytanî bir zekâyı sahip olan Şafak’ın ‘şeytanî’ bir estettiği var; şeytanî ve tehlikeli... Unutmayalım ki roman türü, yeteneği ve işlevi itibarıyla şeytanî ve tehlikeli olanı meşrulaştırmada benzeri olmayan bir anlatım yoludur. O yüzden romancılar, biraz ‘büyücü’ye, roman ise ‘büyü’ye benzer; arada okunan bir roman için ‘büyüledim’, ‘büyüleyici’ tabirlerinin kullanılması boşuna değildir kuşkusuz.

Bunlar, Ella'nın kişiliğini anlamada önemli ipuçlarıdır.

Görülüyor ki Ella, etkilere ve etkilenmeye hayli açık bir kişi, dolayısıyla Elif Şafak'ın, yönetip yönlendirmekte fazla zorlanmayacağı bir figürdür. Çünkü erken gelen bir evlilikle birlikte hayatı durgun ve tekdüze geçen -üstüne üstlük kocası tarafından da aldatılan- Ella'nın, farklı bir hayata yelken açması için 'âşık' olması, kalbini aşka açması gerekmektedir. Onun için en kestirme yol budur. Bunun için de yıllardan beri kanıksadığı hayatın dışına çıkması şarttır.

Peki bu nasıl olacaktır?..

İşin bu faslında *Aşk Şeriatı* romanıyla, romanın yazarı Aziz Zahara devreye sokulur. İlginçtir, romanı okumaya başlamasıyla birlikte Ella'da birtakım değişimler olur ve söz konusu romanın etkisiyle aşkı "sıkça" düşünmeye başlar (s. 149). Düşünmesine düşünür de, kırk yaşında olmak onun için aşılması güç bir engeldir. Zira o, bu yaşın eşiğinde "olanca ağırlığıyla" yaşlandığını hissetmektedir. Aziz, onun bu yöndeki umutsuzluğunu gidermek için kırk sayısının kerametinden dem vurur: Nuh Tufanı kırk gün sürmüş, Hz. İsa kırk gün kırk gece çölde çile çekmiş, Hz. Muhammed'e peygamberlik kırk yaşında gelmiş, Buda ıhlamur ağacının altında kırk gün 'tefekküre' dalmıştır (s. 151). Nihayet Elif Şafak'ın kurgusu bağlamında daha önce 'ihtida' edip kırklara karışan 'modern mistik' Aziz Zahara'nın; "*Kırk yaşında insan yeni bir vazife üstlenir. Bence muhteşem bir yaşa vardın! Yaşlanmayı da sakın dert etme. Kırk öyle kudretli bir sayıdır ki, kırıksıklıklar da saçındaki aklar da yanında ciliz kalır.*" (s. 151) sözlerinin etkisiyle uçtan uca değişmeye başlayan Ella, *uzun yıllar mesafeli kaldığı Tanrı'nın kapısını çalar ve 'hakiki bir aşk' için dua eder* (s. 171). Onu, içine sürüklendiği "sıkıntıdan, sıkışmışlıktan" kurtaracak tek yol aşktır, âşık olmaktır. Söz konusu "hakiki aşk" ibaresiyle 'tasavvuf' menşeli 'ilahî aşk'a göndermede bulunulduğunu hatırlatmaya gerek var mı, bilmem. Ancak niyaz edilen ve peşinden koşulan aşk, romandaki sürece ve yaşananlara dayanarak söyleyelim ki, kesinlikle 'ilahî aşk' değil, bildiğimiz, dünyevî, tensel bir aşktır. Romancı aksini iddia etmiş, okurlar da yazarın isteği doğrultusunda ikna edilmiş olabilir.

Aşk romanı etrafında kurgulanmış bir illüzyondur bu; iğfale, aldatmaya dönük bir illüzyon...

O illüzyonlardır ki okurlar, romanda genel anlamda 'ilahî aşk'ın işlendiğine ikna edilmiş, öyle bir beklenti içine sokulmuştur. Oysa *Aşk* romanında, tasavvuf vadisinde çiçeklenmiş hâliyle bir 'ilahî aşk'tan bahsetmek mümkün değildir. (İnternet ortamına sarkan ba-

zı mesajlardan 'Mevlânâ-Şems' ilişkisini, 'Erkek erkeğe aşk olur mu?' boyutunda düşünenler olmuştur ki, bu da apayrı bir bahsin konusudur).

Aslında Ella, işin farkındadır. Aziz'le mesajlaşmaların getirdiği heyecan için "liseli âşıklar gibi" tabirini kullanması, gözden irak tutulmaması gereken önemli bir ayrıntıdır (s. 184) ve Ella-Aziz ekseninde yaşanan aşkı bu bağlamda değerlendirmek gerekir: Liseli âşıklar gibi başlayan ilişkiler, giderek 'arzu' temelli tensel bir aşka dönüşür. Bu noktadan itibaren Aziz'in, 'egzotik' kimliği ve *kerameti kendinden menkul* 'gizemli' düşünceleri öne çıkar; daha doğrusu romancının akıllara zıyan marifetiyle öne çıkarılır.

Amaçlanan hedefe varılmıştır:

Okuduğu romandan ve Aziz'in gönderdiği mektup ve mesajlardan gelen etkiyle Ella, hızla değişmeye başlar. Gerek kişilik, gerek beden ve gerekse çevre olarak "hiçbir şey eskisi gibi değil"dir artık (s. 225). O, bundan böyle daha sakin yapılı, durgun ve mütevekkil biridir. Müthiş bir dönüşümle ve bu müthiş dönüşümün getirdiği 'iradî' bir istekle(!) *her gece yatmadan Mesnevi* okumakta, Mevlânâ hakkında bilgi edinmektedir. Bütün bunlar göstermektedir ki Ella, Elif Şafak'ın tasarladığı çizgiye doğru emin adımlarla(!) ilerlemektedir. Bir bakıma onun 'hidayete erme' yolunda iç yolculuğu başlamıştır.

Yolculuğun hedef noktasında aşk vardır kuşkusuz. Ama bu aşk, bilinenin hilafına 'ilahî aşk' değildir; adıyla sanıyla Aziz Zahara'ya duyulan aşktır. Bu menzilde Ella'nın meyli, onca *Mesnevi* ve Mevlânâ okumalarına rağmen, 'Mevlânâ'dan yana değil, 'Şems'ten yana olacaktır. Nedeni de basittir: İki defa okuduğu *Aşk Şeriatî* romanında, Mevlânâ değil, özellikle Şems dikkatini çekmiştir. Çünkü Ella'nın tutkuyla okuduğu *Aşk Şeriatî*'ni kaleme alan Aziz Zahara, karizmatik yapısı ve esintili, maceracı kişiliğiyle uzaktan uzağa Şems'i hatırlatmaktadır. Romandan ve yazarı Aziz'den gelen etkilermeler ve kişisel bilgilenmeler sonucunda Ella, salt ruhsal planda değil, fiziksel olarak da değişir. Yüzü aydınlanmış, âdeta nurlu bir simaya sahip olmuştur. Görenler ona "Yüzün ışıldıyor." diyecektir. (s. 325). Bu da Aziz Zahara'nın kerametlerinden olmalı!

Nereden bakılırsa bakılsın bu, ilginç bir dönüşümdür. Bu dönüşümün nedeni, yolu ve adresi bellidir: Aziz Zahara... "Önce anlattığın hikâyelere âşık oldum, sonra bir de baktım ki seni sevmişim..." (s. 326)

Böyle bir itirafta bulunan Ella, hâlâ evlidir; ancak artık 'kerhen' yürüyen, yürütülen bir evliliktir bu; 'kerhen' ve yalanla... Nitekim tele-

fona gelen mesajı fark eden kocası David, merak edip sorunca, Ella, yayıncıyı kastederekten "Ah... evet, Michelle mesaj atmış." (s. 341) diyecektir. Oysa mesaj Aziz Zahara'dan, henüz yüzünü görmeyip tutkuyula bağlandığı biricik sevgilisinden gelmiştir. Peşinden başka yalanlar... En nihayetinde Ella, bir müze için fotoğraf çekmeyi bahane ederek (yani yalan söyleyerek) kendisi için Boston'a gelen Aziz'le otelde buluşur. Şafak'ın kurgusu gereğince delicesine sevişirler (s. 369).

Sevişme fashyla ilgili Ella'nın yorumu: "Ve tuhaf bir şekilde içinde cinsellik hem var hem yoktu." (s. 369)

Aleni olarak sevişeceksiniz, sevişme faslında "parmakları mum gibi yanan adam"ın parmak uçlarıyla bedeninizde çizdiği çemberler içinde yiteceksiniz, ama işin içinde cinsellik olmayacak! Tuhaf bir sevişme, tuhaf bir cinsellik algısı... Bu da Aziz'in kerametlerinden olmalı!.. Ve malum faslın sonunda Elif Şafak'ın, doğal olarak 'anlatıcı'nın marifetiyle Aziz'e dair yorumu:

"Mizacındaki ve hayatındaki ana mihver tasavvuf olmuş; ömrünü aşk inancına ve başka insanlara faydalı olmaya adanmış, gittiği her yerde, baktığı her ayrıntıda Tanrı'nın alametlerini aramıştı." (s. 388)

Panteizmin kötü bir temsilcisi kimliğiyle karşımıza çıkarılan Aziz, "elleriyle Ella'nın bedeninde gittikçe genişleyen daireler" çizerken (s. 369), hangi ayrıntıda nasıl bir Tanrı'nın alametlerini arıyordu acaba?! Sonra Ella, Aziz'in tezgâhından geçen kaçınıcı kadındır?.. Ortalıkta "günahkâr teke gibi" dolaşan, dolayısıyla Ella'nın evliliğini, üç çocuk sahibi bir anne olduğunu dert edinmeden onunla birlikte olan Aziz Zahara'nın, salt Ella'nın değil, okur zihninde de Şems'i çağrıştıracak şekilde eskizlenmesi (s. 234) nasıl bir mantık ve vicdanın ürünüdür acaba?

Elif Şafak, bunlarla yetinmez, Ella-Aziz çizgisinde 'tasavvuf'u sulandırıp Aziz'in tasarrufuyla Mevlânâ'yı da istismar eder. Ella, "Ben senin gibi sufi değilim!" deyince (s. 390), Aziz'den şu 'teselli mü-kâfatı'nı alır: "Aziz gülümseyerek 'Sufi değilsin, biliyorum' dedi. Olman da gerekmiyor. Sen sadece Rumi ol, yeter." (s. 391)

Söyleşilerinde fırsat buldukça "Yirmi yıldır tasavvufu ilgileniyorum!" diyen Elif Şafak'ın, tasavvuf menzilinde gide gidé bu noktaya, gaflet ve istismar noktasına varması hayli şaşırtıcıdır. Son tahlilde yapılanın 'kurmaca', yazılanın roman olması, işin özünü istismar etmeye gerekçe olamaz; olmamalıdır da. Çünkü roman, yazarların istismar yeteneğini bileylemek, hayal becerilerini tatmin etmek için icat edilmiş bir tür değildir.

Bütün bu tuhaflikları, yeni tuhaflikların izlemesi de hayli şaşırıcı.

İşaret ettiğimiz sulandırma ve istismarların sanki hiçbiri olmamış gibi anlatılanların 'tasavvuf', yaşananların da 'ilahî aşk' olduğu gerçeğine okurların da inandırılması, bu toprağa özgü bir tuhaflik olsa gerek!.. Cehaletin hüküm sürdüğü yerde, gaflet ve istismar meşruiyet kazanıyor anlaşılır. Son tahlilde aşk kavramı, hiçbir vakitte, 2009 yılındaki kadar istimal ve buna bağlı olarak istismar edilmedi. Bunda kuşku yok. Bu bağlamda, Elif Şafak'ın, romanın sonlarına doğru sarf ettiği şu söz, hayli manidar olsa gerektir: "*Aşk kullanıla kullanıla içi boşalmış bir kelimeye döndü...*" (s. 391)

Doğru söze ne denir ki?..

Üstelik 'aşk' kavramını sıradanlaştıran Aşk romanı gibi hayli muteber bir örnek duruyorken!..

Elif Şafak, Ella-Aziz Zahara çizgisinde, 'tasavvuf'un huzur ve selamete uzanan bir yol olduğunu, ondan nasiplenenlerin kişilik ve kimlik itibariyle nasıl değişebileceklerini, hatta değiştiklerini ispat etmeye çalışır. Bu tezin ispatı için de, Ella ve Aziz gibi iki 'ecnebi' kişiyi devreye sokar. Doğrusu zekice bir buluş. Öyle ya seçilen kişiler, farzımuhal bu topraklarda doğmuş olan Fatmanur-Bah-tiyar ikilisi olsaydı, anlatılanlar aynı etkiyi yaratır ve roman, yine satış rekorları kırar mıydı? Sanmam. Çünkü 'tez'in bir ayağının 'ecnebi' zemine dayanması, son yıllarda Batı'da esen ve popüler düzeyde de olsa kabul gören 'mistik' eğilimlere uygun düşmektedir. Sonra 'dinler arası diyalog', 'medeniyetler arası ittifak' seremonilerini de unutmamak lazım. Aşk ve benzeri romanların tezine meşruiyet kazandıran zeminlerdir bunlar. Hani, İslâmiyet ile Hıristiyanlık iki keskin uç ya!.. Bu uçları törpülemek, dolayısıyla makul ve mülayim bir alan açmak, siyah/beyaz yerine 'gri' bir zemin oluşturmak gerek. Öyle de, bu zemin oluşturulurken, din ve medeniyetimizin bazı temel kavramları neden istismara maruz kalsın?.. Ödünü anlaşılacak için mi veriyoruz? İşin adresi anlaşılacak ise, beyhude bir çabadır bu; çünkü Batı bizi yeterince tanımaktadır, bunun hikâyesi uzundur ve epeyi gerilere gider. Verilen ödünün tek anlamı vardır, basitleşmek ve cüceleşmek!.. Aşk ve benzeri romanlar, söz konusu basitleşme ve cüceleşme çabasının estetik plandaki numuneleridir. Onların omuzları, bizim 'medeniyet' planındaki ağırlığımızı 'medeniyetler arası ittifak'a taşımayacak kadar cılızdır. Bu vadideki saklı çaba, sözüm ona 'ittifak' değirmenine su taşımaktır; açık olanı ise istismardır...

Tez böyle bir zeminde renklilik kazanır da, tezin bağlandığı sonuç nasıldır acaba?

Güya, kurgu gereği araya sokuşturulan *Aşk Şeriatı* romanından gelen 'ilahî aşk'ın esintisiyle birbirine âşık olan Ella-Aziz ikilisinin geldiği son durak, şöyle anlatılır:

"Ella eğilip Aziz'i usulca öptü; önce alnundan, sonra kurumuş dudaklarından. Şu son bir sene içinde deli gibi sevdiği, seviştiği, içine aldığı ve bir kovuk gibi içine çekildiği bu beden(.) onun için bir erkeğin bedeninden çok daha fazla bir şey, âdeta bir mabetti." (s. 411)

Tasavvufun insanı kutsadığı, hatta ona 'ilahî' bir nitelik kazandırdığı bilinen bir şey. Elif Şafak, sanırım bu kabulden hareketle Aziz'e bir 'kutsallık' kazandırmak istiyor ve Ella'nın marifetiyle bu kutsallığı 'mabet' kelimesinde somutlaştırıyor. Peki söz konusu ikili, bu fasla, bu menzile, hangi çabalardan ve hangi çileli yollardan geçerek gelmiştir acaba?..

Adayların sicil özeti şöyle:

Ella evini barkını, üç çocuğunu, eş ve dostunu terk ederek, Aziz ise, öteden beri düşüp kalktığı kadınların sayısına -üstelik deva bulmaz hastalığına rağmen- birini daha ekleyerek, söz konusu menzile varırlar.

Bir de işin ayrıntısı var: Sevdiği kadını kaybedince "ağır bir dönüşüm geçiren" Aziz (s. 265), bu dönüşümün hangi anlama geldiğini, bir yandan 'tasavvuf'a, bir yandan da kadınlara olan ilgisiyle anlatmak ister. Kadınlara olan meyli, âşık olmak bir yana, istismar etmekten ve onları asalakça sömürmekten öteye gitmez (s. 281-82). Aziz, tabiri caizse feleğin çemberinden geçmiş bir serseri, hiçbir yere ve hiçbir kişiye bağlanamayan 'mizantrop' karakterli bir insandır. Yerine göre masum (s. 81-82, 123, 151), yerine göre 'zampara' (s. 233, 281, 282, 366), yerine göre yeleli saçlarıyla serseri bir serüvenci (s. 265, 282, 366), yerine göre 'sufî' (s. 151, 188, 283, 284, 287, 288, 289, 290, 291) geçinmeye çalışan Aziz'in, roman genelindeki konumu, kadınlara cazip gelen bir 'erkek' olmanın ötesinde pek iç açıcı değil. Aziz'i söz konusu portresiyle bir 'sufî' olarak görmek mümkün mü? Değil. Mümkün olması için tasavvufun -Aziz lehine ve Aziz'in hatırı için- ta başından ve yeniden yorumlanması gerekir. Bu olmayacağına göre, romanın 'kurmaca' dünyasında kendisine ısrarla yakıştırılmak istenen 'sufî/derviş' kimliği, yazarın temennisine ve okurların algısına rağmen, 'serseri bir zampara' olarak öne çıkan kişiliğinin gölgesinde kalan Aziz Zahara'ya, beklediği

ödül (hem de ne ödül!), kurmaca dünyanın dışında yer alan yaratıcısından, Elif Şafak'tan gelecektir: "Benim için" diyecektir Şafak, "Aziz Zahara Şems'in yeniden doğmuş hâli"dir (Şafak, Söyleşi: Mart 2009).

Öyleyse bu durumda, romanın söylediğine mi inanacağız, yoksa romancının söylediğine mi? İşin nirengi noktası budur ve cevabı şundan ibarettir:

Tabii ki romanın söylediğine inanacağız; aksi, 'hariçten gazel'i makbul saymak anlamına gelir. Peki bu durumda, Aziz'in aklını çelip baştan çıkardığı Ella ne olacaktır?

İlginç olan şu ki, Ella da Aziz gibi benzer bir kaderi yaşar ve 20 yıllık eşini -kendisine ihanet ettiği için- geride bırakarak yola çıkar. Öteden beri hayatına anlam veren ve özenle korumaya çalıştığı aile bağı yerini, ihanetin beslediği derin bir pişmanlığa bırakır; pişmanlığı hazza tahvil etmek için de kendini Aziz Zahara'nın kollarına teslim eder. Yaşadığı bir yıllık serüvenin sonunda -doğal olarak Aziz'in ölümü üzerine- ortada kalan Ella, terk ettiği kocasıyla ve zavallı küskün ikizlerin üzerinde bıraktığı karmaşık duygularla yeni bir çevrede, yeni bir hayata başlamanın planlarını yapar. Pişman mıdır, değil. Elif Şafak da pişman değildir Ella gibi birini çizdiği için. Bu bağlamda söylenmek istenen "Meğerki aldatıldım, öyleyse aldatmak hakkımdır!" düz mantığından öte bir şey değil. Elif Şafak, bu konuda bir adım daha atarak tıpkı Aziz'de olduğu gibi 'kurmaca' dünyadaki Ella'yı da ödüllendirir:

"Ella(,) evliliğini bırakıp Zahara'ya gidiyor. Bu dürüstlük. O kadar bilincinde ki mutsuz olduğunun. Bastırmış hep. Sonra hiç tanımadığı, hiç bilmediği bir adama âşık oluyor. Bu Ruhanî bir aşk." (Şafak, Söyleşi: Mart 2009).

Evet, aldatmak Ella'nın hakkıdır; yaptığı dürüstlüktür ve yaşadığı da 'ruhanî' bir aşktır.

Elif Şafak, Ella'nın kişiliğinde somutlaştırdığı bu anlayışı teze dönüştürüp ispata çalışıyor. İspata çalışırken de, araya 'tasavvuf' sokuşturuluyor ve tuhaf bir mantıkla, Ella-Aziz aşkının olgunlaşmasında 'tasavvuf' bir köprü olarak kullanılıyor. Ella, bu köprüden geçerek sevgilisi Aziz'e kavuşuyor. Tasavvufun nelere kadir olduğu, değil Müslüman'ı, iki ecnebiyi bile nasıl birbirine yaklaştırıp birbirine âşık kıldığı -güya- ispatlanmış oluyor!

Aslında ispatlanan, Şafak'ın tasavvuf konusundaki yetersizliği, buna bağlı olarak da tutarsızlığıdır; yoksa anlatılanların tasavvufun

özüyle (İslâmiyet'in mayaladığı tasavvuf anlayışıyla) uzaktan yakından alakası yok!.. Üzerinde çok durulan 'aşk' kavramının, tasavvufun anladığı 'aşk' kavramıyla bağdaşmadığı da ortada: Tasavvuf terbiyesinden geçmiş biri (Aziz), nasıl olur da evli bir kadınla (Ella) düşüp kalkmakta sakınca görmez?.. Elif Şafak'ın 'sufi' etiketiyle okur karşısına çıkardığı Aziz Zahara, bütün zorlamalara rağmen serseri bir zampara olmaktan öteye gitmez. Ella da, doğrusunu söylemek gerekirse, tuhaf bir kadın. Aziz'in, düşüp kalktığı -hem de sayısını kendisinin de bilmediği- kadınlarla olan macerasını itiraf etmesine rağmen (s. 281) Ella, onun peşini bırakmaz ve düşüp kalkılan kadınların listesine ismini yazdırmakta bir sakınca görmez. Herhâlde 'kısasa kısas' mantığı bu olsa gerek. Ella, ihanete uğramanın hıncıyla aldatmanın, dolayısıyla intikam almanın dayanılmaz hafifliğini yaşarken ardında 'iffeti' zedelenmiş bir kadın bırakır. İffetli Ella ise, geçmişte, Boston'daki evin 'mutfağında' kalmıştır...

Elif Şafak, romanın bir bölümünde 'mutfak' ögesini metaforik anlamda kullanır. Mutfak, ilk başlarda âdeta Ella'nın cenneti gibidir; orada ailesini düşünen, onların mutluluğu için çaba gösteren 'hamarat' bir kadın vardır. Salt bu kadarla da değil, o, aynı zamanda okuyan, ama 'mutfak' ile 'okuma' arasında kalmanın sınırlı hâliyle dışarıdan, hayattan ve eğlenceden kopuk biridir. Şafak, böyle bir Ella'yı "ineğin teki" (s. 170), dolayısıyla sıradan, 'itici' bir tip olarak gösterir:

"Seneler var ki saç kesimini değiştirmemişti: Uzun, düz, bal sarısıydı saçları. Ekseriya ya sımsıkı bir topuzla toplar ya da arkadan örerd. Makyajı hep belli belirsizdi. İddialı olmayı sevmezdi. Tek sürdürdüğü hafif kırmızı-kahverengi bir ruj ile açık yeşil göz kalemiydi (ki büyük kızına bakılırsa(,) gözlerini ortaya çıkarmak yerine tam tersine kapatıp saklıyormuş(!). Zaten Ella(,) bugüne kadar göz kalemiyle simetrik iki çizgi çekebilmiş değildi. Yanlılıkla bir gözünü diğerinden kalın boyardı hep." (s. 171)

Biraz da kurgu gereği 'itici' çizilen (çünkü bu vakitlerin Ella'sının "ineğin teki" olarak okur zihnine nakşedilmesi gerekiyordu), Ella'nın içinde bir Ella daha vardır: "Her şeyi sissizce bir kenardan izleyen, vaktinin dolmasını bekleyen Ella." (s. 171)

İşte bu Ella'dır ki, yılanın kabuğundan sıyrılması gibi, günü geldiğinde eski benliğinden sıyrılarak 'bambaşka' bir Ella kisvesine bürünecektir: Günün kabulüne göre 'mutfak'taki Ella, hayattan, yaşamaktan anlamayan, dar bir dünya içinde hapsolmuş 'ineğin teki' biridir; Aziz'le düşüp kalktıktan sonraki yeni Ella ise, özgüvenli, hayatı tanıyan, kadınlığını öne çıkaran, keyfince yaşayan bir 'zamane' kadınıdır. Olanlardan; evini barkını terk etmekten, tanımadığı bir adamın 'met-



res'i olmaktan pişman değildir. Aksine, ihanete ihanetle karşılık vermekten, hayatı uçarı ve uçuk yaşamaktan memnundur: "Meğer" der Ella, "birini aşkla, şuurla ve şükranla sevmek ne güzelmiş!" (s. 410)

Ella'nın vardığı son duraktaki nihai düşüncesi böyle.

Elif Şafak, onun böyle bir düşünceye 'vâsıl' olmasında, tuhaf bir anlayışla 'tasavvuf' olgusunu devreye sokar. Öyle ya, kendisini 'suff' olarak tanıtan Aziz Zahara'ya sahip olmak, onunla bütünleşmek için uçtan kıyadan 'tasavvuf'tan nasiplenmek gerek. Doğal olarak nasiplenir de.

Ella, Aziz'in 'metres'i olmaya doğru sürüklenirken elinde *Mesnevi*, dilinde Şems ve Mevlânâ olacaktır. Romanın sonunda, daha önce belirttiğimiz gibi, iffeti zedelenmiş bir Ella vardır karşımızda; olsun, bunda bir sakınca yok!.. Önemli olan, Ella'nın 'tasavvuf'tan nasiplenmesi, geceleri yatmadan önce *Mesnevi* okuması, Mevlânâ'ya, Şems'e yakınlık duymasıdır.

Makbul ve muteber olan Ella budur Elif Şafak'ın anlayışına göre.

Öbürü 'ineğin teki'ydi, bu ise kişiliğini ve dışılığını, bir kelimeyle kadın kimliğini idrak etmiş kişiliktir. Aradaki fark ve dönüşüm ise, -Şafak'ın sevdiği tabirle- 'hikmet-i tasavvuf'tur!.. Tasavvuf, 'mutfak'ta hapsolmuş bir kadını, almış hayatın ortasına atmış; onu onurlu, dirayetli, kocasının ihanetine ihanetle cevap verecek denli iradeli, kararlı bir kadın konumuna yükseltmiştir. Bu, Elif Şafak'ın, Ella-Aziz çizgisinde 'tasavvuf'a yüklediği 'misyon'dur.

Zavallı Ella, zavallı Aziz ve bu iki zavallı uğruna harcanan zavallı tasavvuf kültürü!..

Şafak'ın, kurgusunun bir kanadını biçimlendiren tez, anlatı bağlamında düşünürsek hayli cazip ve etkili (çünkü günün roman okurunu kendine çekecek nitelikte popüler bir serüven örneği sunulur); ama aynı tez, hayat ve hakikat bağlamında sahibini mahcup edecek denli gerçeklere ters düşmekte ve gerçeklerle çelişmektedir.

Mevlânâ'dan esinle söyleyeyim: Herkes aklınca anlar, anladığınca anlatırımış...

## B) MEVLÂNÂ-ŞEMS HİKÂYESİ

Roman genelinde savunulan tezin ilk faslında, tasavvuf kültürünün (doğal olarak romancının tasavvurundaki tasavvuf kültürünün), 'popüler' beklentilere cevap verecek nitelikte kurgulanan 'popüler' bir serüvene destek verme ve bu serüveni zihinlere taşıyıp

meşrulaştırma amacıyla kullanıldığını (doğrusunu söylemek gerekirse, orta düzey bir okur kitlesini etkilemek cihetinde zekice kullanıldığını) anlatmaya, açıklamaya çalıştık. Sorunun salt bu düzeyde tartışılması, savunulan tezi, hatta tezleri anlamak bakımından yetersiz kalacağı âşikârdır. Bu bağlamda bir de işin öbür yanı, tasavvuf esin kaynağı olduğuna göre, asıl yanı var. Nihayet *Aşk Şeriatı* metninin ağırlıklı damarını oluşturan Mevlânâ-Şems serüveniyle varılmak istenen hedefler var. Şimdi bu konu üzerinde duracak ve romancının söz konusu serüvenle, günün okuruna neyi, nasıl anlatmaya çalıştığını, onu hangi telkin seanslarıyla etkilemek istediğini anlatmaya çalışacağız. Sorunu ele alırken, romancının söylemek istediğini değil, metnin/hikâyenin/romanın söylediğini esas alacağız kuşkusuz.

Eğer okur cephesinden yansıyanları -en azından edebiyat sosyolojisi açısından- bir veri olarak kabul edersek, romanı okuyanların (sıradan okurlarla okur/yazarların) büyük bir bölümü, Mevlânâ-Şems arasındaki dostluğa, hatta aşka(!) tanık olmakla mutlu olduklarını, dolayısıyla kültürümüzün önemli bir hazinesi olan 'tasavvuf' gerçeğinin farkına vardıklarını dillendirmişlerdir. Ella-Aziz aşkının temelinde yine tasavvufun olması ise, işin kerametli yanıdır. Okur mantığı böyle algılamış ve böyle bir roman yazdığı için de Elif Şafak'a teşekkür etmiştir: Mart-Aralık 2009 tarihleri arasında, satış rakamının 500.000 kapısına dayanması, teşekkürün en güzel nişanesi olsa gerek!..

Peki söz konusu okur algısı doğru mudur?

Hayır, roman böyle bir şeyi söylemiyor; söyler gibi oluyor sadece. Ama romanın böyle bir şeyi söylediği gerçeği, biraz medyanın, biraz da romancının marifetidir. Okur, medyanın reklam salvolarıyla, romancının yazılı ve görsel basında yer alan söyleşi seanslarıyla istenilen noktaya çekildi ve ondan, yazılanlara, söylenenlere inanması istendi. Romanı anlama yönünde gerekli şifreler de verildiğine göre, okura düşen görev, düz ve zahmetsiz bir okuma ile işin hazzını çıkarmaktır. Öyle de yapılır, kimi gözyaşıyla, kimi romanda yer alan 40 ilkeyi Şems'in mucizevî sözü niyetine, kimi muskalık dua niyetine okur. Hatta bazı okurlar (doğal olarak kadın okurlar), işi ritüel boyutuna taşıyıp 'mutfak' terbiyesinden geçerek romanı okuma görevini yerine getirir. Çünkü, vitrinde gıptayla izlenen Aziz Zahara'nın sevgilisi Ella ile Mevlânâ'nın aziz eşi Kerra, 'mutfak' merkezli bir hayatın mensubudurlar, dolayısıyla böyle bir okuma aynı zamanda onlara duyulan saygının ifadesi olacaktır. Aşk ro-

manı bu açıdan ritüelini de beraber getirmiş, gizem yüklü fasıllarıyla âdeta 'mezcup' bir okur kitlesi yaratmıştır diyebiliriz.

Peki roman, gerçekten böyle bir okur portresini gerekli kılan, biçimlendiren bir birikime, bir derinliğe sahip midir? Hayır!.. Daha önce değindiğimiz gibi, biraz da metnin dışından yapılan müdahalelerle böyle bir okur portresi tasarlanır. Bu bağlamda metne, metnin kurmaca dünyasında yer alan gerçeklere, kavram ve kişilere yüklenen anlamlara, işlevlere dikkat ettiğimizde, farklı bir tabloyla karşılaşırız. Yani, ortalama bir tasavvuf kültürüne sahip, biraz da kaliteli roman terbiyesinden geçmiş bir okura, *Aşk*'ın sanıldığı -hatta iddia edildiği- gibi cazip gelmesi mümkün değildir; hatta böyle bir okur için *Aşk*, bir hayal kırıklığından öte gitmez. Bunda rol oynayan temel neden ise, Elif Şafak'ın kurmaca yapıyı biçimlendirirken benimsediği bakış açısıdır.

Elif Şafak, 'anlatıcı' sorununu ele aldığımız bölümde söylediğimiz gibi salt üçüncü tekil kişi 'anlatıcı' ile yetinmez, tarihsel gerçekliği hakkıyla yansıtmak için 'ben anlatıcı' rolüyle sahneye çıkardığı kahramanların bakış açılarından da (teknik karşılığıyla 'çoğul bakış açısı'ndan da) yararlanır. Bu uygulama ile olaylara içten ve dıştan (yakından ve 'olimpik' konumdan) bakma imkânı elde edilir. Temel karakteri itibariyle bugünü anlatan Ella-Aziz serüveni, üçüncü tekil kişiyle; geçmişe uzanan *Aşk Şeriatî* romanının hikâye halkaları ise o dönemi temsil eden figürlerle ('çoğul bakış açısı'yla) yansıtılır.

Roman bu yönüyle, doğrusunu söylemek gerekirse, hayli başarılı bir grafik çizer.

Sorun burada değil. Sorun, söz konusu uygulamaya gidilirken Elif Şafak'ın, kendi yazar kimliğini, kültürel birikimini, felsefesini, hatta -kadın kahramanlarını kışkırtan yerli yersiz- cinsiyetçi duruşunu gizleyemeyişidir. Romanın hemen her yerinde Elif Şafak'ın hayaleti dolaşır; özellikle kadınların bulunduğu mahallerde bu hayalet belirgin bir biçimde kendini gösterir. Kerra, Kimya, Ella, Çöl Gülü... Bunlar, romanın dört önemli kadın figürü. Bostonlu Ella, doğal olarak bugünün Amerikalı kadın örneği, diğerleri 13. yüzyıl Türk toplumuna ait kadınlar. Farklı çağların bu dört kadınında şaşırtıcı bir şekilde benzerlikler vardır. Bir kere, hemen hepsinde 'âsi' ve buna bağlı olarak hükmetme arzusu, hatta hırsı var: Sözcüseli Kerra, yolunu yöntemini kestiremeden Mevlânâ üzerinde etkili olmak ister. Kimya, Şems'i avucuna almak için -beyhude yere- çabalar durur; Çöl Gülü, bireysel anlamda olmasa bile, toplumsal anlamda 'gelenek/görenek kırıcı' rolüne soyunur ve -"13. yüzyılda

böyle bir kadın ve böyle bir amel, eylem olur mu?" diye sorma kabalığına sığınmadan kabul edelim- başarılı olur. 'Kârhâne'de vazifeli olduğu günlerde 'tebdil-i kıyafet' ile camiye girip vaaz dinlemek, fark edilince ortalığı karıştırmak, nihayet 'kârhâne'den Mevlânâ'nın hanesine uzanan serüvenin figürü olma az şey midir? Sınırsınız ki onlar, 13. yüzyılın kadınları değil, 20. yüzyılın kadın hareketlerinin terbiyesinden geçmiş, kadın/erkek eşitliğini savunan ve bunu hayata geçirmek için çırpınan kadın örnekleri...

Elif Şafak'ın tüm kıskırtmalarına rağmen onlar, yine de o günkü toplumun, kendilerine biçtiği sınırlar içinde kalırlar. Özellikle Kimya'nın Şems karşısında geri çekilip erkek egemen toplumun kuralları karşısında boyun eğişi, hayli dramatiktir. O günün toplumsal koşulları bağlamında başka ne beklenebilirdi ki? Beklenti içine giren, onlar değil, Elif Şafak'tır kuşkusuz. Son tahlilde beklenti ile gerçek çelişir; yazar, 'ajite' edip sahneye saldırdığı kadınları, yine kendi başlarına bırakır. Daha doğrusu bırakmak zorunda kalır. Çünkü onları bugünün mantık süzgecinden terbiye ve ıslah etmek ister. Kime karşı? Mevlânâ'ya, Şems'e karşı!.. O günün toplumsal koordinatları hayli radikal işaretlerle belirlenmiş topluma karşı. Olacak iş değil tabii. Olmaz da zaten.

Kerra, içinde biriktirdiği duyguları yine içine atar. Kimya, yenilip köşesine çekilmek zorunda kalır. Çöl Gülü, toplumun sert duvarlarına attığı çentikle yetinir. Onlar adına üzülmemek mümkün değil. Ancak romancının zihinlere zerk ettiği telkin dozlarıyla gündeme gelmiş bir hüzdündür bu. Öyle ya, Şafak talep ettiği için onlar 'durumdan vazife' çıkarmaya yeltendiler; ama başarılı olamadılar. Gerçekte onların böyle bir talebi yoktu ve olamazdı da. Dünün kadınıydılar ve dünün koşullarına tâbiydiler. Onları, o koşullar içinde alıp sahneye çıkararak Elif Şafak'ın romancı muhayyilesi, yazarlık fantezisi kuşkusuz. Yenilginin vebali onun kalemine aittir: Metni deşifre ettiğiniz zaman bu gerçek ortaya çıkar. Gazeteci mantığıyla romanı okuduğunuz zaman ise, Kerra'yı da, Kimya'yı da, Çöl Gülü'nü de, bugünün sivil toplum örgütlerinin eğitime elverişli mensupları olarak görebiliriz. Elbette bu da bir okuma biçimidir; ama metne değil, niyet ve beklenti üzerine inşa edilmiş bir okuma biçimi... Kerra, Kimya, Çöl Gülü menziline kadın adına yaşanan yenilgi (doğal olarak romancının mantığı gereğince idrak edilen yenilgi) bir başka cephede, Ella cephesinde telafi edilir.

Ella, Şafak'ın niyet ve beklentisine tercüman olan bir figürdür. Kocasını David'in ihanetiyle incinen gururunu, kısasa kısas mantı-

ğıyla ihanete ihanet cevabıyla sözde düzeltir. Yani Elif Şafak, öyle bir Ella portresi çizer ki, (ortada bir roman olduğuna göre) okur vicdanı onun 'ihanetini'; dolayısıyla evliliği sürerken ve üç çocuk sahibi iken, tanımadığı, -ve ne acıdır ki, hiçbir zaman da tam anlamıyla tanıyamayacağı (s. 387) - bir kişiyle düşüp kalkmasını haklı bulur, normal karşılar. İşin bu noktasında; "Elif Şafak'ın, idealize edip zihinlere taşıdığı kadın duruşu ve bu duruşla meşrulaştırmak istediği felsefe, ahlak anlayışı bu mudur?" diye sormadan edemiyoruz. Sonra Ella'nın kaderini yaşayan her kadının, Ella gibi hareket etmesi hâlinde, ayakta durabilecek bir toplum düşünülebilir, gösterilebilir mi? Bu anlayış bağlamında, araya 'tasavvuf', 'Şems', 'Mevlânâ', *Mesnevî* gibi değerlerin sokuşturulması ise, bir başka tuhaflik olsa gerek!.. Bütün bunları ileri sürerken David'in ihanetinin haklı bir gerekçesi olamayacağını da vurgulamakta yarar var. Bu ayrı bir bahsin konusu. Sonra romanın kurmaca yapısı, David eksenli değil, Ella eksenli. Doğal olarak bu durumda Ella'nın konumu ve o konuma bağlı olarak Elif Şafak'ın önerdiği kadın modeliyle birlikte 'ahlak', 'toplum' ve 'aile' anlayışı da öne çıkıyor, önem kazanıyor.

Ella'nın bugünün kadını olması nedeniyle ona dair anlatılanları anlamakta fazla zorlanmıyoruz. Kadınlar bağlamında hata, Elif Şafak'ın diğer kadınlara da (Kerra'ya, Kimya'ya, Çöl Gülü'ne) Ella'nın türevleri olarak bakmasından kaynaklanmaktadır. Ella kadar olmasalar da, onlar da içlerinde potansiyel bir 'âsılık' duygusu taşırlar. Ancak, günün moda tabiriyle dünün 'erkek egemen toplum'un kuralları karşısında söz konusu âsılık duygusu baskılanır. Doğal olarak bunları söylerken o günün gerçeklerini değil, Elif Şafak'ın romanında dillendirmeye çalıştığı gerçekleri dikkate alıyoruz. Meğerki bir inceleme yapıyoruz, öyleyse kurmacanın sınırları içinde kalmak zorundayız. Böyle bir durumda, doğaldır ki Kerra, Kimya ve Çöl Gülü birer kurmaca dünyanın figürleri olarak karşımızda yer alır. Yani, 13. yüzyılın kadına biçtiği konumla değil, Elif Şafak'ın kurmaca dünyada onlara biçtiği konumla... Bu hiç de gerçekçi olmayan bir konumdur.

Sorunu Kerra ile Kimya düzeyinde tartışmakta da yarar var.

Kerra kim? Mevlânâ'nın ikinci eşi. Özünde uysal bir kadın, evine eşine bağlı, hoşgörülü... O günün ortamında başka nasıl olması gerekirdi, bilmiyorum. Ama Elif Şafak'ın bir bildiği var. Bildiği var ki, o günün Kerra'sını çizerken bugünün, -evet bugünün!- anlayışıyla hareket eder, bugünün kadın sorununa dair görüş ve felsefelerini 13. yüzyıla taşır. Bu anlayışın roman genelinde iki tipik örneği veri-

lır. Sözelimi, aşağıya aktaracağımız düşünceler, Kerra'nın zihninden geçmektedir ve daha önce değindiğimiz üzere, onun âsiliğe meyilli yanını yansıtmaktadır:

"Bazen öyle anlar oluyor ki(,) kadın yaratıldığıma isyan edesim geliyor. Bu dünyaya kız olarak gelince durmadan çalışmayı öğretiyorlar: Yemek pişirmek, temizlik yapmak, kirli çamaşırları külle ovmak, dereden su taşımak, eski çorapları yamamak, yağı süttten ayırıp çökelek yapmak, hamur açmak... hepsini belliyorsun peş peşe. Kimi kadınlar bunların yanı sıra ya da yerine vücutlarını kullanarak erkeklerin aklını başından almayı öğreniyor. Ama işte hepsi bu. Öyle ya da böyle hep hizmet ediyorsun. Kimsenin kadınların ellerine kitap verdiği yok. Oysa Mevlânâ'nın, bugün Şems'le konuştuğu gibi benimle de hararetili hararetili konuşmasını, bana da akıl danışmasını nasıl istiyorum." (s. 213)

Özlem ile gerçeğin tipik çelişmesi...Elif Şafak'ın Kerra zihninden yaptığı tam bir anakronizm örneği...

Bugün evlerde, sokaklarda, yazılı ve görsel medyada dillendirilen görüş ve düşüncelerdir bunlar ve Şafak, bu düşünceleri Kerra'ya mal ediyor. Söylenenler, bugünün okuru için pek yadırganmayan şeyler. Dolayısıyla romanı okuyanlar da söylenenleri yadırgamaz. Ancak ortada, göz ardı edilemeyecek bir gerçek var: Bugünün kadın gerçeği ve buna bağlı olarak nasıl bir kadın imgesi varsa, dünün de kendine göre bir kadın gerçeği, bir kadın imgesi; nihayet o günün toplumsal ve kültürel koşullarının ürünü olan bir kadın sorunu vardır. Hâl böyleyken, bir romancının, söz konusu gerçeği ve imgeyi ihlal, dolayısıyla okurunun zihnini iğfal etmesi ne derece doğrudur? Bugünün okurunun, dünün kadın gerçeğini, en azından gerçeğe yakın hâliyle öğrenme/bilme hakkı yok mudur? Elif Şafak'ın bir romancı ve yazılanın da bir roman olduğu gerçeği, işin özünü değiştirmez. Nihayet romanın -ve *Aşk*'ın- bir 'kurmaca' olduğu doğrudur. Peki dünün (13. yüzyılın) kadını, kendi mantığı ve felsefesiyle, kendi gerçekliğiyle 'kurmaca' dünyada yer alamaz mıydı? Kurmaca, gerçeği dönüştürerek estetize eder; doğru, ama hiçbir 'kurmaca' mantığı, bize gerçeği başkalaştırma, düne bugünün mantığıyla yaklaşma, bugünün anlayışını mutlak anlamda düne hâkim kılma imkânı vermez, vermemelidir. Anlatacağınız konunun tarihsel düzlemde ve vicdanlarda kazandığı anlam da önemli. Gerçeği anlatırken kurmacanın mantığı dâhilinde değiştirip dönüştürebilirsiniz. Doğru, ama gerçeği saptırıp istismar edemezsiniz. Bu bağlamda düşündüğümüzde, Elif Şafak'ın tarihin isim listesinde yer alan Kerra'dan çok, kendi mantığının ürünü olan Kerra'yı çizmeye çalıştığını fark ederiz. Yargılamada bulunurken salt yukarıda Kerra'dan

alıntıladığım satırları esas almıyorum. Elif Şafak, Kerra üzerinden, ama Kerra'ya mal ederek daha vahim şeyler söyler.

Kerra, malum Rum kökenli bir Hıristiyan'dır. O günün ortamında çok yadrganmayan bir dönüşüm yaşamış, Mevlânâ'ya iyi bir eş olmuştur. Günün koşullarında 'olağan' karşılanan bu durumu Şafak, Kerra'nın bakış açısından şöyle yorumlayarak 'olağanüstü' bir hâle büründürür:

"Evleneceğimiz haberi ilk duyulduğunda, hakkımda ileri geri laflar söyleyenler olmuştu: 'Kerra eskiden Hıristiyan'dı. Bu kadın Rum asıllıdır. Hak dine dönmüş olsa bile nasıl güvenirsin? Eldir, bizden sayılmaz. Senin gibi bir İslâm âlimine doğma büyüme Müslüman bir kadın almak yakışır.'" (s. 226)

Bu zeminde Kerra, dine dair yorumlarda da bulunur:

"Anadolu dinlerin, inançların, âdetlerin, masalların karışımı bir alaca diyar. Aynı yemeği yiyip aynı şarkılarla içleniyor, aynı batıl ('bâtil') itikatları paylaşıp, gece oldu mu aynı rüyaları görebiliyorsak(,) neden beraber yaşamayalım? İsa Peygamber'in adını taşıyan Müslüman bebekler bilirim, Müslüman sütanelerin emzirdiği Hıristiyan bebekler de. Su gibi berrak ve akışkandır Anadolu, burada her hikâye birbirine karışır. Şayet Hıristiyanlıkla Müslümanlık arasında da bir sınır kapısı varsa, bunun iki taraftaki bağnazların iddia ettiği gibi geçilmez bir hudut olduğunu sanmıyorum.

Mevlânâ gibi meşhur bir bilginin karısı olunca herkes sanıyor ki âlimlere fazla kıymet veriyorum ama öyle değil. Din adamları belki çok şey biliyor, ama inanç denilen şey aklen ve naklen mi anlaşılır yoksa birebir kalben yaşayarak mı? Hocalar bazen anlaşılması o kadar güç laflar ediyorlar ki(,) ne dediklerini takip edemiyorum. Müslüman âlimler Teslis'i kabul ettikleri için Hıristiyanları yeriyor; Hıristiyan âlimler ise 'Kuran kusursuzdur' dedikleri için Müslümanları. Sanki her iki din birbirinden fersah fersah uzakmış gibi konuşuyorlar. Halbuki din bilginleri aralarında tartışadursun, Anadolu'da yaşayan sıradan Hıristiyanlarla sıradan Müslümanların ortak yanları öyle çok ki." (bçz., M.T., s. 226-27)

Okuyanlar sanır ki, bunları söyleyen Kerra'dır. Hayır, asla Kerra değil!.. Söylenenlerin tümü, romancının hayalhanesinde ürettiği, ama çarpıtarak dile getirdiği şeyler. Bu bağlamda Kerra salt masum değil, -istismar edildiği için- aynı zamanda mazlum. Elif Şafak, onun üzerinden dine dair 'ahkâm kesiyor'. O kadar çok şey söyleniyor ve o kadar çok hataya düşülüyor ki... Konuşan, aklı başında bir romancıdan çok, bir gazeteciye, son yılların popüler teması "Dinler Arası Diyalog" toplantısından henüz çıkmış ve bu bağlamda haberini geçen bir gazeteciye benziyor. Dillendirilen düşünceler, yırtma yapıştırma mantığıyla 'temellük' edilmiş gibi... İğreti duran büyük laflar. Güya Kerra'nın mantığıyla dinler arası diyalogun mümkün olabile-

ceği dillendiriliyor. Zavallı Kerra, öyle bir portreyle çıkarılıyor ki, sarnırsınız, 'ulemâ-yı kirâm'dan bir zat konuşuyor karşınızda. Öyle bir zat ki, konuştuğça batıyor; batıyor ve basitleşiyor.

Elif Şafak, Kerra'yı sahneye çıkararak onun kişiliğinde, tabiri caizse misyonerliğe soyunuyor. Günün genel geçer mantığından gücünü ve ilhamını alan 'misyon' iyi de, bu misyonun zihinlere servis edilmesi tutarsız. Misyon adına hemen her şey istismar ediliyor. Kadın gerçeği, din bağlamında bazı temel değerler, bakış açıları, Anadolu'ya özgü felsefe, insanî ilişkiler, istismarın kapsama alanına çekiliyor. Bu durumda Kerra, kendi zamanının koşulları ve özgün konumu gözetilerek çizilmiş bir kahramandan çok, Elif Şafak'ın kadın sorunu bağlamında tasarladığı tezi zihinlere taşımak için kullanılan bir araç oluyor; âsi ve tehlikeli bir araç...

Madalyonun bir yüzündekiler böyle.

Doğal olarak madalyonun bir de öbür yüzü var. Orada da benzer marifet sergilenir ve Şafak, bu defa Mevlânâ'nın 'evlatlık' edinip büyüttüğü Kimya'yı devreye sokar. Anlatılanların okur katında etkili olması için Kimya, ucundan kıyısından 'olağanüstülük' faslından geçirilir. Kimya, fakir bir köylü ailenin altıncı çocuğudur. Kendinden önce doğan beş kardeşi peşpeşe ölmüştür. Ölen kardeşlerinin zamanlı zamansız hayaletlerini gören Kimya, çevresi üzerinde farklı bir izlenim bırakır. O, günün birinde köye gelen "yaşlı bir bilge"nin anlattığı hikâyeleri dinler ve hikâyelerden hayli etkilenir (s. 216). Anlatılanları 'rüya' boyutunda da yaşayan Kimya'nın hâli yaşlı bilgenin dikkatini çeker. Çünkü o, yaşlı bilgeye göre "müstesna bir çocuk"tur (s. 217) ve mutlaka okula gönderilmelidir. Bunu duyan anne, "Kız çocuğuna okul ne gerek!" (s. 217) diyerek tepki gösterir.

Baba için sorun olmaz; zira o, kızının heder olmaması için her şeyi yapmaya hazırdır. Ama anneyi ikna etmek kolay değil. Onu ikna etmek de, doğal olarak yaşlı bilgeye düşer:

"Evladınız kız diye Allah'ın gözünden düşmemiş, Hak ona kabiliyet bahsetmiş. 'Siz Allah'tan daha mı iyi bileceksiniz?' diye sordu. Madem okul yok, kızınızı bir âlimin yanına verin." (s. 217)

13. asırda böyle bir bilge ve o günün basit, kendi hâlinde yaşayan bir köylü aileye bilgece bir öneri!? Öneri karşısında şaşırma-mak elde değil. Avrupa'da üniversitenin gerçeğinin 'manastırlar' düzeyinde henüz doğmaya başladığı vakitlerde (Davies, 2006: 390) ve 'okul/mektep' adının hecelenmediği, hele kızlar adına hecelenmesi için asırların geçmesi gerektiği bir dünyada bunlar konuşulu-



yor. Acı olan şudur ki, bütün bunlar da okuyucu tarafından gerçekmiş gibi algılanıyor.

Madem okul yok, öyleyse kızınızı bir âlime teslim edin!..

Sanırsınız ki anlatılanlar 13. yüzyılda değil de, "Baba Beni Okula Gönder!" veya "Haydin Kızlar Okula!" kampanyalarını idrak eden 21. yüzyıl başı Türkiye'sinde geçiyor. Hakkını teslim etmek lazım: Elif Şafak, bugünün gerçeklerini, kabullerini, sorunlarını geçmişe aitmiş, geçmişte geçiyormuş gibi göstermekte bir hayli mahir... Belleme ve bellek konusunda sorunlu bir toplumda, kim nereden bilecek neyin, nerede, nasıl geçtiğini?.. Hâl böyle olunca Elif Şafak'ın kalem, kurmaca vadisinde çok kolay yol alıyor. Hele işin içinde Kimya gibi -okuma, okul ve bilgi sevdalısı- bir kız olunca, iş daha da kolaylaşıyor. Belleme işini ve belleğini romancıya emanet etmiş olan okur, güncele yaslanan mizansenlere zaten hazırlanmıştır.

Yaşlı bilgenin sözünü dinleyen baba, Kimya ile birlikte Konya'nın yolunu tutar. Nihayet, babanın nazarında da "özel bir çocuk" rütbesiyle taçlanan Kimya, götürülüp Mevlânâ'ya teslim edilir (s. 218). Mevlânâ-Kimya bağlamında öyle şeyler anlatılır ki, sanırsınız sınıf arkadaşları bunlar. Kimya, terbiyeden geçer ve gün gelir donanımlı bir genç kız olur; Kur'an'dan, tasavvuftan bahisler açacak, tartışacak kadar... Talih bir gün onun karşısına Şems'i çıkarır. Birbirlerine ilgi gösterirler; Kimya, tıpkı Mevlânâ'ya olduğu gibi, Şems'e de, dine, ayetlere dair birtakım sorular sorar. İlgi beraberinde sevgiyi, hatta aşkı da getirir ve bir gün Şems, Kimya'yı okşar, sever, öper. (Evet, Mevlânâ'nın dergâhında konuk olarak ikamet eden Şems, böyle bir teşebbüste bulunur. Elif Şafak, hadiseyi öyle bir tablolaştırır ki (s. 247), sanırsınız bir adım sonrası 'tecavüz' faslı başlayacak. Olmaz mı, olur. Ama Elif Şafak'ın mantığına göre olur. Sanki Şems, kendine özgü kuralları, ilkeleri, felsefesi olan ve mensuplarını mutlak itaate mecbur kılan bir dergâhta değil, alelade bir hanededir. Yine sanırsınız ki Şems, dergâh ehli bir sufi değil, yavuklusunu bekleyen ve vuslat vaki olunca onunla cilveleşen bir delikanlı...).

Bitmedi...

Gün gelir Kimya ile Şems nikâhlanırlar. Ancak, aradan "altı ay" geçmesine rağmen (s. 376) evlilik gerçekleşmez. Kimya'nın incinen gururu mu? Elif Şafak'a göre öyle bir şey olmaz. Zira Kimya, 'nev-i şahsına münhasır' bir kızdır; zekidir, kültürlüdür, sabırlıdır, güçlüdür... Âdeta bugünün ideal genç kız örneği gibidir. Aslında 'gibidir' sözü fazla; çünkü Şafak, Kimya'yı, bugünün bakış açısı doğrultusunda biçimlendirerek 13. yüzyıl toplumuna monte eder. Öyle ol-

duğu içindir ki Kimya, başına gelen hadiseden pek etkilenmez, sanki "her şey yolundaymış gibi" hareket eder (s. 376). Şems'i de, kimi zaman bir arkadaş, kimi zaman bir ağabey, kimi zaman da bir oğul gibi görür (s. 376).

Peki nereye kadar?

Nihayet Kimya da bir kadındır ve nikâhlı eşine dönük birtakım beklentilerinin olması da doğaldır. Ancak Şems'in, şaşırtıcı bir şekilde takındığı duyarsızlığı aşması şarttır; ama bunu gerçekleştirmek de bir o kadar zordur. Bu yönde akıl danışmak için, geçmişte yaşadığı "kerhane" (s. 377) serüvenini geride bırakıp 'sufi' olan Çöl Gülü'ne başvurur ve ona, kocasını "baştan çıkarmak" için ne yapması gerektiğini sorar (s. 378). Dün Mevlânâ ve Şems ile 'fikir teatisi'nde bulunacak kadar bilgili ve cesur olan -doğal olarak Şafak istediği için öyle görünen- Kimya, şimdi Çöl Gülü'nün karşısında -yine Şafak istediği için- "saf köylü kızcağızı"na dönüşür (s. 379). Öyle olur; çünkü ondan öğreneceği şeyler daha öncekilere hiç benzememektedir. Nitekim Çöl Gülü, kendisinden "ağlayarak" (s. 379) yardım isteyen ve "Kocamı baştan çıkarmam lâzım" (s. 378) diyen Kimya'ya karşı duyarsız kalmaz ve onu, 'kocayı baştan çıkarma' konusunda eğitir, bazı önerilerde bulunur:

"Ve ben böylece, tek güzellik ölçütü avuçlarına kına sürmek ('yakmak' olmalıydı) olan bu saf köylü kızcağıza bir erkeği baştan çıkarmanın yollarını gösterdim. Hevesli bir talebeydi, öğrenmeye aç. Lavanta, papatya biberiye, kekik, leylak, mercanköşk, zeytinyağı... Her biri nerede kullanılır, hangi amaçla hangi tütsü yakılır uzun uzun anlattım... (...)

Ardından Kimya'ya raks etmeyi öğrettim; kıvırtmayı, çalkalamayı, şuh bakmayı ve vücudunu havada kıvrılan bir duman gibi kullanmayı da. Beline püsküllü kuşaklar bağlayıp içine de şingır şingır kaşıklı bardaklar yerleştirip iki hafta durmadan karşılıklı göbek attık. Dersimize çalıştık." (s. 379-380)

İçindeki "sufi"nin karşı çıkmasına rağmen, Çöl Gülü, dayanamamış, eski deneyimlerinden bir kısmını 'kıssadan hisse' kabilinden Kimya'ya öğretmiştir. İşin bu noktasında, bugünün "sufi"si Çöl Gülü değil, dünün "fahişe"si Çöl Gülü sahneye çıkarılır; çünkü Kimya karşısında, bugünün 'sufi'si Çöl Gülü'nün değil, dünün 'fahişe'si Çöl Gülü'nün içi sızlamıştır (s. 379). O Çöl Gülü ki, eski günlerinden kalan deneyimlerle donattığı Kimya'yı, kendi ifadesiyle âdeta "kurbanlık kuzu" gibi süsler, hazırlar (s. 380). Son fasılda Kimya öyle güzel, öyle alımlı olmuştur ki, Çöl Gülü, ona bakarak, -yeniden sufflik yanının baskısıyla olmalı- Kur'an-ı Kerim'deki "Yusuf ile Züleyha'ya dair ayetleri hatırlar." (s. 380)

Çöl Gülü'nün, -Şafak'ın sevdiği tabirle söyleyelim:- malum 'tezin ve temrin' faslından sonra "kurbanlık kuzuyu kasaba teslim eden çoban gibi" (s. 380) üstlendiği görev, ne yazık ki bir işe yaramaz; Kimya, deyim yerindeyse fena hâlde 'istiskal' edilir. Çünkü muhatap (Şems) ne bir kasap, ne de bir kasaba delikanlısıdır; muhatap bir sufidir. Elif Şafak'ın, bunun bir kavramdan ibaret olmadığını, Şems'in de öz kimliğiyle 'edep/erkân' sahibi bir sufi olduğunu idrak etmesi gerekirdi. (Aslında bunları bilmez değil Şafak, bilir bilmesine de, kurgunun itelemesiyle malum tutumu takır: Öyle ya, sufünin aşkı büyük olur! Bu büyük aşkı okurun zihnine taşımak ister Şafak, ama beceremez. Büyük aşkı anlatayım derken, kadını küçültülür, onun aşağılanmasına zemin hazırlar. Şems'ten başka ne beklenirdi acaba? Bunu Şafak'a sormak lazım).

Aşkı anlatıyorum mantığıyla bir gerçeğin ve o gerçek etrafında anlamını bulan bir gelenek ve teamüller manzumesinin göz ardı edilmesi, en hafifinden gaflettir, cehalettir. Acı olan şu ki, bu menzilde asıl harcanan -tasavvuf bir yana bırakılırsa- zavallı Kimya olacaktır. Öyledir, çünkü Çöl Gülü'nün malum çabaları ve Kimya'nın safiyâne beklentisi, boşa çıkar; Şems, bir suffiye yakışan tavırla "bu hâl sana yakışmıyor" (s. 383) diyerek Kimya'yı bir kere daha reddeder.

Sonuç tam bir hüsrandır: "*Hayatımda böyle küçük düşmemiştim.*" (s. 383) diyen Kimya, yaşananlar karşısında, "günah" olmasa intiharı bile düşünür (s. 383). Aslında horlanan, ezilen salt Kimya olmaz; devreye sokulan mizansenle ezilen, horlanan kadınlık gururu, onuru olur. Gözünüz ve aklınız aşka kilitlenirse, arada böyle hata/lar yapmaktan kurtulamazsınız. Sonra aşkı tasavvuf bağlamından alıp bugünün mantığıyla farklı bir boyuta taşımak o kadar kolay değil; arada ayağınız kayar, çarpılırsınız!.. Salt 'taife-i cin' çarpmaz sizi, romanın cinleri de çarpar: Kerra-Kimya-Çöl Gülü üçlüsü etrafında kurgulanan serüvenin anlatıldığı sayfalarda kadın konusu; 'tasavvuf', 'aşk', 'Mevlânâ', 'Şems' dairesinde bugünün mantığıyla yorumlanıp istismar edilirken nihayet bu yönde yapılan yorumlarla biçimlenen roman da düşük profilli bir metne dönüşür, popülerleşir, banalleşir...

Görüldüğü üzere Elif Şafak, Kerra ile Kimya menzilinde ele alıp anlatmaya çalıştığı konular bağlamında 'tasavvuf', 'kadın', 'Kur'an', 'ayet', 'Şems' vs. gibi kavram ve değerleri yerli yersiz, keyfince kullanmakta; "Kalem benim, roman benim, söz benim ki me ne?" mantığıyla fütursuz, sorumsuz bir davranış sergilemektedir. Söz gelimi dünün 'fahişe' Çöl Gülü ile bugünün 'suffi' Çöl Gü-

lü, romancının -kadın duyarlılığını veya acıma duygusunu, gerçeği alt etme uğruna öne çıkarmakta sakınca görmeyen bir kadın romancının- marifetiyle çok kolay rol değişimi yapmakta; Şems'in, Kimya karşısındaki 'isteksiz', duyarsız hâlinin aşılması için Kimya, âdeta "kurbanlık kuzu gibi" süslenip püslenip Şems'e takdim edilmektedir. Arada, anlatılanlara ruhanî-estetik bir hava kazandırma kaygısıyla olmalıdır ki, (Yusuf ile Züleyha âyetleri)nden dem vurulmaktadır. Bu fasılda, sözüm ona sufi kimliğiyle zihinlere yerleştirilen Şems'in hoyrat ve sert -ve dahi itici- erkek olarak çizilip harcanmasına mı, Kimya'nun itilmiş kakılmış hâline mi, yoksa tasavvufun bu denli sıradanlaştırılmasına mı yanalım?.. Nereden bakılırsa bakılsın tuhaf bir mantık. Mantık tuhaf olunca, doğal olarak anlatılanlar da tuhaf oluyor!

Söyleşilerinde, 15-20 yıldır tasavvufla ilgilendiğini -bıktırıcı tekrarlarla- iddia eden bir romancının, bir suffnin (Şems'in), bir kadın (Kimya) karşısındaki tutumunu (güya 'kabalık' ve 'duyarsızlığını') bu şekilde algılaması ve bu tutumu telafi etmek, aşmak için de çöpçatan mantığını öne çıkarması hayli garip... Garip ve bir o kadar da ibretlik!..

Bir romancı olarak Elif Şafak, kurmaca metinde yer verdiği tezi hayata geçirmek için tasavvuftan yararlanabilir. Buna bir diyeceğimiz olamaz. Ancak Şafak, tasavvufu ve tasavvuf etrafında anlamını bulan değerleri, ilkeleri, kavram ve kişileri, kendi niyet ve beklentilerine 'meşruiyet' kazandıracak yönde kullanmaktan sakınmalı, tasavvuf gerçeğini, kurgu garnitürü olarak görmemelidir: Usul, edep, erkân bunu gerektirir. Çünkü tasavvuf; insanların, madde ve manada ölçülü, erdemli, edep, erkân ehli olmaları için vardır; romancıların birtakım fantezilerini tatmin etmeleri için değil...

## KAYNAKÇA

- Baydar, Oya, Söyleşi, *Radikal Kitap*, 4 Eylül 2009.  
 Davies, Norman, (2006), *Avrupa Tarihi*, (çev. editörü: M. Kılıçbay), İmge Yayınları, İstanbul. 2006.  
 Şafak, Elif, (2009), *Aşk*, Doğan Kitap, İstanbul, 2009.  
 Şafak, Elif, Söyleşi, *Cumhuriyet Dergi*, 11 Temmuz 2002.  
 ..... Söyleşi, *Akşam*, 8 Mart 2009.  
 ..... Söyleşi, *Milliyet Sanat*, Mart 2009.  
 ..... Söyleşi, *Sabah*, 18 Mart 2009.  
 ..... Söyleşi, Bahçeşehir Üniv. *Haber* gazetesi, S. 4, Temmuz 2006.  
 ..... Söyleşi, *Picus*, S. 28, Kasım 2005.



## RENKLERDEN KIRMIZI, İSİMLERDEN ALI, EŞYALARDAN AYNALI DOLAP YAHUT ÜÇ ROMANDA ANLATILAN DÜNYA

Hanifi Aslan\*



**Özet:** Bir edebî eser olarak roman, değişik sınıflamalara tâbi tutulur. Tarihî roman bu kategorilerden biridir. Bu çalışmada Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*, Yılmaz Karakoyunlu'nun *Üç Aliler Divanı*, Selim İleri'nin *Cemil Şevket Bey*, *Aynalı Dolaba İki El Revolver* adlı romanları incelenmiştir. Daha ziyade muhtevaları dikkate alınarak tek tek tarihî roman kategorisine girip girmedikleri hususu tartışılmıştır. Sonuç kısmında, bu üç roman birlikte değerlendirilerek karşılaştırılmıştır. Karakoyunlu ve İleri'nin eserleri tarihî roman olarak değerlendirilirken (yakın tarih söz konusu olsa da) Pamuk'un eseri bu çerçevenin dışında bırakılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tarihî roman, Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, minyatür, nakkaş, Yılmaz Karakoyunlu, *Üç Aliler Divanı*, Atatürk'e suikast, İttihat ve Terakki Cemiyeti, Selim İleri, Cemil Şevket Bey *Aynalı Dolaba İki El Revolver*.

OF THE COLOURS RED, OF THE NAMES ALI, OF THE HOME CONTENTS  
MIRRORED WARDROBE OR THE WORLD NARRATED IN THREE NOVELS

**Abstract:** As a literary form, novel has various sub-genres. The historical novel is just one of them. In this paper, three novels have been studied: *Benim Adım Kırmızı* by Orhan Pamuk, *Üç Aliler Divanı* by Yılmaz Karakoyunlu and *Cemil Şevket Bey*, *Aynalı Dolaba İki El Revolver* by Selim İleri. Which of these three novels can be regarded historical novel in terms of the content? The answer to this question has been sought by a comparative study and it is concluded that the works by İleri and Karakoyunlu are historical novels while the one by Pamuk is not.

**Keywords:** Historical novel, Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, miniature, nakkaş, Yılmaz Karakoyunlu, *Üç Aliler Divanı*, assassination to Atatürk, İttihat ve Terakki Cemiyeti, Selim İleri, Cemil Şevket Bey *Aynalı Dolaba İki El Revolver*.

### GİRİŞ

Tarihle roman arasında, insanın yeryüzündeki macerasını anlatması bakımından benzerlik olduğu muhakkak olmakla birlikte

\* Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Yabancı Diller Bölümü.

birisi; farklı yorumlanabilir olsa da gerçeğe, diğeri; kurguya, yazarın muhayyilesine dayanmaktadır. Bu ikisini birbirine yaklaştıran zaman kavramının, ikisinin oluşumunda da inkâr edilemez bir rolü vardır.<sup>1</sup>

Roman formunun bir alt çeşidi kabul edilen tarihî roman nedir, ne değildir sorusuna ...dir ve/veya ...değildir şeklinde cevap vermek kalın çizgilerle bir sınır belirlemenin zorluğu<sup>2</sup> açıktır. Hatta isim konusunda bile birliktelik sağlanmış değildir. "*Tarihi malzeme olarak seçen romanlar tek bir başlık altında düşünülmemekte, bu tür romanlar için tarihî roman, tarihten söz açan roman, tarihe dayanmış roman, tarih romanı, tarihsel roman*"<sup>3</sup> benzeri isimlerle anılmaktadır. Bununla beraber, bir kavramsal çerçeve oluşturmanın gerekliliği ortadadır. Gözlenememiş olmayı ilk şartı olarak benimseyen Sadık Tural'ın tanımından hareketle belki tarihî romanın neliği konusunda bir ipucu elde edilir: "*Yazarı tarafından gözlenememiş bir devri, tarih hakikatlere sadık kalarak anlatan romanlara tarihî roman adı verilir.*"<sup>4</sup> Bu bağlamda tarihî romanın, vakanın oluş zamanı manasında ana olay ve buna bağlı olarak zaman, mekân ve şahıs kadrosunun tarihe sadakat göstermesi gerekir. Malzeme seviyesinde kalan bir uygunluk, romanın tarihîlik vasfı kazanabilmesi için yeterli değildir.

Tarihî romanın temel özelliklerinden biri, söz konusu edilen şahsiyetin veya olayın tamamlanmış olması<sup>5</sup> ise; bir diğeri, tarihî gerçeğe bağlı kalarak roman (itibari âlem) gerçekliğiyle anlatmasıdır. Burada dikkat edilmesi gereken husus, bir edebî ürün olan romanın kurgusal bir yapı olduğunun farkında olarak tarihin "gerçek"i ile romanın "gerçekliği"nin ayrımında olmaktır.<sup>6</sup> Açıktır ki, gerçek ile gerçeklik metnin kurgusal olup olmadığıyla doğrudan ilgili bir kavoldür.

Bu hususların kısaca altını çizdikten sonra, efradını cami ağyarını mani bir 'teklif' olarak şu cümle kurulabilir: Tarih, roman formatına uygun olarak kurgusal bir gerçeklikle anlatıldığı / aktarıldığı zaman tarihî roman olur.

### RENKLERDEN KIRMIZI VEYA BENİM ADIM KIRMIZI<sup>7</sup>

Romanın belli başlı olayları kaba hatlarıyla şöyle aktarılabilir: "Olay, 1591 yılında İstanbul'da karlı dokuz kış gününde geçiyor. İki küçük oğlu birbiriyle sürekli çatışan güzel Şeküre, dört yıldır savaştan dönmeyen kocasının yerine kendine yeni bir koca veya sevgili aramaya başlayınca, o sırada babasının tek tek eve çağırıldı-

ğı saray nakkaşlarını, saklandığı yerden seyretmeye başlar. Eve gelen usta nakkaşlar, babasının denetimi altında, Osmanlı padişahının gizlice yaptırttığı bir kitap için Frenk etkisi taşıyan tehlikeli resimler yapmaktadırlar. Aralarından biri öldürülünce Şeküre'ye âşık teyzesinin oğlu Kara, katilin bulunması için devreye girer. İstanbul'da bir vaizin etrafında toplanmış, tekkelere karşı bir çevrenin baskıları, pahalılık ve korku hüküm sürerken, geceleri bir kahvede toplanan nakkaşlar ve hattatlar, sivri dilli bir meddahın anlattığı hikâyelerle eğlenirler. Herkesin kendi sesiyle konuştuğu, ölümlerin, eşyaların dillendiği, ölüm, sanat, aşk, evlilik ve mutluluk üzerine bu kitap, aynı zamanda eski resim sanatının unutulmuş güzelliklerine bir ağıt"tır.<sup>8</sup>

Malzemesinin tarihten alınmasına, vakasının tarihin belli bir döneminde geçmesine, şahıslarının çoğunun tarihen somut insanlar olmalarına, tarihe mal olmuş bir sanatın güzelliklerine övgüler yağdırılmasına rağmen, Pamuk'un bu eserini tarihî bir roman saymak mümkün gözükmemektedir. Bu sayılanlar bir romanın tarihî bir eser olmasını gerektirmez mi yahut yetmez mi? Bu malzemelerden tarihî bir roman oluşturmak için farklı bir bakış açısı mı gerekir? *"Benim için tarih, günümüz gibi anlamlandırılması gereken bir dünya değildir; yalnızca bir imge deposudur. Bu hazineden işime yarayacak ne çekiş kullanabilirim diye düşünürüm."*<sup>9</sup>

Bir eserin tarihî roman vasfı kazanabilmesi için, ana omurganın tarihe yaslanması gerekir. Yukarıda sayılan unsurların eseri tarihî bir roman yapamadığı görülmektedir. Diğer bir söyleyişle *Benim Adım Kırmızı'*yı tarihî bir roman olarak kabul etmiyoruz. Çünkü adı geçen unsurlar bir çerçeve yahut bir fon oluşturmaktadır. Bu eserde anlatılmak istenen, elimizde roman olarak tuttuğumuz bu metnin okuyucunun dikkatine sunulmasıdır; yani ana omurga metnin kendisidir. Şayet konusunu, vakasını, şahıslarını tarihten almasıydı da yazar, bu tür bir anlatı metnini okuyucu karşısına çıkaracaktı. *"Somut gerçek onun yapıtını oluşturmak için biriktirdiği renklerdir artık burada. (...) Somut gerçek ya da tarih, kurmaca gerçeğin yalnızca bir malzemesidir, bu malzemenin özgül anlamı önemli değildir."*<sup>10</sup>

Minyatür sanatını işleyerek onun güzelliklerini anlatan bu eserin adı konusunda şu bilgi bir ipucu vermektedir: *"Ortaçağ Avrupa'sında el yazması kitapların bölüm başlarındaki ilk harfler minium denilen modern kırmızısı (sülüğen) ile boyanıp süslenirdi."*<sup>11</sup> İtalyanca minyaturadan, Fransızca vasitasıyla Türkçeye minyatür olarak geçen kelime Latince minium kelimesinden türemedir. 'Minium'un anla-



mı ise, kısaca kırmızıdır. Roman bu ismiyle "benim adım minyatür"ün daha çekici ve esrarlı bir ifadesi durumundadır. Muhteva ile birlikte düşünüldüğünde okuyucunun merakını yeteri kadar tahrik edecek bir konumdadır. Romanın ismindeki kırmızı rengin, başka öğelerle birlikte Türklere özgü bir renk olduğu da ifade edilmektedir. "Resimlerde kimi kadın ve erkek figürlerin başlık biçimleri, doğa elementleri, mimarilerin süslemeleri, kırmızı renk Türk'e özgü öğelerdir."<sup>12</sup> Kitaba adını veren bölümde de, şiirdeki teşhis ve intak sanatıyla "kırmızı" olmanın cazibesi anlatılmaktadır (s. 214).

Orhan Pamuk'un ele aldığı konu ve dönem için ciddi bir araştırma yaptığı, malzemesine vâkıf olduğu, kullandığı kelime ve kavramlardan da anlaşılmalıdır. Hatta kitabın iki dönemde yazılmış olması, biraz abartılı da olsa bunu işaret ediyor gibidir.

Ölünün, şeytanın, atın, köpeğin, ağacın, bütün şahıs kadrosunun kendi ağzından konuştuğu eserin başında bir ölüden, Nakkaş Zarif Efendi'den kendisinin öldürüldüğünü öğreniriz. Vaka zincirinin bu ilk düğümü sona kadar açıklanmayarak sanki bir dedektif romanı gibi kurgulanması, okuyucunun merak duygusunu ustaca tahrik ederek romanı okutmaktadır. Romanda merak, başat unsurdur. Şayet bu unsur vakanın içinde diğerleriyle tam olarak mezcedilemezse ortaya popüler-polisiye türden bir eser çıkar. Polisiye romanların çokça ve çabucak okunması merak duygusunu vakadaki mini düğüm ve çözümlerle ana düğüm çözülünceye kadar götürmesidir. *Benim Adım Kırmızı*'da da merak unsurunun sona kadar korunduğu görülmektedir. Merak unsuruyla bağlantılı olarak ayrıca şaşırtmaca vardır. Okuyucu, katil olarak üç arkadaşın üçünden de şüphelenir. Bu hâliyle takdim edilen metin, nakkaşlık ve nakkaşlarla ilgili; bu arada aşk, evlilik, mutluluk, bağınazlık gibi motifleri de işleyerek güzellikleri ortaya koymaktadır.

Her bölüm, içindeki sorulara ve meraklara cevap vermesiyle bütün bir hikâyeye; ana hikâyenin içinde vaka zincirlerinden birisi olmasıyla da metnin bütünü içinde bir parça, bir tamamlayıcıdır. Türk hikâyeciliğinde bu tekniği ustalıkla kullananlardan Mustafa Kutlu<sup>13</sup> örneği, maksadı daha iyi anlatacaktır.

Anlatım tutumu genel olarak hicvîdir. Bu hususu baştan sona satır aralarında; hatta bazen dozajının artırıldığını, seslendirildiğini, ifade edildiğini de görmek mümkündür. "Hiciv gerçekte bir mizah çeşididir. İma, iğneden başlayarak küfre doğru uzanan zengin bir saldırı mizahının genel adlandırılışına hiciv" denilegelmiştir.<sup>14</sup> Bazen ima ile yetinen bu tutum, bazen saldırganlaşmakta ve sertleşmektedir. Hi-

civde bir dışarıdan bakış; olayın veya olgunun kendisiyle bağlantısı olmadığı düşüncesiyle eleştirel bir bakış vardır (s. 122). Bu hicvî tutumda etkisi olan başka bir tavır da, Osmanlı topraklarında yaşayanların (özellikle Müslümanların) kendi dışındakilerden bahsederken gerekli gereksiz “kâfir” kelimesini kullanmaları ve olumsuz çağrışımları olan bu kelimenin (bir olguyu tespit durumu hariç) yanına domuz, putperest, zındık gibi sıfatlar ekleyerek konuşmalarıdır. Zaman zaman da, kahramanlardan birinin yanlış üzerine kurulu mantığı hicvedilmektedir.

Dile dayanan edebî sanatların takdiminde üslup önemlidir. Günlük konuşma üslubu kullanılsa bile eserin kendine has bir üslubu vardır. Bu bağlamda, Enişte'nin ölüm anını tasvir ve tahlil yoluyla okuyucuya aktardığı bölüm (s. 202) *Benim Adım Kırmızı*'nın üslubunun küçük bir göstergesidir. Burada sanki okuyucu da ölüm anını Enişte ile birlikte yaşamaktadır.

Başnakkaş Osman ile Kara, katili bulmak için nakışlarda şahsî bir hatayı ya da üslup özelliklerini araştırmaktadırlar. Hazine-i Enderun'a girme ve araştırmalarına orada devam etme izni alırlar. Bu bölüm şahsî üsluba bir vurgu olduğu gibi, dünyanın geçmişine bir göz atış, nakkaşlığın, minyatür sanatının kısa bir tarihi ve panoraması, üstat nakkaşların bir geçit törenidir. Bu bölümün insanı büyüleyen şiirsel bir dokusu, bir deneme çeşnişi vardır (s. 341 vd).

Batılı değerlendirme tarzının, Doğu'yu yani Osmanlı'yı olağanüstülükler içinde göstermesini, fantastik öğeler kullanmasını, cin, peri, karakoncolos gibi olağanüstü varlıklarla tasvir etme anlayışının izlerini Pamuk'ta da görmek mümkündür. Roman kahramanlarından Şeküre'nin, çocuklarının bir şey yapmasını veya yapacakları bir harekete engel olmak istediği zaman onları cinlerle, perilerle tehdit etmesi davranışına böyle bakmaktadır.

Eserde bahsi geçen; yalancı şahitlik, cin vesaire ile korkutma, parayı çok sevme, livata, çekememezlik, dedikodu, kendini beğenme, dalkavukluk benzeri olumsuz davranışlar toplumun geneline mal edilmektedir. Sanki bütün toplum bu duygu ve düşüncelerle yaşamaktadır. Edebî eser bir soyutlama, bir kristalizasyonla ortaya çıksa da, bu eserin konusu olumsuz davranışlar değildir. Dolayısıyla toplumun bütününe bu tür davranışları yapıyor gibi göstermek, bakış açısına ve eserin edebî değerine zarar vermektedir.

Yazarın üslubunun başka bir yönü de, gelenekten yararlanma biçiminde tezahür etmektedir. Romanda, gelenekteki mesnevi, *Binbir Gece Masalları*, *Kelile ve Dimne*, kısmen *Bostan* ve *Gülistan*'da ol-

duğu gibi kıssacılık anlayışının etkilerini bulmak mümkündür. Bölümlerin ayrılışı ve bu bölümlerde kahramanların kendi hikâyelerini kendilerinin anlatması, hikâye içinde hikâye kurgusu, mesnevi-lerde olduğu gibi meclislere ayırması gösterilebilir (s. 76-97). Üslup ve imza, nakış ve zaman, körlük ve hafızanın anlatıldığı bölümler elif, be, cim şeklinde ayrımlanmıştır. Zaten alıntı ve etkilenme konusunda rahat davrandığını, başkalarından pek çok şey aldığını ve bunu yapmaktan gocunmadığını söylemektedir: *"Bir sanat eseri yaratıyorum. (...) Nereden ne almışım önemli değil."*<sup>15</sup>

Canlı ve cansız roman kişilerinin her birinin kendi hikâyesini anlattığı, okuyucuyla konuştuğu ve sırlar verdiği, sorular sorduğu romanda yazar, klasik vaka tertibinde bir takdim benimsemiştir. Olayların sunuluşunda çok bakış açılı bir teknik kullanmıştır. Kahramanlar hikâyelerini "ben" diye anlatırlar. *"Bu durumda okuyucu, görünüşte hiç kimseyi dinlemez, okuyucu dolaysız bir şekilde karakterlerin iç dünyalarıyla, izlenimleriyle temastadır."*<sup>16</sup>

Romanın başkahramanı, Hicret'in 1000. yılında İslam halifesinin gücünü göstereceği diye Venedik Doçuna gönderilmek üzere padişah adına gizlice hazırlanan kitaptır; hatta son sayfasıdır. Tamamlanamamış sayfanın değişik yerlerinde perspektif<sup>17</sup> usulü ile ağaç, at, köpek, şeytan, ölüm, kadın resimleri çizilmiştir. Baş Nakkaş Osman'dan bile gizli hazırlanan bu esrarenjiz kitabın muhtevası okuyucu tarafından tam olarak öğrenilemez. Yazar böylece merakları diri tutarken dikkatlerin, metnin kendisinden uzaklaşmasını engellemiş olur.

Kocası savaştan dönmeyen, kayınpederinden kaçıp sığındığı baba evinde iki çocuğu ve babasıyla birlikte yaşayan Şeküre, romanın başlıca karakterlerinden biridir. Bir diğer karakter; iç çatışmalarıyla, davranış biçimiyle Zeytin adlı katildir. Şahus kadrosu çok geniş olan eserde Osmanlı padişahları, paşalar, efsane krallar; İran, Hint veya bir başka ülkenin padişahları; nakkaşlar, şakirtler, kalfalar, çıraklar, Yahudi, İtalyan, meddah, kahveci, gümrükçü kısaca hemen herkes vardır. Hatta bohçacı bile, o dönem için sokak sokak gezerek özellikle gizli haberleşmeyi sağlayan uygun bir tiptir. Kara adlı roman kişisi, aşkından başka hiçbir şey gör(e)meyen bir tiptir. Onun dünyası Şeküre'den ibarettir. Baş nakkaş ve diğer öğrencileri nakkaşlar da tip kategorisine konulabilecek örneklerdir.

Zeren Tanındı, roman kahramanlarından Baş Nakkaş Osman ve dolayısıyla bahsedilen Şehnameci Seyyid Lokman için *"Türk minyatür sanatını yücelten iki usta"*<sup>18</sup> hükmüyle tarihen yaşamış iki üstat olduklarını belirtir. Yine katil Zeytin (asıl adı Velican), Kara-

memi gibi şahsiyetler, Türk minyatür sanatında adı geçen önemli isimlerdir.

Nakış, âlemi Allah'ın gördüğü gibi görmektir (s. 95). Nakış aklın sessizliği, gözün musikisidir (s. 73). Kusursuz resmi yapan zamandır. Zamanın dışına çıkmamanın tek yolu, hüner ve nakıştır (s. 90) benzeri cümleler ve Kara'nın Başnakkaş Osman'ı değerlendiren düşünceleri, aslında yazarın bu sanata bakışını aktaran ifadeler olarak değerlendirilebilir. Kara, Başnakkaş Osman'ın İstanbul'da cihanın dört yanından her huydan, her mesrepten çeşit çeşit nakkaşı yirmi yılda uyumlu bir hâle getirdiğini, Osmanlı'nın üslubunu ortaya koyduğunu düşünür. Osmanlı'nın dünyaya bakışı ve değerlendirmesi ile Osmanlı'ya yakışır bir şekilde bir nakış âlemi yaratmıştır. O dönemde nakkaşların değil, nakkaşhanenin üslubu vardır.

Muhtevası minyatüre, nakışa nostaljik bir bakış olan roman, nakkaşlık sanatının bir övgüsü, güzelliklerinin hatırlanmasına bir vesiledir. Ancak nakkaşlığa methiyeler düzülürken nakkaşlar benzer şekilde değerlendirilmemektedir. Onlar hain, riyakâr, haset, oğlançı (veya eğilimi olan), parayı çok seven, cinsel saplantısı bulunan, kıskanç insanlar olarak gösterilmektedir. Örneğin Üstat Osman ile öğrencilerinin ilişkilerinin normal usta çırak ilişkisinden (cinsellik bağlamında) farklı olduğu yolunda sezdirmeler, telmihler vardır (s. 423-424).

Romanda, körlük ile nakış sanatı arasında efsanevî bir bağlantıdan söz edilmektedir. Üstat Osman ve diğer nakkaşlara göre, kör olmanın nakış sanatında ve eserin itibarı dünyasında önemli ve özel bir yeri vardır. Bu bağlantının anlamını, efsanevî Nakkaş Behzat ve Başnakkaş Osman'ın kendi isteğiyle gözlerine batırıp "Allah'ın muhteşem karanlığına" gömüldükleri altın iğneyi Zeytin'in gözüne batırdıkları zaman, nakkaşlardan Kara'nın söyledikleri açıklar niteliktedir:

"Efsaneye göre kan kiminin gözüne oturur, kiminin oturmaz. Allah senin nakşından memnunsan seni yanına almak için kendi muhteşem karanlığını verecek sana. O zaman bu sefil dünyayı değil, onun gördüğü harika manzaraları göreceksin. Yok, nakşından memnun değilse, şimdiki gibi görmeye devam edeceksin." (s. 457)

Eserde yazarın, nakkaşlarla tartıştığı konulardan biri de resmin perspektif<sup>19</sup> tekniğiyle yapılmasının frenk usulü olup olmadığıdır. Bu tekniği bazı nakkaşlar büyük günah, zındıklık olarak kabul eder. Minyatürde perspektif olmadığı için varlık ve nesnelere

önem sırasına göre (mesela padişah en büyük) çizilmektedir.<sup>20</sup> Minyatür Allah'ın bakışı, perspektif ise resmi sokaktaki köpeğin bakışına indirgemek olarak kabul edilmektedir (s. 95).

Roman kişilerinden Zeytin'in üslup konusunda zikrettikleri Müslüman dünyasının genel tavrını özetliyor gibidir. "İlk şeytandır ben" diyen. Ancak şeytanın bir üslubu vardır. Doğu ile Batı'yı birbirinden ayrı kılan şeytandır (üslup yani benlik). Bir insanın kendine has bir üslubunun olması, içinden geldiği gibi çizmesi gerekir (s. 329). Nakışta, resimde üslup bir kusurdur yahut kusur üslubun anasıdır (s. 79). Yaptığı resmi imzalamak yani bir üslubunun olduğunu belirtmek "gâvür" işidir. İmza sahibi olmak tevazudan uzaklaşmaktır. Üstat Osman'a göre üslup, şahsî özelliktir; bilinçaltının harekete geçmesidir. Zaten üslubunu değiştirmelerinden korktuğu için kendini kör etmiştir. Çünkü daha önce istemediği hâlde İtalyan üslubunda padişahın portresini yapmıştır. Başnakkaş Osman'a göre önemli olan çizgi güzelliğiyle; insanı, hayatın güzelliğine, sevgiye, Allah'ın yarattığı âlemin renklerine saygıya, içe yönelmeye, imana çağırmasıdır (s. 420). Nakkaşın kimliği önemli değildir.

Yine üslup konusunda nakkaşlar tarafından taklitçiliğin yerildiği görülmektedir. Taklidin bir üslup oluşturamayacağı, sadece taklit edilen üslubun yaygınlaşmasına yarayacağı, sanat edebiyat dünyasına da bir mesaj olarak ve bir çelişkiyi işaret eden Zeytin'in veziz cümlesi önemlidir:

"Bütün ömürlerince şahsî bir üslubum olsun diye frenkleri taklit edecekler. Frenkleri taklit ettikleri için de şahsî bir üslupları olmayacak." (s. 457)

Son olarak, nakışla ve nakkaşlıkla ilgili tedai gücü yüksek, şiirsel kelime ve terimden birkaç örnek: Nestalik hattı, nakış istinsah etmek, pištahta, murakka, renkbaz, cetvelkeş, tezhip, lal tozu, mühre, makta, zırnık, ciltbend, rekzen, şemse...

Eserin problemleri yanı, cinsellik konusundadır; yazarın bu konuda bir saplantısı olduğunu düşündürtecek kadar anormal bir durum arz etmektedir. Elbette yazarın hangi konuda ne yazacağına bir başkası karar verecek değildir. Ancak konunun ele alınış ve işleniş biçimi okuyucunun utanma duygusunu rencide edecek tarzdadır. "*Her iki romanda [Benim Adım Kırmızı ve Gülün Adı – HA] polisiye ve tutkulu-cinsel aşk unsurları ise sıradan okuyucu için tuzaktan başka bir şey değildir.*"<sup>21</sup> Cinsellik ve edebe aykırılık birbirine yakın gibi dursa da aralarında bir sınır olduğu muhakkaktır. Cinselliğin tasvir

ve tahlili edebe mugayir davranmayı gerektirmez. Bu çizgiye dikkat edilmezse, cinsellik dairesindeki nahoşluk ortaya çıkar. Edebî bir eser olan bu romanda öyle kelime ve ifadeler var ki okuyucu, romanı yüzü kızarmadan okuyamaz. Edebiyat kelimesinin etimolojik olarak edeple bağlantılı olduğu hatırlanırsa, söylediklerimizin daha iyi anlaşılacağı kanaatindeyim. Cinselliğin argo ve kaba sözle kesiştiği bölümler de bir yekûn oluşturmaktadır. Yine nakkaşlar öyle anlatılır ki, bu insanların çoğu zaman "normal" düşünemedikleri görülür. Kamış derler, hokka derler ve hep bunu cinsel çağrışımları için kullanırlar. Cinsel ilişkileri hep erkek erkeğedir. Cinsellik konusunu bir örnekle somutlaştırmak, yazarın bu konudaki tutumunu daha belirginleştirecektir.

Bir at resminin bir nakkaş tarafından çiziliş serüvenini noktası noktasına anlattığı bir bölüm vardır; çok güzel bir tasvirle ayrıntılı bir şekilde, şiirsel ifadelerle, nakış sanatının güzelliklerini gösteren, sanki bütün bir nakkaşlık sanatını anlattığı bir bölümdür. Bu anlatış esnasında "g.. deliğimde (adını söyleyerek) hoş bir serinlik hissettim" (s. 315) benzeri; herhangi bir göndermede bulunmayan (erotizm vs.), arka planla ve bağlamla hiçbir bağlantısı olmayan bir cümle; böylesi bir güzellik içinde nasıl izah edilebilir? Yukarıdaki cümlelerin hemen ardından erkek atın cinsel organlarının adları geçmektedir ki aynı soru yine sorulabilir. Bir at resminin çizildiğini hatırlarsak atın organlarını, bütünlük içinde bir yerlere koymak mümkün gözükmemektedir; ancak hem okuyucu ikna olmaz hem de bu şekilde kaba isimleriyle anmak yerine başka türlü mümkünüdür.

Meddahın "kadın"ı anlattığı bölüm alaycı ve cinsellik (hatta sapkınlık) ile ilgilidir:

"Dinimizin emrettiği gibi kadınları özellikle güzel olanları nikâhlanmadan hiç görmemek en iyisidir. Şehvî hisleri mecburen tatmin için kadınları aramaz güzel oğlanların dostluğunu aramak tek çaredir ve sonunda bu da tatlı bir alışkanlık olur." (s. 401)

Meddahın ağzından aktarılan ifadelerle zınayı ve lutiliği yasaklayan bir dinle alay edilmektedir sanki. Din buna izin veriyormuş, böyle davranmanın bir sakıncası yokmuş gibi bir sonuç çıkmaktadır. Nikâhsız beraberlik, kadın ve erkek arasında olursa dine göre zina sayılmaktadır. Ancak yanlış kabul edilmesine rağmen insan tabiatına uygun bir davranış şeklidir. Diğer davranış biçimi ise, sapkınlık sayılmaktadır.

İSİMLERDEN ALİ YAHUT ÜÇ ALİLER DİVANI<sup>22</sup>

Yılmaz Karakoyunlu, *Üç Aliler Divanı*'nda yakın tarihimizin nemteli bir konusunu; tabir caizse çözümü zor konularından birisi olan İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni (İTC) ve cemiyetin İzmir suikastıyla<sup>23</sup> bağlantısını ele almaktadır. "*Sosyal ve siyâsî değişimin nirengi noktasında bulunması, fırkanın (cemiyetin) çalışmalarının romanlarımızda da geniş yer almasına sebep olmuştur.*"<sup>24</sup> Karakoyunlu'nun, romanlarında yakın tarihimizdeki konulara ağırlık verdiği görülmektedir. Bu bağlamda İTC, siyasi cinayet ve suikastleriyle, örgütlenme biçiminin gizliliğiyle, bir döneme damgasını vurmasıyla hakkında konuşulan ve yazılan önemli bir olgudur.

Adını Halide Edip'in bir cümlesinden alan *Üç Aliler Divanı*'ndaki Alilerden; Kel Ali İstiklal Mahkemesi reisi, Kılıç Ali üye, Necip Ali de savcıdır. Uzunlu kısıklı on iki bölümden oluşan kitabın bölüm başlarında (I. Bölüm hariç) okuyucuyu yönlendiren yahut bölümün içeriğini sezdirenen epigraflar vardır. Bölümler de kendi içinde -tiyatro diliyle ifade edilirse- tablolara ayrılmıştır.

Karakoyunlu'nun *Üç Aliler Divanı*, tarihî roman kategorisinde bir eserdir. Çünkü yazarın o dönemle ilgili bilgi ve belgelerden (hatıra, tarih vs.) istifade ettiği anlaşılmaktadır. Ayrıca olayları aktarırken tarihî sınırlar içinde kaldığı gibi, şahsiyetleri de gerçeğe sadık kalarak değiştirmeden aynen zikretmiştir. Hatta çoğu ifadelerin hatıratlardan veya benzeri kaynaklardan alındığı anlaşılmaktadır ve bu dönem "*yazar tarafından gözlemlenmemiş*"<sup>25</sup> bir zamanda geçmektedir.

Yazar, mahkemenin seyri konusunda bir hüküm vermez. İstiklal Mahkemesi kürsüsü, ne Kel Ali ne de İttihatçılar tarafındadır; tam ortada durup bir müşahit sıfatıyla olayları ve olanları tespit eder. Bunu yaparken de tarihçiden farklı (ve tabii ki bir romancı) olarak olayın içindeki şahısların duygu yoğunluğunu vermektedir. Anlatım tutumunda tahkiyeden ziyade tasvir ve gösterme tekniğini benimsediğinden bu anlatışta başarılı olmuştur.

Karakoyunlu mümkün olduğunca "tarihe sadakat" göstererek ve yine mümkün olduğunca kurmacanın dünyasında kalarak İTC, Atatürk ve İTC, Atatürk'e suikast girişiminde İTC'nin rolü, İstiklal Mahkemesi ve suikastçiler gibi konuları tartışan bir eser meydana getirmiştir.

İTC'nin Türkiye'nin yakın tarihinde; hem Osmanlı'nın son döneminde ve hem de Cumhuriyet'in ilk yıllarında tartışma götürmez bir rolü ve bu dönem tarihinin oluşmasında payı vardır. İTC, Cum-

huriyet dâhil bütün dönemlerde ülkeye hâkim iktidarların en büyük, en güçlü teşkilatıdır (s. 44). Toplum, yoğun bir terör ve sistematik siyasî cinayetlerle bu teşkilat vesilesiyle, daha doğrusu teşkilatın alt birimleri "Teşkilat-ı Mahsus" ve "Karakol" gibi gizli kuruluşları vesilesiyle tanışmıştır. Yazarın zımnın teklifi; teşkilat üyeleri bunları yaparken niyetlerinin kötü olmadığını anlamak ve insaflica değerlendirilmesini sağlamaktır. Sadece iyi niyet bir davranışın doğru olmasını sağlamayabilir; ancak değerlendirme konusunda, itidale götüreceği açıktır.

Niyetlerinin nasıl olduğuna, içinde yaşadıkları toplumun ilerlemesini ve düşmanlara karşı başını dik tutmasını arzuladıklarına, millî gurura sahip olduklarına dair zikredeceğimiz şu olay bir ipucu olarak değerlendirilemez mi? İTC'nin önde gelen isimlerinden Cavid Bey, İzzet Paşa kabinesinde maliye nazırıdır. Mebus Ahmet Rıza Rum patriğini ziyaret etmiş; Vahdettin'i temsilen patriğin elini öpmüş ve saygılarını sunmuştur. Bu harekete çok kızan ve utanan Cavid Bey, tehlikeyi sezmenin verdiği huzursuzluk içindedir. Hükümeti "yeterli ve geçerli bir kararlılıkla" uyaramadığından ağır bir sorumluluğun altında kendini çaresiz hissetmektedir (s. 9).

Arkadaşlarının gözünde Cavid Bey bir "küçük dev" dir. Enver ve Talat paşalar bile bu "iri kafalı" ufak tefek adamdan çekinirler. Mustafa Kemal Paşa ile aralarında devam edegelen bir soğukluk vardır (s. 43). Yakın arkadaşı ve örgüttaşısı Hüseyin Cahid onun hakkında; "İktidara talip olan herkesin kafasında Cavid bir korkudur. İttihatçısından Cumhuriyetçisine bütün mevkilerin rüyasında bu kâbusun bastığı bir huzursuzluk duygusu yatar." diye düşünmektedir (s. 50). Kel Ali, bir zaman beraber çalıştığı Enver Paşa'nın bile çekindiği, ürküttüğü bir adamı yargılayacak ve kendi kendine soracaktır: "Bu adamın korkulacak nesi var?" Cavid Bey bir karakterdir; hem roman kahramanı olarak, hem de yaşadığı hayat açısından.

Teşkilatın içinde en dürüst ve samimi olanlarından birisidir Cavid Bey. Meşrutiyet'in ilan edileceği gece İzmir Valisi Rahmi Bey, Meşrutiyet paşalarını toplar, sonra malları karşılığında kendilerini serbest bırakır. Bu olayı duyan Cavid Bey; "Bunun eşkıyalıktan ne farkı var?" diyerek Rahmi Bey'in üstüne yürür. Adı geçen bunu anlatırken; "İttihatçılar, Cavid'den çektiğini kimseden çekmemiştir." diyecektir (s. 88). Cavid Bey de olayı karısına aktardıktan sonra, Tevfik Fikret'in İttihatçılar için yazacağı "Han-ı Yağma" şiirini haber verircesine "İttihatçılar hanedandan daha çabuk soysuzlaştılar." diyecektir.



Tarihlerin ve belirgin olayların dışındaki günlük olaylar veya roman kişilerinin söyledikleriyle tarihi birebir eşleştirmenin yanlış hatta gereksiz olduğunu vurgulayarak romanın itibari dünyasına geri dönelim. Adı hep tedhişle ve yılgınlıkla hatırlanan “*siyasî tarihimizin en önemli siyasî cinayetlerinden birisiyle; Mahmut Şevket Paşa'nın öldürülmesiyle*” Osmanlı Devleti'nin kaderine hâkim olan<sup>26</sup> İTC'nin alt birimi Teşkilat-ı Mahsusa'nın gayesini ve felsefesini, kurucularından Dr. Nazım'ın cümlesi çok güzel açıklamaktadır; dolayısıyla hakkında hüküm verirken sürekli hatırdan tutmak gerekir. Cümle şudur: “*Şiddet bizim gibilerin can damarıdır.*” (s. 70)

İzmir suikastiyle, Ankara İstiklal Mahkemesi'nde yargılanıp idama mahkûm edilenlerden ve İTC'nin önde gelenlerinden bir diğeri Dr. Nazım'dır. Yaptığı bir işten pişmanlık duymayan, bir konuda karara varmadan kılı kırk yararcasına düşünen, karar verdikten sonra da korkuyu ve sevgiyi unutarak mekanikleşen bir insandır. En cesurlarından ve intikal kabiliyeti en yüksek olanlardan biridir. Mustafa Kemal'in Millî Mücadele'yi başlatmak için Anadolu'ya geçişini, “*Yapılması gereken böyle hareket etmektir.*” diyerek takdirle karşılar. Ama aynı Dr. Nazım, Gazi Paşa ile “*Gazoz Paşa, eli göbeğinde Napolyon*” diye alay edecektir (s. 137).

İttihatçılar gizli bir cemiyetin üyesi olduklarından gizli bir tertibe, bir suikaste kurban gitmemek için sürekli kuşku duymak, tedbirli olmak gibi bir âdet edinmişlerdir. Dr. Nazım, kendisini evdeki bir hastasına götüren küçücük bir kızın bir hareketinden ürkererek onu, kendisini öldürmekle ilgili bir tertibin bir parçası zanneder. Birbirlerine karşı sürekli teyakuzda bulunmaları, bu davranış biçiminin bir uzantısı olarak düşünülebilecek bir durumdur. Birbirlerine karşı güvenleri tam değildir (s. 87). Zaman zaman da birbirlerine karşı değerlendirme yaparlar. Cavid Bey'e göre, önceleri kahraman kabul ettiği Enver (Paşa) “*ahmağın biri*”; Talat ise “*her tertibin gerisindeki tuzağın sahibi*”dir (s. 70). Dr. Nazım, Enver'i (Paşa) çocuk ruhlu ve cesaretsiz bulur. Talat'a (Paşa) karşı da “*hep saygılı ve tetikte*” (s. 197) durduğunu söyler. İttihatçıların çoğunda tek bir kelime yüzünden kırk yıllık dostluğa sırt çevirmeye hazır bir çocukluk vardır (s. 10).

Cavid Bey, tutuklandığında “*Hücrenin İttihatçı kaderinde daima bir yeri vardır.*” diye düşünür (s. 37). İlegal örgütlerle hücrelerin, zindanların tanışıklığı çok eskilere dayanır. Herhâlde Sezar da kendisine muhalif olanları rutubetli zindanlarda tutuyordu, aç aslanlara atmadan önce.

İTC'ye kısaca değindikten sonra eseri muhtevasıyla da değerlendirmeye çalışalım. Roman Yakup Cemil'in asılma sahnesiyle başlar. Yakup Cemil İTC'nin fedaisidir ve Babıâli baskınına gerçekleştirmiştir. Dr. Nazım'a şu cümleyi söyletecek kadar İTC içinde önemli bir şahsiyettir: "*Yakup Cemil, Bab-ı Âli'yi eğer basmasaydı; Enver, Merkez-i Umumi'de hâlâ çene çalıyor olacaktı.*" (s. 123). İTC'nin önde gelenlerinden kaçak olan Kara Kemal yakalanacağını anlayınca intihar etmiştir. Yazar II. Abdülhamid'den; "*Ben Manastır'dan değil Selanik'ten ürkerim.*" şeklinde Selanik'in önemini vurgulayan bir sözünü aktarır. Onun bu teşhisinde korkuyu önceden sezmek gibi bir hassasiyet vardır. Çünkü İTC, Selanik'te güçlüdür ve merkezini oraya taşımıştır.<sup>27</sup> Romanda geri dönüş tekniği ile sık sık bu kentte yaşanan hatıralara yer verilir.

Atatürk, İTC konusunda bir hakkı teslim eder gibi; "*Bu millete benliğini kazandıran ilk heyecanı hep İttihatçılar verdi. Onlar olmasaydı ben bu yolu bu kadar kolay yürüyemezdim.*" (s. 133) demektedir. Yine, İTC'nin "*önceleri vatanperver bir cemiyet*" olduğunu, üyelerinin kusurları olsa bile vatanperverliklerinin her türlü tartışmanın üstünde bulunduğunu düşünmektedir.

Klasik roman tekniğiyle yazılan eserde, anlatıcı olarak "o" şahıs zamiri kullanılmıştır. Yazar, hâkim bakış açısı tekniğiyle de roman kişilerinin iç dünyasına girmiştir. Bu bağlamda duygularını, düşüncelerini, zihninden geçenleri, hayallerini de aktarır zaman zaman. Bu cümleden olarak Mustafa Kemal'in İttihatçılarla ilgili düşüncesi; yapacaklarına engel olacakları, kendisini bulunduğu mevkiden indirecekleri şeklinde endişe vericidir. İzzet Paşa, kabinesindeki İttihatçılardan rahatsızdır, İttihatçılar da Mustafa Kemal'den; çünkü ona güvenmemektedirler. Enver Paşa, kurnazlıkla Mustafa Kemal'i belli rütbe ve mesuliyetler vererek orduda tutmak istemektedir. Çünkü kendine rakip olacağından korkmaktadır.

Atatürk'ün, İttihatçılar (ki onların toplantısına katılabilmek için Yafa'dan gizlice Selanik'e gelmiştir) konusundaki tutumunu; "*Biz kırk kişiyiz, kırkımız da birbirimizi biliriz.*" anlamına gelebilecek, altıncı bölümün başındaki epigraftan daha iyi anlamamızı sağlamak ister yazar: "*Aynı türün bireyleri her bakımdan birbiriyle sıkı bir yarışa girdikleri için, en zor yaşama mücadelesi, onlar arasında olacaktır - Darwin*". Cumhuriyet yeni kurulmuştur ve bir iktidar mücadelesine tahammülü yoktur. Gidilecek yol varsa yolun emniyeti sağlandıktan sonra yola çıkılmalıdır. "*İttihatçılık ne göklere çıkarılacak kadar muhteşem ne de yerin dibine batırılacak kadar ayıplı bir harekettir.*" (s. 220)

Şartlar onun var olmasını gerektirdiği için var olmuştu, şimdi de yok edilmesini gerektiriyordu. İttihatçıların cezalandırılması açısından da Atatürk'ün ne düşündüğünü aktarır yazar: "Bir davanın hay-siyetini incitmeden suçlularını cezalandırmak haksızlık değildir." (s. 220). "İttihatçı sultanın diklenme"sinden (s. 221) endişe eden Atatürk, keşke "Cumhuriyet mesleğinde beraber olabilseydik" diye hislerini ifade eder İsmet Paşa'ya. Cesur, ama ufuklarının dar olduğunu söylediği İttihatçılarla cumhuriyeti kuran kadroyu karşılaştırır İsmet Paşa'yla bir sohbetlerinde:

"İttihatçılar garpllaşmak istedi, biz medeniyetçi olacağız; onlar komitacı hüviyetiyle ihtilalci olmak istediler, biz inkılapçı olacağız; onlar Osmanlılaşmak istedi, biz milliyetçi olacağız; onlar İslamlaşmak istedi, biz laik olacağız." (s. 182)

Üslup konusunda sağlam bir dili ve cümle örgüsü olan yazar, olayların ve roman kişilerinin iç dünyalarının aktarılmasında da başarılıdır. Bu bağlamda başka örnekler de bulmak mümkünken Atatürk'ü örnek vereceğiz. Çünkü değerlendirilmesi ve ilişkilerini anlamak hassasiyet gerektirmektedir. Yazar, onu insanî yapısı ve hassasiyetleri içinde aktarmayı denemiştir. Bir yanda eski arkadaşları İttihatçıların hapisyanede asılmayı bekliyor olmalarını cumhuriyetin selameti açısından gerekli tedbir olarak gören bir Atatürk; diğer yanda içine düşen bir serçeyi kurtarmak için çok değerli bir vazunun kırılmasını emreden bir başka Atatürk. Arkadaşlarıyla ilgili olarak böyle bir durum, yaşayan insan açısından bir trajedidir. Dolayısıyla konunun nezaketi bir üslup inceliği gerektirir.

Üç Aliler Divanı'nın muhtevasının önemli kısmını, İttihatçılarla Atatürk'ün ilişkilerinin kırılma noktasını belirleyen, daha önce de çeşitli vesilelerle belirttiğimiz Atatürk'e suikasttır. 1926 yılında Atatürk yurt gezisine çıkmıştır. Bursa'dan İzmir'e geçecektir. Bursa'da bir gün gecikerek hedeflenen günde İzmir'e varamaz. Daha önce Atatürk'ü öldürmek için çeşitli planlar yapan bazı İTC kökenli insanlar, Gazi'yi İzmir'de öldürmeye karar verirler. İzmir, Atatürk'ün Selanik'le karşılaştığı, oraya benzettiği ve sürekli orayı hatırlatan bir mekândır. Ancak bu bir günlük gecikme, hem Atatürk'ün hayatını kurtarmış hem de böylesi gizli bir tertibin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bu gecikmeden dolayı suikast planının haber alındığını zanneden bir suikastçi, kendini kurtarmak için ihbarda bulunur ve böylece plan ortaya çıkar. Atatürk, zaten İttihatçıların kendisinin kellesini istediklerini düşünmektedir. Bu meyanda kendisinin onlar için elinden geleni yaptığına ama onların ihtiraslarının gözlerini kör

ettiğinden bu suikasti hazırladıklarına inanmaktadır. Okuyucunun, *Üç Aliler Divanı*'nı anlamlı bir okuma ve derinlemesine bir tahlil için; İTC'nin tarihini, yakın tarihteki rolünü, siyasî cinayetler ve Atatürk'e suikast bağlantısını bilmesi gerektiği hususu açıktır.

İttihatçıların kolay lokma olmadıklarını bilen Atatürk, onların Küçük Efendi dediği Kara Kemal'i İzmir'e davet etmiş, aralarında bir uçurum oluştuğunu söyleyerek fazilette (cumhuriyette) birlik olmaya çağırılmış, yola birlikte çıktıklarını hatırlatmıştır (s. 131). Buna rağmen bu suikast planı yapılmıştır. Ancak bu planda bütün İTC mensuplarını düşünce birliği içinde görmek yanlıştır. Suikasti tertip edenleri halk linç etmek istemiştir. Ancak Atatürk; "*Cumhuriyet hükümetimizin demir pençesi ve yüksek İstiklal Mahkemesi'nin adil eli vaziyete hâkimdir.*" (s. 36) diyerek halkı teskin eder. "*Teşebbüs-i leimin benim şahsımdan ziyade mukaddes Cumhuriyetimize ve onun istinad ettiği âli prensiplerimize mütevaccih bulunduğuna şüphe yoktur. (...) Benim naçiz vücudum bir gün elbet toprak olacaktır, fakat Türkiye Cumhuriyeti ilelebet payidar kalacaktır.*"<sup>28</sup>

Suikastten dolayı tutuklanan sanıkların çoğu Mustafa Kemal Paşa ile geçmişin sıcaklığını paylaşan insanlardır; "dava, kadeh, hatta çapkınlık" (s. 45) arkadaşlarıdır. Suikast dolayısıyla İstiklal Mahkemesi Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın bütün milletvekillerini (Halil Akmansu hariç) tutukladı.<sup>29</sup> Tutuklananlar arasında İsmet Paşa'yla İstiklal Mahkemesi'nin arasının açılmasına sebep olan Kâzım Karabekir, Ali Fuat, Refet ve Tayyar paşalar da vardır. Bunlar daha sonra Atatürk'ün özel isteğiyle serbest bırakılacaktır. Mahkeme geri kalanları çeşitli cezalara çarptırdı. Bazılarına (Eskişehir Mebusu Arif, İsmail Canbulat, Ahmet Şükrü, Abidin, Halit Turgut, Rüştü Paşa) idam cezası verildi.<sup>30</sup> Kâzım Karabekir Paşa, bu idam cezaları ile Osmanlı'daki kardeş katli arasında paralellik kurarak samimi dostu İsmet Paşa'ya "Cumhuriyet terbiyesine bu zaafı kattıklarını" (s. 96) söyleyerek sitemde bulunur ve bunun bir tertip olduğunu düşünmektedir.

Davanın İzmir safhası bitmiş, olayda dahli bulunanlar cezalandırılmıştır. Dava Ankara'ya taşınır ve orada görülmeye başlanır. Mahkeme başkanı İTC'nin fedai birliğinde bulunmuş ve birlikte yemin ettiği İttihatçı arkadaşlarına idam cezası veren Kel Ali'dir (Çetinkaya). Suikast sanıklarının avukat tutmasına izin vermez. Davanın İzmir'deki seyri esnasında, İsmail Canbulat'ın avukat istemesi üzerine sinirlenerek; "*Ben avukatların cambazlığına gelemem.*" diye cevap verir (s. 61). Roman yapısı içinde bir tip olan Kel Ali, bir yan-

dan bu suikasti İttihatçıların yapmış olabileceğine inanmaz (s. 43). Ona göre, bir siyasî komplodan çok kişisel garazla hareket eden başıbozuk takımının eline yüzüne bulaştırdığı bir beceriksizliktir. Zürcher, suikast olayında adı geçen Ziya Hurşit'in kişisel intikam gerekçelerinden bahseder.<sup>31</sup> Kel Ali kararını vermiştir: "Bu teşebbüsün Cumhuriyet'in kutsal ateşini söndürecek nefesi yoktur. Var sanılıyorsa sıkırım girtlağını olur biter." (s. 43)

Kılıç Ali'nin (üç Ali'den İstiklal Mahkemesi üyesi olan) mahkeme reisi Kel Ali'ye; "Adaşım! Bu davayı birbirinden ayr. Katilleri İzmir'de as; Cavid'in hesabını Ankara'da görürsün." (s. 45) dediği ve Zürcher'in de bu kısmı daha çok siyasidir. <sup>32</sup> şeklinde hüküm belirttiği davanın, Ankara safhasında İttihatçılardan Cavid Bey, Dr. Nazım, Filibeli Hilmi, Nail Bey ve Hüseyin Cahid (Yalçın) sanıktır. Savcı Necip Ali; "Siz kendinizi insandan mı sayıyorsunuz?" anlayışıyla onları uzun süre sorguya tâbi tutar. Davanın sonunda mahkeme başkanı Kel Ali, "Cumhuriyet'in kutsal ateşini söndürecek" kişiler olarak gördüğü mezkûr şahıslardan Hüseyin Cahid hariç hepsini idama mahkûm etmiştir. İdamların infaz edildiğini (s. 251-255) Kel Ali, İsmet Paşa'ya haber verirken farklı hatta alaycı ve aşağılayıcı bir üslup kullanır: "Paşam! Sayenizde dördünü de sucuk gibi astık." (s. 257)

Yazar, sorgulanan bir sanığın neler hissettiğini, nelere özlem duyduğunu kendisiyle ve arkadaşlarıyla hasbîhâlini, hesaplaşmasını (monolog ve diyaloglarını), kimlerden medet umduğunu ve kimlerden neler beklediğini; geriye dönüşlerle, mekân tasvirleriyle, kronolojik ve hissedilen zamanı detaylandırmasıyla, insanî bir bakış açısıyla ana fikrin yoğunluğu içinde vermiştir.

İmparatorluğun yıkılış sürecine son noktayı koyan, cumhuriyetin kuruluşuna şöyle veya böyle emeği geçen İTC'nin konu edildiği bir romanın; Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunun 700. yılı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 75. yılı kutlamalarının yapıldığı bir dönemde yayımlanmış olması da anlamlı durmaktadır.

### EŞYALARDAN AYNALI DOLAP VEYA CEMİL ŞEVKET BEY, AYNALI DOLABA İKİ EL REVOLVER<sup>33</sup>

Selim İleri, *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver* adlı romanında, Cemil Şevket Bey'in hayatı dolayısıyla bir dönemi anlatır. Bu dönem II. Abdülhamid zamanından 1980 Eylül'üne kadar geçen süredir ve yazar bu dönemin başat konularından hürriyet olgusunu ele almaktadır. Bu roman üzerine eleştiri yazarlar, Cemil Şevket

Bey'in aslında Nahid Sırrı Örik olduğunu, çok belirgin kimi noktalardan hareket ederek söylemektedir.<sup>34</sup> Selim İleri, Nahid Sırrı'yı anlattığı romanında, biyografiden farklı hatta onun da ötesinde herhangi bir roman kahramanı diyebileceğimiz bir insanı anlatırken, romanını kurgularken ne yaptığını, neleri değiştirdiğini, kısaca itibari dünyayı nasıl algıladığını sorularla anlatmaya çalışır. "Romanında kişileri değiştirmek, her türlü değiştirmeye, yanıltmacaya, dönüştürmeceye, yalana başvurmaya olağan değil midir? Dahası bol bol yalan kurmak, yalan söylemek gerekmez mi?" (s. 20). Öyleyse eser sahibinin açtığı yoldan yürüyerek buna gerçek kişileri çağrıştıran, hatta bazen tipatıp benzeyen bir kurmaca yahut gerçeğimsi yapı denilebilir ve o şekilde değerlendirilir. Yalnız yazarın yakın tarihi hatta çok yakın tarihi söz konusu ettiğini; bu şekliyle tarihî bir roman olduğunu ve tarihe sadakatin tarihî romanın tabii şartlarından biri olduğunu hatırdan çıkarmamak gerekir.<sup>35</sup> Birbirini nakzeder gözüken bu iki hükmü şöyle telif etmek mümkündür: Yazar, ele aldığı dönem itibariyle tarihe sadık kalarak ve anlatmak istediği konular içinde seçtiği kahramanın (ki ortalama insandan farklıdır) biyografisinin dar kalıplarından kurtulmak amacıyla kurmacaya sığınarak kendi deyimiyle "yalana" başvurarak yapar bunu. Böylece kişilerin hayatındaki günlük gerçekler bazen dönüşerek bazen de tamamen farklılaşarak eserde vücut bulur.

Romanın teması nedir sorusu, bir sorunsal olarak okuyucuyu ilgilendirmektedir.<sup>36</sup> Cemil Şevket Bey'in hayatı mı? II. Abdülhamid döneminden 1980'lere uzanan bir süreci içermemiş olsaydı ve biyografik sınırlar içinde kalsaydı, bunu söylemek belki mümkün olurdu. Cemil Şevket Bey'in bir insan olarak hayatı elbette sınırlıdır. Hâlbuki yazar, düşüncelerini okuyucuya aktarabilmek için kurmacanın rahat dünyasına sığınır. Romanın başındaki ve sonundaki, sırasıyla Ahmet Hamdi Tanpınar ve Samipaşazâde Sezai'den iktibas edilen hürriyet konulu prolog ve epilog; okuyucuyu hürriyet konusuna hapsetmek, eseri de bu konuya hasretmek için midir? Eserde, hürriyet konusuna oldukça fazla vurgu vardır. Zaten ele alınan dönemler, özgürlükler hususunda ciddi sıkıntıların olduğu tarih dilimleridir; II. Abdülhamid dönemi, tek parti dönemi, 1960 ve 1980 darbelerinin etkilediği dönemler. Yoksa bütün dönemleri içine alan en büyük hüküm verici "zaman" mı? Anlatıcı/yazarın zaman için felsefi düşünceleri vardır. "İşte bizim zamanımız. Biz geçip gittiğini sanır, var sayarken uçucu, dağılan bir şeymişçesine havaya, uzaya, evrene karışarak dünyamızdan ayrılırken artık bizim bilmediğimiz bir geçen za-

man olmaktan çıkıyordu." (s. 44). Zaman genişletilse, romana ve geçen günlere mührünü vursa da eserin teması hürriyettir; romanın kahramanı Cemil Şevket Bey'in "sürekli aradığı, hayatında eksikliğini hep hissettiği"<sup>37</sup> hürriyet...

Romanın itibari zamanını üç kısma ayırmak mümkündür. Cemil Şevket Bey'in zamanı, yazar/anlatıcının zamanı, bir de Cemil Şevket Bey'in dolayısıyla bahsettiği geniş zaman. Bu geniş zaman büyük bir daire gibi düşünülürse, içinde yazar/anlatıcıya ve Cemil Şevket Bey'e ait olan ve kesişen iki daire daha vardır.

Anlatıcı ile yazar aynı kişidir. Cemil Şevket Bey'in yazarlık serüvenini anlatırken öğrenir okuyucu böyle olduğunu, ilk olarak. İlerideki bölümlerde sıkça kendi hayatından ve eserlerinden bahsedecek, bu yargıyı kesinleştirecektir. Örneğin, "*Mavi Kanatlarınla Benim Olsaydın*"ı yazarken..." (s. 48) diye başlar cümlesine. Romanın itibari dünyasının dışında kalarak yazarın böyle bir eseri olduğu bilindiğinden, anlatıcının kimliği kesinlik kazanır. Yazar aynı zamanda anlatıcıdır, dolayısıyla bir roman kişisidir ve kurgusal tarafı vardır.

Romancının bir roman kişisi olma tekniğini Türk romanında ilk deneyen, *Müşahadat* adlı romanıyla Ahmet Midhat Efendi'dir.<sup>38</sup> Ahmet Midhat, diğer romanlarında da sık sık araya girerek okuyucuyu yönlendirmeye çalışmakta, onunla sohbet edip karakterler hakkında bilgi vermektedir. Ancak bir roman kişisine dönüşmeden romancı olarak kalır. Adı geçen romanında ise, bizzat romancı olarak bir roman kahramanıdır.

Yazarın aynı zamanda eserin içinde yer aldığı ve eserin yazılış serüvenini anlatan bu tür romanlara, üst kurmaca tekniğinin uygulandığı tahkiyeli eserler denmektedir. Bu, geleneksel roman tekniğinden bir kopuşu ve yeni bir tahkiye tarzını ifade etmektedir. Bu tür eserlerin kullandığı (kullanmak zorunda olduğu değil) montaj ve alıntı yönteminin daha uç noktalara götürülmüş biçimine metinlerarasılık (intertextuality) adı verilmektedir. Bu uygulama Selim İleri'nin *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver* adlı romanında kullandığı bir tekniktir. Cemil Şevket Bey'in yani Nahid Sırrı'nın eserlerinden alınan metinlerle yeni bir kurgu yapılmıştır. Başkaca yazarlardan alınmış ifadeler de vardır (örneğin Yakup Kadri, s. 77). "Üst-kurmaca' ögesinin bir türevidir 'metinlerarası' eğilim; içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağdaş yazarın, bütünleşmekte zorlandığı bu gerçekliği yansıtmaktan vazgeçip, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına 'sığınması', onlardan yola çıkarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması" (dır).<sup>39</sup>

Yazarın yakın tarihi ve hürriyeti anlatmak için seçtiği Cemil Şevket Bey bütün bir yüz yılı öz varlığında hissettiğini söyleyen (s. 14), doğum tarihi kesin olmayan, romanları, hikâyeleri, anıları ve gezi yazılarıyla yakın tarihimizin "bir yağlı boya peyzajı" (s. 48) olarak tanıdığı, hayatı boyunca dar geliriyle kıt kanaat yaşamış ve olaylara aktif olarak katılmamış bir roman kahramanıdır. Babası mabeyn mütercimi olduğundan, çocukluğunda II. Abdülhamid tarafından görülmek istenmiş ve böylece padişahı da görmüştür.

Hayatının son demlerinde bunayan; büyükler, babalar ve erkekler tarafından önemsenmeyen bir yazar olduğunu; gençlik yıllarında öğrenen yazar/anlatıcıya göre Cemil Şevket Bey, bazı eserleriyle edebiyatın önde gelen yazarlarından olabileceken ikinci planda kalmış, hatta unutulmuştur. Bu duruma çok içerleyen yazar, edebî çevrelere ilenmekten kendini alamaz (s. 48). Sanki bir inkâr çemberiyle çevrilmiştir muharrir Cemil Şevket. Sonradan roman kişilerinden Solmaz Hanım'dan öğrendiğine göre, bu durumun Cemil Şevket Bey'in cinsel tercihlerine bağlandığını öğrenir (s. 49).

Kendi hayatıyla, II. Abdülhamid'i ziyareti sırasında gördüğü fare kapanı arasında ilgi kurarak hayatının kapana kısırılmış gibi geçtiğini söyleyen karamsar, kötümser bir insan olan Cemil Şevket Bey'in böyle düşünmesinde, normalin yani toplumun benimsediğinin dışında cinsel tercihleri olmasının etkisi ve payı aşîkârdır. İleri'nin roman kahramanı olarak, hürriyet olgusunu anlatmak için toplumsal anlayış ve yaşayışın uç noktasındaki bir insanı seçtiği düşünülebilir. Cemil Şevket Bey farklı ve topluma göre yanlış cinsel tercihinin ipuçlarını, babasının Amerikalı milyardere Ressam İzzet Sırrı'nın atölyesini gezdirirken ilgilendiği resimler (çıplak oğlanlar) ile verir. Cemil Şevket Bey, bir işgal gecesinde ne yapacağını bilememenin azabıyla "işbirlikçi, alafranga, öteki İstanbul"daki bir bara sarhoş olmaya gitmiştir. Dans pistinde sarışın bir İngiliz bahriye zabiti görür ve ondan gözlerini alamaz. Ona, masasına davet ederek içki ısmarlar. İngiliz zabitin, onu Rum sanmasına bozulur; yaptıklarından utanır, kaçmak ister ama "kalbinin bir başka köşesindeki insan tenine duyulan ihtiyacı dinler, uzun ve siyah, simsiyah bir gecenin, sabaha karşının, tan yerinin ümidiyle" (s. 96) oturduğu yerden kıpırdayamaz. Bir yandan işgali unutmak için sarhoş olmaya gitmiştir, diğer yandan işgalcilerden bir zabite karşı inanılmaz, hatta kendisinin aşağılanmasına ses çıkaramayacak kadar korkunç bir cinsel arzu duymaktadır. Bu insanoğlunun tercihindeki ezeli ikilem olmalı; iyi ve kötü yahut yüce ve bayağı.



Cemil Şevket Bey'in tanınmasına ve onun kendini nasıl gördüğünün anlaşılmasına yarayacak özellikle yukarıda bahsedilen bağlamda zikrettiği şu cümlesi, anılarının son cümlelerindedir: "*Kendimi bildiğimden beri benim hürriyetim daraltılmadı mı?*" (s. 127). Ancak bir insanın tercihlerinin farklı (özellikle cinsellik konusunda) olması, onun yaptığı veya yazdığı değerli şeyleri görmezden gelmeyi gerektirir mi, bunu hak eder mi?

Cemil Şevket, son kuruşuna kadar parasını yedirdiği genç dansörün "yeni bir gözde" bulmasıyla kendine göre öldürücü, haysiyet kırıcı yenilgisini alır. Genç dansörle tartışıklarında ilişkinin bittiğini anlayan muharrir Cemil Şevket, "artık kimseden sevgi istemiyorum, verecek param da yok, param da yok, param da yok" (s. 186) diyerek oradan ayrılır. Aynı saatlerde akşam gazetelerini satan çocuklardan, Demokrat Parti'nin seçimi kazandığını öğrenir. Ahmet Oktay, bu iki vaka arasında paralellik kurar:

"Cumhuriyetin önemli atılımlar gerçekleştirmiş bulunmasına rağmen genel eğilimi baskıcı olmuş 'tek parti' döneminin yıkımını sağlayan zafer ile bireysel yıkım aynı günde gerçekleşir."<sup>40</sup>

Muharrir Cemil Şevket ümitsizdir, kırılığandır, nahiftir, muhaliftir. Bu ruh hâli olumsuzlukları anlatırken daha bir ortaya çıkar, daha bir heyecanlanır. Yine tarihî kişilikleri değerlendirip yorumlarken çelişkilidir veya hâletiruhiyesine göre değerlendirmesi farklılık arz eder. Mesela II. Abdülhamid'e acıyarak bakar; onu bikkın, yorgun, bitkin olarak anlatır. Bazen despotluğundan dem vurur. İsmet İnönü bahis mevzuu olduğunda, iki İsmet Paşa çıkar ortaya: Biri savaştan geçmiş, muzaffer, mutedil, demokrat İsmet Paşa; onu göklere çıkarır, yüceltir. Öteki mağrur, Atatürk'ün yerinde gözü olan, iktidar düşkünü, fikir hürriyetine ve azınlıklara düşman bir kişiliktir.

Olumsuzlukları anlatırken âdeta kendinden geçen, ümitleri kırık, hürriyetinin engellendiğini düşünen Cemil Şevket Bey'in "kapana kısırılmış gibi geçtiğini düşündüğü" bütün bir hayattan intikam alma arzusunu, anlatıcı dile getirir. 12 Eylül gecesi, Cemil Şevket Bey dışarı çıkmıştır. Taksim Meydanı'nda tankları görür. Tabancasını çekip bu tanklara ve hayata iki el revolver sıkmak ister; fakat cebindeki tabancanın bir oyuncak tabanca olmasından korkmaktadır (s. 263). Bu oyuncak tabanca benzetmesi veya imgesi, muharrir Cemil Şevket'in hayat karşısındaki duruşunu güzel ifade etmektedir.

Romanda hayatı küçük bölümlere ayrılarak yazılan Cemil Şevket Bey'in zaman zaman bir cümlesini, bir ifadesini yahut bir kelime grubunu tekrarlaması bir leitmotif olarak kabul edilmelidir.

Cemil Şevket Bey, Nâzım Hikmet'ten yüksek sesle şiirler okur; başın belaya girecek diyenlere de uzun uzun gülüp şu cevabı verir: *"Bir gün anlaşılacak ki ben bir hürriyet adamıyım."* (s. 192). Benzer bir tavrı 27 Mayıs'ta görülür. İktidarda iken karşı olduğu Demokrat Parti'yi, darbeyle iktidardan uzaklaştırılınca savunmaya başlar. Aslında onun, Demokrat Parti'yi değil hürriyeti savunduğu açıktır.

Özgürlük; sözlüklerde serbestlik, bir engelle karşılaşmadan isteğini yapabilme hâli diye tanımlanıyor. Cemil Şevket Bey, bu durumu kastedip; *"Bizde hürriyetin manası işret sofralarında ruha nakşolunmuştur. O yüzdendir ki şimdi hâlâ işret sofralarında hürriyet konuşuluyor."* (s. 37) diyerek hürriyetin mahiyetinin doğru anlaşılmadığı, onun hafife alındığı gibi tenkidî bir görüş beyan eder. Hürriyetsizlikle çocukluğunda tanışır. II. Abdülhamid devrini, söylenegeldiği üzere *"Hünkâr bütün sesleri denetim altında tutuyor, seslerin başına buyruk olmalarına asla fırsat tanımıyordu."* (s.17) diye tasvir eder. Cemil Şevket Bey, hürriyetin macerasını içinde yaşayarak anlatır: *"Sultan Hamid'in tahttan indirilmesiyle hürriyet havasının esmeye koyulduğuna inanılmıştı. (...) Hürriyeti başıboşluk, aklına eseni yapmak, vurmak, kırmak, tahrip etmek sanan güruhun arasında"* (s. 64) o da vardır. Enver Paşa için de gözünün hep yüksekte olduğunu, iktidar hırsına hürriyet mücadelesi havası verdiğini (s. 66) söyleyerek eleştirir.

Cemil Şevket Bey'in şahıs kadrosunda iki Şevkiye vardır. Biri Aynalı Dolap'ın Şevkiye'si; itilip kakılan, horlanan, görmezden gelinen, fark edilmeyen, kendini çirkin gören, evde kalmış bir geçkin. Diğeri Talihî Böyle İmiş'in Şevkiye'si; ötekinin tersine "pek mağrur ve her tarafından zenginlik akan", erkekleri baştan çıkararak bir Şevkiye. Yazar/anlatıcı, Cemil Şevket'in bu adaş iki kahramanı için yorumlu bir soru sorar: "Bu iki Şevkiye yoksa esaretle hürriyet mi?" dir. (s. 156)

İleri, ironik tarzıyla Cemil Şevket Bey'in "hürriyet perilerini" hatırlayışını söz konusu eder. Burada "peri" kelimesinin çağrışımlarına dikkat edilirse,<sup>41</sup> yazarın neden ironikleştiği anlaşılır. Onlar önce "Tanzimat'ın hürriyet perileridir." Çocuk Cemil Şevket; "Meşrutiyet'in hürriyet perilerini", Avrupa dönüşünde de "Cumhuriyetin hürriyet perilerini" görmüştür. 27 Mayıs Darbesi'nin hürriyet perileri, "sahneye düşen şano kızı" olmuştur.

Hürriyet olgusunu ve toplumun neredeyse iki yüz yıldır yaşadığı serencamı Cemil Şevket Bey, 27 Mayıs Darbesi'ni kristalize ederek değerlendirir. Herkesin hürriyet bayramı bellediği darbe günleriyle Meclis-i Mebusan'ın kapatılışı arasında aynılık kurar. Herkesin hürriyet şarkısı söylediği 27 Mayıs Darbesi'nde, Cemil Şevket Bey bu koroya katılmaz. Sadece ortamı ve olayları izler.<sup>42</sup> Bu darbenin memleket için iyi olmadığını düşünür. İktidardayken karşı olduğu Demokrat Parti'yi (sansür uygulayarak toplumsal ve bireysel büzüşmeye sebep olduğunu düşünse de) şimdi savunmaktadır. Hakikatte Demokrat Parti'yi değil, hürriyeti savunmaktadır. DP'nin bu durumunu, II. Abdülhamid'in halline benzetmektedir. İttihat ve Terakki'nin birkaç senede "kaç asırlık imparatorluğu yerle bir etmesini" örnek göstererek; "*Bunlar otuz beş kırk yıllık Cumhuriyet'imizi iflah olmaz hastalıklara sürükleyecekler.*" (s. 238) diye yakınmaktadır.

Darbeden sonra Yassıada'da, Menderes ve arkadaşlarının davası görülmeye başlanır. Mahkemenin seyri esnasında bir "bebek davası" çıkar ortaya. Selim İleri, bu bebek davasından hareketle dünya çapında ciddi bir olayın; bir başbakanın ordü marifetiyle iktidardan düşürülmesinin, magazinleştirilerek basite indirildiğini ustaca bir anlatıyla okuyucuya yansıtır (s. 239-241).

Hürriyetin köklerinin derinlerde ve zihinlerde olduğunu düşünür Cemil Şevket Bey. "İrtica" ile Tek Parti dönemi uygulamalarının arasında bağlantı kurarak hürriyetlerin kısıtlanmasıyla irticain alakası konusuna dikkat çekmekte ve Tek Parti dönemi uygulamalarını eleştirmektedir. Toplumsal ve bireysel hürriyetlere ciddi darbeler vurulmuştur. Tarihlerini vererek Tan Matbaası'nın yıkılışı, profesörlerin siyasî yazı yazmasının ve seçimlerin eleştirilmesinin yasaklanması, partilerin kapatılması, din dershanelerinin açılması, "senelerce bir dinimiz yokmuş gibi yaşadıktan sonra ehil olmayan kadrolarla imam-hatip kurslarının" açılması, Sabahattin Ali'nin ortadan kaldırılması gibi olay ve olgular ile Tek Parti dönemi arasındaki bağlantıyı sorgular (s. 220-223). Bütün bunları irtica ile irtibatlandırmaktadır.

İrtica ile Demokrat Parti'nin son dönemi arasında bağlantı kurulmasına, Cemil Şevket Bey alayla yaklaşarak irticain zahiri görüntüyle pek alakasının olmadığını savunur. O, "irticain öyle kılık kıyafetle gelmediğini, hortlamadığını, tersine, ilk filizlerin kalplerimizde, düşüncemizde tomurcuklandığını" (s. 221) ileri sürmektedir. Yokluğu çekilen herhangi bir malzemenin irtibatlandırılmasına

ironik bir üslupla yaklaşarak irticanın siyasî bir propaganda malzemesine dönüştürüldüğüne, bireyin üzerinde baskılar olduğu sürece kimsenin vicdanının hür olamayacağına inanmaktadır. Bu bağlamda, Selim İleri'nin mi Cemil Şevket Bey'in yoksa Cemil Şevket Bey'in mi Selim İleri'nin duygu ve düşüncelerine tercüman olduğunu tespit etmek zor görünüyor. Burada Cemil Şevket Bey'in yazarın sözcüsü olduğunu söylemek mümkündür. "*Siyaset sorunu, Selim İleri'nin temel bir izleği durumuna gelir ve Abdülhamid, İttihat Terakki*" ve tek parti gibi baskıcı yönetimlerin ortak karakteri olan baskıcı mantığı deşifre etmeyi öngörür.<sup>43</sup>

Yazarın ele aldığı konulardan bir diğeri, bazı aydınların iki yüzlü veya duyarsız tavırları ve düşünce bağımsızlığı yerine iktidarla hoş geçinmeye çalışması hususudur. Anlatıcı bunu, Cemil Şevket Bey'in şahsında eleştirir. Çocukluğunda ciddiye almadığı "dönme" tabirini, "kafatası edebiyatı"yla karşılaşınca Cemil Şevket Bey de zamanın modasına ve siyasetine uyar ("Osmanlılıktan söz açarken, kim bilir hangi yaranmalar, kaygılar uğruna ırkçı kesildiğini düşünmüştüm" – s. 63). Cemil Şevket Bey'in, örnek bir aydın olmasa da, aydın olduğu tartışmasızdır. İktidara yaranmak için önceleri, Nâzım Hikmet'in vatan hainliğinden, kaçaklığından bahsederken ikbale kavuşmayı ummaktadır. İktidar nezdinde umduğunu bulamayınca, ağız değiştirerek ona acıdığını, "sürgünde hürriyetinden yoksun yaşadığını" (s. 191) dillendirmeye başlar.

Zaman zaman kendisi de aynı davranışı sergilese bile iş başındaki kadroları "iki yüzlülük" hususunda uyarmayı ihmal etmez. Onları bekleyen en büyük tehlikenin muhaliflerden ve eleştirenlerden değil, aksine Yakup Kadri'nin *Ankara*'sında da değindiği gibi "çıkarıcı, bencil, açgözlü, kendinden başkasını düşünmeyen, bilgisiz" (s. 117) kadrolardan geleceğine dikkat çeker.

Aydınların duyarsızlığından yakınan Cemil Şevket Bey'in benzer bir tavrına, 27 Mayıs'ta sokağa çıkma yasağı radyodan anons edildiğinde evde ekmeğin olup olmadığına bakarken şahit olur okuyucu. Bu durum, bir yanıyla insanî bir tavır olarak "açlığı" düşünmek zorunda oluşunun bir göstergesi olarak algılanırken diğer yandan "aydın"ın toplumsal rolüyle çeliştiğini, en azından rolünü unuttuğunu mu göstermek istiyor yazar?

Sembollerin en çok kullanıldığı alanların başta geleni çiçekler ve aşk bağlamıdır. Çiçeğin her çeşidi ve her çeşidinin her bir rengi; aşk, sevda vadisinde farklı anlamlar çağırıştırır, muhatabına değişik mesajlar gönderir. Cemil Şevket Bey de çiçeklerde, renklerin-

de ve çeşitlerinde sembolleşen düşünceler, duygular taşımaktadır. Örneğin, yasemin çiçeklerinin her biri ayrı bir aşkı, şehveti, çılgınlığı simgelemektedir (s. 71). Aşk dilinde papatyaların her biri, her türü bağlılık demektir (s. 102). Kırmızısı, pembesi, beyazı farklı anlamlara gelen ve gururu simgeleyen kamelyayı mazlum doğunun çiçeği saymaktadır.

### SONUÇ YAHUT KARŞILAŞTIRMA

“Kestirmeden bu eserlerin ortak bir yönü var mıdır?” şeklindeki bir soruya, doğrudan bir cevap verilebilir mi? Her üçünün malzemesi tarihtir. Tarihi, farklı bakış açılarıyla değerlendirmelerine karşın Karakoyunlu ve İleri bu malzemeyi türün gereklerine cevap verecek şekilde işleyerek tarihî roman çerçevesinde kalan birer eser koymuşlardır ortaya. Ancak Pamuk'ta bu malzeme farklı bir şekilde işlenmiştir yahut malzeme seviyesinde kalmıştır. Onun anlattığı başka bir konudur.

Eserlerin ana fikri, tezi, mesajı gibi dış yapı unsurları tespit edilebilirse karşılaştırma ve değerlendirmelerde daha somut sonuçlara ulaşılabilir. Karakoyunlu *Üç Aliler Divanı*'nda yakın tarih ve yakın tarihin kahramanlarından hareketle hoşgörüyü tartışır. Hoşgörü eski adıyla tesamuh, birlikte yaşamak zorunda olan farklı düşüncedeki insanların muhtaç oldukları hayatî öneme sahip bir tavidir. Karakoyunlu'nun romanında, satır aralarında şu düşünce okunmaktadır: Keşke İttihat ve Terakki'nin ileri gelenleri asılmasaydı da, Cumhuriyet onların nitelikli kişiliklerinden ve bilgilerinden yararlınsaydı.

Selim İleri, *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver*'de yine yakın tarihi yaşamış ve/veya bundan haberdar olmuş bir kahramandan hareketle toplumu uzun süre meşgul eden ve etmeye devam edecek olan bireysel ve toplumsal manadaki hürriyeti ele alır. Başka bir söyleyişle hürriyetsizliği ele alarak ona ne kadar muhtaç olduğumuzu göstermeye çalışır. Yazara göre, toplumun mutlu olabilmesinin temelinde bu anlayış yatmaktadır. Bu manada Karakoyunlu ve İleri'nin eserlerinde bir ana fikir ve topluma iletmek istedikleri mesajları vardır.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'sına gelince, onun ana fikri ve varsa mesajı bireyseldir. Her oyunun sağlıklı oynanabilmesi için kurallar vardır ve amaca uygun oynanması gerekir. Mesela futbolun kuralları vardır ve amaç gol atarak karşı takımı yenmektir;

yani amaç oyunun biraz dışında bir olgudur. Bazı oyunlarda da kural, amaç, oyun daha çok iç içe girmiş vaziyettedir; satranç gibi. Pamuk'un romanı, benzetilebilirse satranç gibidir. Eserin ana fikri böyle bir metnin ortaya konulmasıdır. Sanki okuyucuya şöyle seslenmektedir: Ey okuyucu, ben mazinin güzellikleriyle lebalep, zaman zaman şiirselleşen böyle bir metni takdirinize sunuyorum. Siz de okuyun ve "haz" alın.

Her üç eserde de muhteva ve başlık ya da isim ve müsemma uyumu vardır. Bu başlıklar bilinçli bir tercihin göstergesidir.

Tarihe bakış konusunda Karakoyunlu ve İleri birbirine yakın durmaktadırlar. Pamuk'un onlardan ayrı bir tarih değerlendirmesi olduğu görülmektedir. Karakoyunlu roman sınırları içinde kalarak tarihe sadakat göstermiş, olay ve olguları bir kanaat belirtmeden objektif bir tavırla aktarmaya gayret etmiştir. Tarih, onun romanında hem bir malzeme hem de konuyla ve ana fikirle bağlantılı ana omurga yahut ana olaydır. İşlediği döneme bir tarihçi titizliğiyle yaklaştığı ve ciddi bir ön araştırma yaptığı anlaşılmaktadır. Tarihi; kendi geçmişinin bir parçası, bir toplumsal hafıza olarak görür. Doğruları ve yanlışlarıyla, kabul edilebilir ve edilemez taraflarıyla "bizim" tarihimizdir. Tarih karşısında tespit ve tasvir edici bir tutumu vardır.

Selim İleri de tarihten, tarihî bir kişiden (belki kişilikten demek daha uygundur) hareket eder. Ancak ele alacağı konuyu rahatça işleyebilmek için bu kişiyi yeniden kurgular. Üzerinde durduğu konunun ve ana fikrinin tarihle mutlak bir ilişkisi vardır. Kökleri yakın tarihe dayanan bu tartışmaların odağında yazarın kendisi de vardır (bir roman kahramanı olarak). Burada roman malzemesi tarihten siyasete evrilir. Tarihe yer yer alaycı bir bakışı vardır. O da Karakoyunlu gibi "iç"ten bakar. Tarihe, kendinden kabul ederek bakar; bir müsteşrik gibi değil. İçinde yaşadığı toplumun geçmişiyile ve geleceğiyle bir parçası olduğunun bilincinde, tarihte hata olarak gördüğü durumları da kişisel hatasını kabullenen bir insanın rahatlığıyla değerlendirir. Tarihe bu bakışından dolayı maziperestlikle nitelendiği de olmuştur.

Daha önce de belirtildiği gibi Pamuk, tarihe sadece bir malzeme yığını olarak bakmaktadır. Somut gerçek veya tarih olgusu, romanda işleyebileceği itibari gerçeğin bir malzemesidir. Tarihi bu yönüyle alan bir eser tabiatıyla tarihî roman kategorisine girmemektir. Eserindeki bazı kahramanların tarihen var olmuş birer insan olmaları bile bu gerçeği değiştirememektedir. Pamuk'un tarih algısı, diğer iki yazardan farklı bir özellik arz etmektedir. Karakoyunlu ve

İleri tarihi, eksik ve aksaklıkları, güzellik ve olumsuzluklarıyla kabullenmelerine rağmen, Pamuk'ta mesafe konulmuş bir nesne olarak dışarıdan bakış hissedilmektedir. Kendisinin tarihî ve kültürel mirası kabullendiğini söylemesine rağmen, tam bir müsteşrik gibi değilse bile ona yakın bir duruş vardır. Romandaki bakış açısı, okuyucuyu böyle bir kanaate icbar etmektedir. Bu, değerlendirme tarzının eleştirel olmasından çok, değerlendirdiği veya söz konusu ettiği olay ve/veya olgular karşısındaki duruşundan, istihnasından, umursamazlığından böyle bir sonuca götürmektedir. Romanda bazen kullanılan hicvî bakış açısı, tabiatı gereği baktığı nesneyle kendisi arasındaki uzaklık hissini bir neticesidir.

Pamuk, cinsellik konusundaki tutumu, daha doğrusu cinsellik ile nahoş arasındaki sınıra dikkat etmeyişiyle, bu sınırı sık sık ihlal etmesiyle eleştirilebilir. Cinselliğin konu edildiği, ama kullanılan kelime ve ifadelerin nahoş ve kaba olduğu bölümler az değildir. Hâlbuki Karakoyunlu'nun bu durumları daha nezih ve zarif ifadelerle anlattığı görülmektedir. Üstelik de Pamuk'ta bulunmayan, her anlamıyla uygunun daha yoğun olduğu anlatımlardır bunlar (Mesela "Son saadeti ile ülfet etmek isterken taşıyamayacağı bir yükün altına girmiş ve yorgun bir hamal gibi çökmüştü." yahut "Cavid Bey, ölürsem mutlaka evleniniz! Zira sizin gibi insanların tabiatlarına daima bir ipek değmelidir." gibi).

Selim İleri'de de cinsellik bir yan temadır. Zaten seçtiği roman kişinin de farklı bir cinsel kimliği vardır. Bağlamında değindiği bu durumlar romanın tahkiyesi içinde bir yerlere oturur. Kullandığı kelimeler cinselliği çağırıştır; kabalığı ve gayri zarifliği değil. Erotik bir ortam oluşturmak için başvurduğu bir yöntemdir. Bu konu karşısındaki tavır ve tarzlar değerlendirildiğinde İleri, Karakoyunlu kadar zarif ve nezih değildir; ama Pamuk'un üslubundaki gibi kaba ve nahoş ifadeler yer vermez.

*Benim Adım Kırmızı* ile *Üç Aliler Divanı* 19. yüzyılda şaheserlerini veren modern roman tekniğine göre yazılmıştır (Pamuk'ta biçim arayışları ve denemeleri devam etmekte, sanki başladığı noktaya doğru evrilmektedir). Karakoyunlu ve Pamuk'ta alıntılar olarak gördüğümüz tahkiye unsuruna karşılık, İleri'nin romanında metinlerarasılık ve üst kurmaca tekniği kullanılmıştır. Bu durum postmodern kategorisindeki eserler için söz konusudur.

İleri romanı kendisi anlatır, romanın içindeki şahıs kadrosundan biri olarak; kahraman-anlatıcı Cemil Şevket'in söz konusu olduğu yerlerde "o", kendisinin dâhil olduğu kısımlarda "ben" şahıs zami-

rini kullanır. Karakoyunlu ise hâkim bakış açısı tekniği ve “o” şahıs zamiri ile anlatmaktadır. Zaman zaman kahramanlar, hikâyeyi birinci şahıs zamiriyle kendileri anlatırlar. Pamuk’ta da “ben” şahıs zamiriyle kahraman anlatıcılar vardır. Kahramanların her birisi kendi hikâyesini anlattığından çoklu bakış açısı eserin bütününe yayılmış durumdadır.

*Benim Adım Kırmızı* başta olmak üzere üçünün de şahıs kadrosu geniştir. Geriye dönüşlerle şahıs kadrosu daha da genişletildiği gibi zaman da uzun yıllara dayanır. Pamuk’un romanında hikâyenin geçtiği zaman dilimi günlerle ifade edilirken dolayısıyla bahsedilen zaman çok gerilere; İskender’e kadar gider. *Üç Aliler Divanı*’nda zamanı yıllarla ifade etmek mümkündür. İttihatçı fedai Yakup Cemil’in 1916 yılında kurşuna dizilmesiyle başlayan roman, 1926’da diğer İttihatçıların asılmasıyla bitmektedir. Hikâyenin kendi zamanı yaklaşık on yıllık bir süreyi kapsarken geriye dönüşlerle bir çerçeve zaman oluşturulur. Selim İleri’nin romanında vaka zamanı çok daha geniştir ve yakın tarihlere kadar gelmektedir. Yaklaşık yüz yıllık bir zaman dilimini kapsar. Geriye dönüşler bu eserde de olmakla birlikte, bu geriye dönüşler vaka zamanına yakın zamanlardır.

Mekân konusunda; her üçünde de ev, oda, hücre, okul, mahkeme gibi dar; sokak, mahalle, çarşı, pazar, şehir, ülke gibi geniş mekânlar kullanılmıştır. Ancak bunların çoğunluğu, dolayısıyla bahsedilen yerlerdir. Vakaların geçtiği mekân bu kadar geniş değildir. *Benim Adım Kırmızı*’da vaka İstanbul’da; *Üç Aliler Divanı*’nda İstanbul, İzmir, Anakara’da; *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver*’de Ankara ve İstanbul’da geçmektedir.

En son şöyle bir cümle kurulabilir: Yılmaz Karakoyunlu’da bir makale ciddiyeti, Orhan Pamuk’ta bir deneme uçarılığı ve tadı, Selim İleri’de bir hatıra ve derleme çeşnisi vardır.

## DİPNOTLAR

- 1 Alemdar Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Günce Yayınevi, Ankara, 1997, s. 173.
- 2 Mehmet Can Doğan, “Tarihî Romanın Dinamikleri ve Son On Beş Yılın Tarihî Romanları”, *Türk Yurdu*, (Roman Özel Sayısı), S. 153-154, Mayıs-Haziran 2000, s. 142.
- 3 Hülya Argunşah, “Tarihî Romanın Yükselişi”, *Hece*, (Roman Özel Sayısı), S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 443.
- 4 Sadık Tural, *Zamanın Elinden Tutmak*, Ecdad Yayınları, Ankara, 1991, s. 231.
- 5 Argunşah, agm., s. 444.
- 6 Doğan, agm., s. 142.
- 7 Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998. (Atıflar bu baskıya gönderme yapmaktadır).



- 8 Yayınevinin sunduğu arka kapak yazısından.
- 9 Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s. 112-113.
- 10 Yıldız Ecevit, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Bileşenler", *Varlık*, S. 1063, Nisan 1996, s. 46-55.
- 11 İsmet Binark, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, "Minyatür", c. 6, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 367-371.
- 12 Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1996, s. 10.
- 13 Mesela bk. Mustafa Kutlu, *Bu Böyledir*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987.
- 14 Ferit Öngören, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizah ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998, s. 48.
- 15 Ecevit (aktaran) agy.
- 16 Philip Stevick, *Roman Teorisi*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Ü. Yayınları, Ankara, 1988, s. 120.
- 17 Bilindiği gibi resim ve minyatür arasındaki en önemli fark perspektiftir.
- 18 Tanındı, *age.*, s. 33.
- 19 Perspektif: (Lat. perspicere) "Resmin iki boyutlu ortamında, üçüncü boyut (derinlik), yanılması vermek için kullanılan teknik. İki tür perspektif tekniği vardır: Çizgi perspektifi ve renk perspektifi. Çizgi perspektifinde (...) nesnelere bakış noktasından uzaklıklarına göre gerçek boyutlarından daha büyük ya da daha ufak gözüktür." Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 110.
- 20 Turani, *age.*, s. 95.
- 21 Doğan, *agm.*, s. 155.
- 22 Yılmaz Karakoyunlu, *Üç Aliler Divanı*, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998. (Metinde geçen sayfa numaraları kitabın bu baskısına aittir).
- 23 Karakoyunlu'nun romanının daha iyi anlaşılması için ön hazırlık olarak Eric Jan Zürcher'in *Millî Mücadelede İttihatçılık* (çev. Nüzhet Salihoğlu, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1987) adlı eseri okunabilir. Bu kitabı sahk vermemizin birkaç nedeni var. Öncelikle yabancı bir yazar olması hasebiyle konuyu değerlendirmede dışarıdan bakışın bir avantaj olabileceği kanaatindeyiz. İkinci olarak Karakoyunlu ile meseleyi değerlendirme tarzlarındaki bakış açıları'nın yakın olduğunu düşünüyoruz; her ne kadar Karakoyunlu bir hüküm belirtmese de... Son olarak da yakın tarihimizi konu edinen eserlerin kısaca değindikleri önemli bir olayı genişçe ve farklı bir tarzda değerlendirmesi sebebiyle...  
Bu bağlamda adı geçen eserin İzmir suikastıyla ilgili bölümünün çok kısa bir özetini aktarmak istiyoruz. Bölüm, Hesaplaşma: 1926 Temizlikleri. Muhalefetin susturulmuş, basının sindirilmiş, örgütlerin dağıtılmış olmasına rağmen Mustafa Kemal kendini güvende hissetmemektedir (Zürcher, *age.*, s. 251). Bunun başlıca sebeplerinden biri İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin geçmişte Teşkilat-ı Mahsusa ve Karakol gibi gizli örgütler kurmaları ve bunu tekrar yapabilecek olmalarıydı. Çünkü Mustafa Kemal potansiyel tehlikeyi kavrayacak ölçüde onları tanıyordu. Yazar, Mustafa Kemal'in anılarının yayımlanmasıyla İTC'ye karşı girişilen temizlik hareketi arasında kurulacak bir bağlantının anlamlı olduğunu düşünmektedir. Çünkü anıların ana teması İTC'nin sorumsuz siyasetidir. Atatürk, suikast planından haberdar edilmiş olabilir. 15 Haziran'da İzmir'e gelmesi gerekirken bir gün gecikmesi onun hayatını kurtardığı gibi suikastçilerin planını da bozmuştur. Suikastın ortaya çıkmasının iki versiyonu vardır: Resmî versiyon; içlerinden birinin işten vazgeçtiğini zannederek kendisini kurtarmak için herkesten önce ihbar etmesidir. Bir başka ihtimal de aynı şahsın (Sarı Efe Edip) bir ajan olmasıdır. Ali Fuat Cebesoy'a göre böyle bir söylenti vardır ve bu şahıs daha önce ajan olarak çalışmıştır.  
Yazara göre, suikastçileri yargılayan mahkeme de İstiklal Mahkemesi'dir ki, kuruluş ve işleyiş şekli normal hukukî prosedüre pek uymaz ve hâlâ tartışmalıdır. Suikast dolayısıyla Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın önde gelen bütün üyeleri ve birçok önemli İTC üyesi de tutuklanır. Tutuklanan TCF mebusları arasında A. F. Cebesoy, K. Karabekir, R. Bele gibi Atatürk'ün silah arkadaşları da vardır. İTC üyelerinin en önemli isimleri de şunlardır: Mehmet Cavid, Hafız Mehmet, Küçük Talat, Mithat Şükrü, Dr. Nazım, Yenibağçeli Nail, Filibeli Hilmi, İsmail Canbulat... Karabekir'in tutuklanması dolayısıyla İsmet Paşa ve mahkeme arasında anlaşmazlık çıkar. Mahkeme, Başvekil İsmet Paşa'yı Gazi'ye şikâyet eder ve başveki-

lin geri adım atmasıyla problem çözülür. Daha sonraki gelişmelerle Atatürk'ün silah arkadaşları beraat ederken on beş kişinin idamına karar verilir. Beraat edenlerden Cebesoy dışındakiler bir daha Türk siyasî hayatında gözükmemiştir.

Davanın ikinci aşaması Ankara'da yapılır ve buradaki sanıkların tümü İttihatçıdır. Asıl suçlama konusu suikastten ziyade, İTC liderlerinin sorumsuz siyasetleri, Mustafa Kemal'in yerini almaya çalışmaları ve 1923 İttihatçı kongresidir. Bu davanın sonunda Cavit Bey, Dr. Nazım, Yenibahçeli Nail, Filibeli Hilmi idama; Rauf Orbay ve Rahmi Evranos onar yıl hapse mahkûm edilir. İddiaların niteliğinden ve mahkemenin gidişinden bu davaların siyasî olduğu söylenebilir. Bu, davanın Ankara'da görülen kısmı için özellikle doğrudur. Yazarın görüşüne göre suikaste karıştığı kesin olan Ziya Hurşit ve Sarı Efe Edip'tir.

Eric Jan Zürcher, 1926 davalarının siyasî bir temizlik hareketi niteliğinde olduğunu düşünmektedir.

<sup>24</sup> Yalçın, *age.*, s. 32.

<sup>25</sup> *Age.*, s. 176.

<sup>26</sup> *Age.*, 36. Yine İTC fedailerinden Yakup Cemil 1913'teki Babiâli baskınında Harbiye Nazırı Nazım Paşa'yı öldürür. Bk. Zürcher, *age.*, s. 97, dipnot 35.

<sup>27</sup> Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye'de Siyasal Partiler, "İkinci Meşrutiyet Dönemi"*, c. 1, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1984.

<sup>28</sup> Akt. Taha Parla, *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları, Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, c. 2, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 34-35.

<sup>30</sup> *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, "Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası", c. 18, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1986, s. 11425.

<sup>31</sup> Agy.

<sup>32</sup> Zürcher, *age.*, s. 277.

<sup>33</sup> *Age.*, s. 275.

<sup>34</sup> Selim İleri'nin bu romanı için Oğlak Yayınları'nın Haziran 1997 tarihli ikinci baskısı esas alınmıştır. Sayfalar bu baskıya aittir.

<sup>35</sup> a) Ahmet Oktay, *Şeytan, Melek, Soyтары, Selim İleri'nin Romanlığı ve Romanları*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1998, s. 23. Gerçi bir başka yerde "Cemil Şevket Bey, Selim İleri ne kadar göz önünde bulundurmuş ve esinlenmiş olursa olsun, asla Nahid Sırrı Örik değildir." demektedir. Ancak farklı bir bağlamda, roman kişinin arkasında yazarın bulunduğunu belirtme bağlamında bu kanaati ifade etmektedir (s. 131).

b) Cafer Y. Şen, "Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver", *İrmak*, S. 1, Haziran 1998.

c) Vahide Bilgi, "Hürriyet Perisine İki El Revolver", *Son Duvar*, S. 8, Aralık 1997; S. 10, Şubat 1998.

<sup>36</sup> Adile Ayda, *Bir Demet Edebiyat*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998, s. 54.

<sup>37</sup> Bu soru, "Romanın kahramanı kim?" şeklinde de sorulmaktadır. Şen, agm.

<sup>38</sup> Bilgi, agm.

<sup>39</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s. 47-50.

<sup>40</sup> Ecevit, agm.

<sup>41</sup> Oktay, agm., s. 99.

<sup>42</sup> Peri: Hayal ürünü varlık.

<sup>43</sup> Oktay, *age.*, s. 72 ("İleri'nin figürleri siyasal eylemlere doğrudan katılmazlar." Okuyan, izleyen, düşünen, "kırılğan, kararsız sanatçı ve entelektüel kişilerdir.")

<sup>43</sup> Oktay, *age.*, s. 67.

## KAYNAKÇA

Argunşah, Hülya, "Tarihî Romanın Yükselişi", *Hece*, S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002.

Ayda, Adile, *Bir Demet Edebiyat*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998.

Bilgi, Vahide, "Hürriyet Perisine İki El Revolver", *Son Duvar*, S. 8, Aralık 1997; S. 10, Şubat 1998.

Binark, İsmet, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, "Minyatür", c. 6, Dergâh Yayınları, İstanbul,

s. 367-371.

- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, "Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası", c. 18, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1986.
- Doğan, Mehmet Can, "Tarihî Romanın Dinamikleri ve Son On Beş Yılın Tarihî Romanları", *Türk Yurdu*, S. 153-154, Mayıs-Haziran 2000.
- Ecevit, Yıldız, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Bileşenler", *Varlık*, S. 1063, Nisan 1996.
- İleri, Selim, *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver*, 2. bs., Oğlak Yayınları, İstanbul, 1997.
- Karakoyunlu, Yılmaz, *Üç Aliler Divanı*, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
- Oktay, Ahmet, *Şeytan, Melek, Soyтары, Selim İleri'nin Romancılığı ve Romanları*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1998.
- Öngören, Ferit, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizah ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998.
- Pamuk, Orhan, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.
- ....., *Öteki Renkler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.
- Parla, Taha, *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları, Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
- Stevick, Philip, *Roman Teorisi*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988.
- Şen, Cafer Y., "Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver", *İrmak*, S. 1, Haziran 1998.
- Tanırdı, Zeren *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1996.
- Tunaya, Tarık Zafer, "İkinci Meşrutiyet Dönemi", *Türkiye'de Siyasal Partiler*, c. 1, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1984.
- Tural, Sadık, *Zamanın Elinden Tutmak*, Ecdad Yayınları, Ankara, 1991.
- Turani, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- Yalçın, Alermdar, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Günce Yayınevi, Ankara, 1997.
- Zürcher, Eric Jan, *Millî Mücadelede İttihatçılık*, (çev. Nüzhet Salihoğlu), Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1987.

## HASAN ALİ TOPTAŞ'IN GÖLGESİZLER ROMANINDA POSTMODERN KURGU

Ayşegül Ayık\*



**Özet:** Bu çalışmada, postmodern kurgu bağlamında Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* adlı romanı ele alınmaktadır. Amaç postmodern eleştiride öne çıkan üstkurmaca, metinlerarasılık ve çoklu bakış açısı gibi tekniklerin romanda nasıl uygulanabileceğini çözümlenmeye çalışmaktır. Bu çözümlenmeyi yapabilmek için önce postmodernizm ve postmodern roman kuramı merkezinde bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Daha sonra romandaki üstkurmaca, metinlerarasılık ve çoklu bakış açısı ayrı bölümler hâlinde ama birbiriyle ilişkili olarak incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodern, Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, üstkurmaca, metinlerarasılık.

### POSTMODERN FICTION IN THE NOVEL "GÖLGESİZLER" BY HASAN ALİ TOPTAŞ

**Abstract:** In this paper, the novel "Gölgesizler" by Hasan Ali Toptaş is analyzed within the context of post-modern fiction. The aim is to explain how such techniques as metafiction, intertextuality and multiple points of view, which stand out in post-modern criticism, can be applied to a novel. In order to do this analysis, firstly a frame bordering postmodernism and postmodern novel has been formed. Then, metafiction, intertextuality and multiple points of view in the novel have been studied in different parts but in association with each other.

**Keywords :** Post-modern , Hasan Ali Toptaş , "Gölgesizler" , metafiction, intertextuality.

### KAVRAM OLARAK POSTMODERNİZM

Postmodernizm için çok genel anlamıyla "modernizmden sonra gelen akım, sistem" (Kefeli, 2007: 81) denilebilir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra oluşan edebiyatın ve sanatın niteliklerini tarif etmek amacıyla kullanılan bu kavram, yirminci yüzyılda zuhur eden bilimsel gelişmelerden oldukça etkilenmiştir. Özellikle Einstein'ın

\* Balıkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi.

izafiyet teorisi ve bu teori doğrultusunda geliştirilen göreceli gerçeklik anlayışı, postmodernizmin bilimsel dayanağını oluşturur. Esasen postmodern romanlarda görülen “belirsizlik” ve “çoğulculuk” da bu öznel gerçeklik anlayışından doğmuştur. Göreceleşen anlam, belirsizleşir ve öznel olduğu için tek ve sabit bir kaynağa dayanmaz; böylece anlam çoğalır. Postmodern edebiyatın, modern edebiyatın yansıtmacı/gerçekçi yaklaşımından sıyrılması ve gerçeğin göreceleştiği, belirsizleştiği sanat ortamında kendi gerçeğine, yani metinsel olana yönelmesi de bu kaynaklara bağlanmaktadır. Söz konusu metinselliği sağlamada, avangard romana özgü birtakım hususiyetler tezahür etmektedir. Bu hususiyetler, postmodern romanın, üstkurmaca, metinlerarasılık ve çoğulcu bakış açısı şeklinde eleştirmenler tarafından değerlendirilen yönleridir. Postmodern romanın bu özellikleri, kurgunun metinselleştirilmesi aşamasında oldukça önem kazanmaktadır. Zira roman eleştirisi de bu üç özellik üzerinde durmaktadır.

## POSTMODERN ROMAN

Postmodern roman akımı, dünya edebiyatında ilk örneklerini modernist romanın içinde ya da modernist romanın etkisinin azaldığı bir noktada ortaya koyar. Bu yüzden zaman farkını dışarıda tutarsak dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da postmodern roman sayılan ilk romanlar modernin içinde postmodern uçlar olarak görünür. Postmodern romanın, modern/modernist romandan ayrılan yönlerini kısaca şöyle belirtebiliriz: Postmodern romanda kurgu, modern romandan farklı olarak gerçekliği yansıtmak iddiası taşımaz. Gerçeğin göreceleşmesi ve belirsizleşmesi, bu yapıtlarda kurmaca kavramının ön plana çıkmasına neden olur. Postmodernistler, eserlerinin kurmaca olduğunun altını çizerler. Hatta bunu vurgulamak için üstkurmaca öneme verirler. Üstkurmaca, gerçek ile kurmaca olanın arasındaki ayrıma işaret ederek okuru kurmaca anlatıdan da soyutlama peşine düşer. Böylece okur, romandaki olay örgüsüne kendini kaptırmaz ya da romandaki herhangi bir karakterle kendini özdeşleştirmeye kolaylıkla imkân bulamaz. Yazar, bir üstkurmaca altında metindeki yazarı hatta okuru metnin gerçeksiz varlığı hâline getirebildiği gibi yazar ve okuru da kurmaca hâline getirebilir. Eco'nun eserinde de belirttiği gibi kurmaca “gerçek dünyaya yapılan kesin göndermeler” (Eco, 2009: 143) de vardır. Tüm bu yöntemler sayesinde okur, kurgusal gerçekliğin farkına varır ve “içerikten biçime yönelen” (Ecevit, 2009: 97)

anlatıda olay örgüsünün arkasındaki öyküye kendini odaklar. Ancak üstkurmaya ilgili söylememiz gereken bir başka nokta daha vardır. Her ne kadar üstkurmaya kurgusal gerçekliği vurgulamaya çalışsa da temelini gerçeklikten alır. Yani gerçek, bir "artalan" (Eco, 2009: 93) olarak kabul edilirse, üstkurmaya, bu kurgunun gerçekle, bir başka deyişle artalanla olan çatışmasından doğar. Özetle üstkurmada gerçeklik, metni içerikten kurtaran bir üsluba yönelir. Bu metinsel üslubu kuran bir başka özellik de metinlerarasılıktır.

Postmodern romanın temel özelliklerinden biri olan metinlerarasılık, kurmaya metnin daha önce yazılmış metinlere atıfta bulunmasıdır. Metinlerarasılığı oluşturmada üç teknik göze çarpar. Bunlar pastiş, parodi ve gülünç dönüştürümdür. Parodi, taklit edilen metnin içeriğini, üslubunu değiştirerek kullanmaktır. Parodinin, mizahî bir amacı olsa da pastiş için aynı şeyi söylememiz mümkün değildir. Yazar, romanda daha önce yazılmış eserlerin karakterlerine atıfta bulunabilir. Böylece metinlerarası bir anlatı oluşturmuş olur. Metinlerarasılığın da gerçekliğe işaret eden bir yönü vardır. Çünkü okur, daha önce okuduğu metinlerle bağlantı kurarak eseri okuduğunda, kurmaya gerçekliğin farkına varır. Çünkü eserde atıfta bulunulan imge ya da karakter, "onları yaratan anlatıdan bağımsız hâle gelmiş ve gerçek dünyada yurttaşlık hakkı elde etmiş olurlar" (Eco, 2009: 144). Böylece metinlerarası yöntemler sayesinde eser, başka metinlerden aldığı karakter ve imgelerin örüntüsüyle postmodern edebiyatın ana yönelimine, metinsel gerçekliğe hizmet etmiş olur.

Postmodern romanın diğer bir özelliği, çoğulcu bakış açısıdır. Bu özellik, diğer yöntemlerin de mihverini oluşturur. Çünkü üstkurmada, romanın biçim ve içeriğini oluşturan unsurlarla bir kurgunun yer alması, bunun haricinde bir de yazarı ve metinsel gerçekliği çağrıştıran bir üstkurgunun bulunması gibi iki ayrı kurgunun varlığı, bu yöntemin temelinde çoğulcu bakış açısının yer aldığını gösterir. Metinlerarasılıkta ise eserde daha önce yazılmış pek çok metne atıfta bulunma, bu metinlerin çok katmanlı yapısı içerisinde kurmaya dünyanın sınırlarını aşır başka eserlerle bağlantı kurma gibi özellikler, yani birden çok metnin varlığı, bizi çoğulcu bakış açısına götürür. Bunun haricinde çoğulcu bakış açısı, oldukça kapsamlı bir biçimde eserlerde, karakterlerin üzerlerinde kendini gösterir. Birbirine dönüşen karakterler ya da karakterlere dönüşen anlatıcı, anlatı kişilerinin ruhsal durumlarına göre farklı kişilermiş gibi tasvir edilmesi yine çoğulcu bakış açısının bir ifadesidir.

Postmodern romanda görülen bu üç özellik, metinlerarasılık, üst-kurmaca ve çoğulcu bakış açısı, kurmaca dünya ile gerçek dünya arasındaki sınırları belirginleştirir; metnin varoluşuna hizmet eder.

## POSTMODERN ELEŞTİRİ

Postmodern romanlarda inceleme yöntemleri, genellikle bu romanlardaki metinlerarasılık, çoğulcu bakış açısı ve üstkurmaca öğeleri üzerinde yoğunlaşır. Ancak postmodern romanda üzerinde durmak istediğimiz bir kuramdan, alımlama estetiğinden de söz etmeden geçemeyeceğiz.

Alımlama estetiği, okur merkezli kuramlar arasında yer alır. Okur merkezli kuramlar, eserdeki anlamın okurda tamamlandığını savunur. Bu nedenle okur sayısı kadar anlamdan söz etmek mümkündür. Alımlama estetiğinde öne çıkan isim, Wolfrang Iser'dir. Iser'e göre okur, eserin yaratma edimine katkıda bulunur. Çünkü "metin yalnızca cümlelerden, beyanlardan, bilgilerden oluşur" (Eco, 2009: 26). Bu nedenle eserin oluşumunda okuma süreci oldukça önemlidir. Okur, yazarın eserde bıraktığı boş alanları, belirsizlikleri anlamlandırarak eserin yaratma sürecine katkıda bulunur. Anlaşılacağı üzere yazar, romanda her şeyi anlatmaz, yansıtmacı/gerçekçi bir yaklaşımdan uzaktır. Yazar, romanı oluştururken bir kısmı da okurun olabilsin diye eserinde birtakım anlamsal boşluklar yaratır. İnceleyeceğimiz *Gölgesizler* romanında da bu anlamsal boşluklardan söz etmemiz mümkündür. Bu tarz anlamsal boşluklar sayesinde eserde okurun iradesi okura teslim edilir. Postmodern roman, bu yönüyle okuru özgürleştiren bir tutum içerisindedir.

## GÖLGESİZLER ROMANI

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* adlı romanı 1994'te yayımlanır ve Yunus Nadi Roman Ödülü'ne layık görülür. Kırsal kesimdeki insanların kimlik sorununu ele alması yönüyle *Gölgesizler*, avangardist Türk romanında önemli bir yere sahiptir. Üstelik bu kimlik sorununu yazar, modernist/postmodernist tekniklerle anlatır (Ecevit, 2009: 93).

*Gölgesizler* romanında iki ayrı mekân vardır: Kent ve köy. Roman, kentteki bir berber dükkânında başlar ve berber, dükkândan başını çevirip uzaklara daldığında bir köyü ve köydeki kendisini görür. Böylece köydeki öyküye geçilmiş olur. Kentteki öyküye, kurmaca unsur hâkim iken köydeki öykü kimliksel sorunu anlatan esas kur-

guyu oluşturur. Bu birbirinden ayrı iki öykü zaman zaman çakışır, tek metin gibi gözükür. Kentte yazarın varlığı daha çok hissedilir. Çünkü o da bir yönüyle oyunun içindedir. Tüm bu yönleriyle *Gölgesizler* romanı, iki ayrı mekân arasında gidip gelen bir anlatım sergiler. Ancak bu köy ve kent ikili prensibinde geliştirilen anlatı, romanda kullanılan çeşitli teknikler aracılığıyla bütünsel bir yapıya ulaşır.

### GÖLGESİZLER ROMANINDA ÜSTKURMACA

*Gölgesizler* romanının daha ilk bölümünde anlatıcı, kentte bir berber dükkânından içeri girer ve bir roman yazdığını ifade eder. Burada yazar, kimliğini belirginleştirerek eserle arasına bir mesafe koyar; ama aynı zamanda kurmacanın içine kendini ekleyerek kurmaca içinde kurmaca olduğunun haberini verir. Bu, “eserin niteliğine yönelik” (Ünal, 2008: 291) bir bildirmedir ve yazar bu bildirmeye nesnel gerçeklik ile kurmaca gerçeklik arasındaki sınırlara işaret etmiş olur. Bu durumda yazar ile anlatıcı, roman ile metin çakışır. Berberin dükkândan dışarı baktığında köydeki geçmişini görmesi, yani aynı anda iki mekânda bulunması, bir taraftan anlatılacak olanın kurmaca yapısını verirken bir taraftan da kurmaca dışı olan yazarın varlığını üstkurmacaya dönüştürür.

Romanda karakter ve nesnelere sürekli başka şeylere dönüşür. Romanın onuncu bölümünde, berber dükkânında yüzü sabunlu müşteri, aynada kendini farklı biriymiş gibi görür ya da anlatıcı kimlikten kimliğe girer ve bazı karakterlerin yerine geçer. Mesela romanın yirmi beşinci bölümünde anlatıcı, şehirdeki berber dükkânındayken birden köye geçer ve köydeki berbere dönüşür. Bir anlamda anlatıcı, mekânları ve karakterleri aşan bir üslup yakalamıştır. Böylece birbirinden ayrı gibi gözükken metinleri, karakter sayesinde ya da kendi üslubuyla birleştirir. Bu üslup noktasında söylememiz gereken bir şey daha vardır: Anlatı çeşitli karakterlere dönüştüğü gibi, anlatım da bu karakterlere göre değişir. Romanın yirmi yedinci bölümünde anlatıcı, şehirde öyküsünü anlatırken birdenbire köyde Reşit’in bir tutam saç istediği Güldeben’e dönüşür ve bundan sonra olaylar, Güldeben’in ağzından anlatılır. Burada nesnel gerçekliğe uymayan durum, karakterlerin birbirine dönüşmesi ve anlatımın el değiştirmesidir. Metinde iki ayrı mekân ve iki ayrı anlatıcı kullanılmıştır. Burada kurmaca gerçeklik anlatıcı, karakter ve üslup üzerinde kendini gösterir.

Romanda kayıp hikâyeler, ironik bir biçimde kendini tekrarlar. Yazarın da belirttiği gibi “tekrarların tekrarından oluşan hayat”



köydeki kayıp hikâyelerinde vücut bulur. Romanın dördüncü bölümünde muhtar, on altı yıl öncesine geri döner ve Cıngıl Nuri'nin kayboluşunu hatırlar. Bu anımsayıştan sonra ise, Reşit'in kızı Güvercin'in kaybolduğu haberini alır. Şehirdeki berber dükkânında ise çırak, jilet almaya gider ve geri dönmez, kaybolur. Berber ise çıracı aramaya gittiğinde kaybolmuştur. Köyde Cennet'in oğlu aklını yitirerek yokluğunu tamamlar ya da Ramazan, trajik bir ölümle kayboluşunu gözler önüne serer. Olay örgüsünde karşılaştığımız tüm bu gelişmeler, aynı zamanda kırsal kesimde yaşayan insanların kimlik sorununu, mevcudiyet endişesini, kayıp hikâyeleriyle ele alma biçimi olarak da okunmalıdır. Yani romanın üstkurmaca düzleminde kimlik sorunu ele alınırken alt kurmacalarda bu varlıksal yaklaşım, gizem unsurunu ön plana çıkaracak şekilde kayıp hikâyeleriyle tamamlanır.

Hikâye içinde hikâye anlatma olarak geleneksel anlatılarda var olan teknik, postmodern romanda üstkurmaca olarak geri döner. Romanda muhtar, Güvercin'in kayboluşu ile ilgili köyün yaşlılarından Dede Musa'ya akıl danışmaya gider. Ancak Dede Musa, Aynalı Fatma ve Asker Hamdi'nin tuhaf öyküsünü anlatarak Muhtar'ın aklını karıştırır. Burada Dede Musa'nun anlattığı hikâye üstkurmacanın içindeki alt kurmacadır veya okuduğumuz metin, üstkurmaca düzleminde çerçeve öykülerin iç içe girdiği bir metindir. Düş ve gerçek arasında yapılan geçişler de bu yapıya hizmet eder. Kaybolan Güvercin'i civar köylerden soran Mustafa ile Ramazan'ın varlığını Muhtar, düşleriyle tanımlar; çünkü onların geldiklerine inanamaz. Mustafa ile Ramazan, belki de köye gelmemişlerdir. Muhtar'a göre onlar düşünüldükleri için var olmuşlardır. Görüldüğü gibi romanda varlıksal yaklaşım, düş ile gerçek kavramında kendini gösterir. Farklı ontolojik katmanlar, yani düş ile gerçek iç içe geçer ve böylece Mustafa ile Ramazan'ın mevcudiyeti, nesnel olanın mevcudiyeti somut düzleme taşınır. Bunun sonucunda romanın üstkurmacasında, "nesnel gerçeklik ile kurmaca ilişkisi, çelişkisi" (Narlı, 2008: 312) belirginleşir. Romanın sonlarına doğru anlatıcı, şehirde dolaşırken anlattıklarının bir anımsayış anından ibaret olabileceğini belirterek olay örgüsünü yeniden nesnel gerçeklikten kurmaca gerçekliğe taşır.

Güvercin, romanda Cennet'in oğlu tarafından bulunur. Ancak hamiledir ve başına gelenleri itiraf etmek istemez. Babası Reşit, olanlara duyduğu öfkeden ötürü Güvercin'i bir ahıra kapatır. Aradan aylar geçer ve Güvercin çocuğunu doğurur. Ancak köyün ka-

dınları, onun doğurduğu varlık karşısında şok geçirirler. Yazar bu olay hakkında bilgi vermez. Olay örgüsündeki bu belirsizlik, bir sonraki bölümde daha farklı bir biçimde ifadesini bulur.

*Gölgesizler* romanının son bölümünde anlatıcı, kaybolduğu şehrin sokaklarından evine döner. Evine döndüğünde odasının pencesinin hâlâ açık olduğunu görür, buna sevinir. Çünkü yazmaya devam ediyordur. Evinde onu karısı ve oğlu bekliyordur. Oğlu, onun istediği Perma-sharp marka jiletleri getirmiştir. Daha sonra anlatıcının oğlu, gazetede okuduğu haberi, annesine ve babasına aktarır. Bu habere göre bir kızı ayı kaçırmıştır. Bu son bölümde yazar yine kimliğini belirginleştirir ve yazma ediminden bahseder. Böyle yazar-anlatıcı ikilemini bir daha belirginleştirir. Anlatıcının sanki hiç berber dükkânına gitmemişçesine oğlundan Perma-sharp marka jilet istemesi anlatılanları baştan sona bir hayale dönüştürür; ortada gerçek dünyaya ait olan sadece Perma-sharp marka jilet kalmıştır.

### GÖLGESİZLER ROMANINDA METİNLERARASILIK

Romanda metinlerarası özellik, romanın köy ve şehir merkezli anlatımı göz önünde bulundurulduğunda kendisini ön plana çıkarır. Bu iki ayrı mekân, iki ayrı hikâyeyi oluşturur. Zaman zaman romanda bu iki ayrı metinden karakterlerin birbirine geçişi söz konusudur ya da daha önce belirtilmiş bir imgenin farklı bir metinde yeniden dile getirilmesi metinlerarası özelliği netleştirir. Bazen köyü anlatan metinlerle şehri anlatan metinlerde olay örgüsü birbirine paralel şekilde gelişir. Romanın altıncı bölümünde Muhtar, Güvercin'in kaybolduğu haberini alır. Şehri anlatan yedinci bölümde ise berber dükkânında jilet kalmadığı için jilet almaya giden çırak, şehirde kaybolmuştur. Böylece farklı metinlerde geçen, birbirine benzer olaylar romanın metinselliğini vurgular.

Romanda Güvercin'in kayboluşu ile alakalı olarak şehirdeki berber dükkânında anlatıcı bir güvercin resmi görür. Resimdeki güvercinin bir yere mi konduğu yoksa uçmaya mı hazırlandığı belli değildir. Resimdeki bu belirsizlik, köyde Reşit'in kızı Güvercin'in kaybolmasındaki tuhaf durumu imlemektedir. Burada da güvercin imgesiyle köydeki olaya atıfta bulunulur. Yazar, farklı öykülerde veya metinlerde aynı imgeleri kullanır. Mesela köyde muhtar, Güvercin kaybolduktan sonra bu olayın arkasındaki sır perdesini aralamak için Dede Musa'ya akıl danışmaya gider. Dede Musa da ona, Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin tuhaf öyküsünü anlatır ve Muhtar'ın işini daha da zorlaştırır. Bu metinde, "Aynalı Fatma aynalı bir kuş-

tur..." (s. 60) diyerek başlayan hikâyede "aynalı kuş" imgelemi, Cıngıl Nuri'nin kaçış hikâyesinde de görülür. On birinci bölümde bu imge, şöyle geçmektedir: "ufukta ayna yüklü kuşları görüyormuş çünkü onlara ulaştığında kendini bulacağına ve kurtulacağına inanıyormuş..." (s. 48)

Anlatıcı, şehirdeki karakterle köydeki karakteri çeşitli yönlerden birbirine benzetir. Romanın on yedinci bölümünde şehirde, çırak gittiği yerden geri dönmez. Anlatıcı da çırağın, köyü anlatan metinde yer alan Cennet'in oğlu gibi azarlanmaması adına, müşteriye hak verdiğini söylemek istemez. Köyde Cennet'in oğlunun azarlanması olayına, şehir merkezli metinde atıfta bulunulmuştur. Anlatıcı, romanın bu bölümünde karakterler üzerinden metinlerarası ayırışıklığı belirtir. Bir sonraki bölümde şehirde kaybolan çırak köye gelir ve köydeki berbere çırak olur. Böylece şehir ve köy, metinlerarası düzlemde çırağın öyküsüyle çakışmıştır. İki öykünün bu denli iç içe geçmesi, şehirdeki anlatı kişinin köy metninde karşımıza çıkması, içeriğe duyulan önemin azaldığının göstergesidir. Buradaki ana yaklaşım, metinselliklerdir.

Metinlerarası özellik romanda, zaman zaman farklı karakterlere bürünen anlatıcı sayesinde oluşturulur. Romanın yirmi beşinci bölümünde anlatıcı, şehirdeki berber dükkânında köyde imamla birlikte berber dükkânında oturduğunu ifade eder. Metnin ilerleyen kısımlarında anlatıcı, köydeki Berber Nuri'ye dönüşür. Bu metinde iki ayrı mekân ve iki ayrı karakter iç içe geçer. Şehirde anlatısını devam ettiren anlatıcının, köydeki karakterlerin yerine geçmesi de metinlerarası bağlamda değerlendirilebilir. Karakterlerin metinden metne geçişimi söz konusu olduğunda, köyden Reşit'in şehirdeki berber dükkânına gelişini örnek vermemiz yerinde olacaktır. Reşit, şehirdeki berber dükkânına gelir ve berberin orada olmadığını görünce oradan ayrılır. Ayrılırken anlatıcıya, berbere selamını iletmesini söyler ve aynı köyden olduklarını ifade eder. Burada da köydeki karakterin şehir merkezli metinde ortaya çıkması, metinlerarası ayırışıklığın su yüzüne çıkmasını sağlar.

### GÖLGESİZLER ROMANINDA ÇOĞULCU BAKIŞ AÇISI

Romanda köy ve kent odaklı ikili anlatımın bulunması, çoğulcu bakış açısının temelini oluşturur. Romanın iki ayrı mekân ve iki ayrı metin üzerine kurulu olması, çoğulcu bakış açısının olduğu kadar üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi özelliklerin de merkezidir.

Aynı karakterlerin romanda, ruh hâllerine göre farklı kişilermiş gibi tasvir edilmesi de ilginçtir. Berber, romanın on. yedinci bölümünde şehirdeki dükkânda, çırağın jilet almaya gittiği yerden geri dönmemesine öfkelenir. Berber hem öfkelenildiği hem de tedirgin olduğu için “öfkeli berber” ve “tedirgin berber” gibi iki ayrı kişi hâlinde sunulur. Yazar, insanın pek çok ruh hâlini aynı anda yaşamasını kurgusal düzlemde somutlaştırmıştır.

Romanda kaybolan Cıngıl Nuri ile köye gelen berberin aynı adı taşıması, üstelik şehirde de bir berber bulunması, çoğulcu estetiğin karakterler üzerindeki yorumudur. Çoğulcu bakış açısının ana işlevi burada, nesnel gerçeklik ile kurmaca gerçeklik arasındaki farkı belirtmesidir.

Çoğulcu bakış açısının diğer bir örneği anlatıcı üzerinde görülür. Anlatıcının hem karakter hem de anlatıcı vasfını taşıması, bu özelliğin bir yansımasıdır. Anlatıcı kimi zaman bir roman yazdığını belirterek yazar kimliğini ortaya koyarken kimi zaman da karakterlerin yerine geçerek oyuna dâhil olur. Bazen de sadece anlatmakla yetinir. Görüldüğü gibi bu üç özellik, yalnızca anlatıcıda birleştirilir. Çoklu estetik romanda, dikkati anlatıcı üzerinde yoğunlaştırarak okuru, esere yabancılaştırma görevini yerine getirir.

Eserin olay örgüsünde birtakım tekrarlamalar söz konusudur. Kayboluş hikâyeleri ile oluşan tekrarlar, romanda döngüsellığı sağlamada etkili olur. Bu döngüsellüğün oluşmasında en önemli etken, çoğulcu bakış açısının olay örgüsü üzerinde kendini göstermesidir. Eserde birbiri ardına kaybolan insanların nerede olduğu bulunamaz, tuhaf bir şekilde kendileri ortaya çıkar. Burada yazarın modernizm kaynaklı kimlik sorununu, kurduğu pek çok kayıp hikâyesiyle okuruna sunduğunu da söyleyebiliriz.

Romanda anlatıcının vakayı anlatırken karakterlerin bakış açısını kullanması, olayların birden fazla karakter üzerinde yorumlanmasına zemir hazırlar. O zaman karakter sayısı kadar gerçeklikten söz etmek mümkündür. Böylece okur, farklı yorumlar arasında kendi yorumunu bulmaya çalışır.

Çoğulcu yapı, eserde aynı imgelerin sık sık tekrar edilmesinde de kendini gösterir. Cıngıl Nuri'nin kaçış öyküsüyle, Dede Musa'nın anlattığı Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin öyküsünde “aynalı kuş” imgeleminin ya da Güvercin'in kaybolmasından sonra şehirdeki berber dükkânında görülen güvercin resmi ve Cennet'in oğlunun yazdığı mektuplarda hep bir güvercin resminin bulunması, romanda “güvercin” imgesinin sıklıkla tekrar edildiğini gösterir.

Aynı imgelerin birçok kez tekrar edilmesi çoğulcu bakış açısının bir örneğidir. İmgelerin tekrarıyla kurulan yapı, metinsel gerçekliği açığa çıkarır.

## SONUÇ

*Gölgesizler* romanını postmodern teknikleri dikkate alarak incelediğimizde yazarın kimlik sorununu kayıp hikâyeleriyle somut düzleme taşıdığını görürüz. "Tekrarların tekrarından oluşan yaşam" (s. 48) da kimliğini, ben'ini arayan insan kaybolur. Mevcudiyet endişesi taşıyan her birey, romanda bir şekilde yokluğunu tamamlamaktadır. Romanda karakterleri adlandırış biçimi de bu varlıksal yaklaşıma bağlıdır. Kimliğini aramak için kaybolan Cıngıl Nuri'nin, Güvercin'in bir adı varken böyle bir arayış içinde olmayan muhtar, muhtardır, bekçi bekçidir. Onların isimleri belirtilmez. Belirtilmeyen bir başka şey de romanın sonunda Güvercin'e ne olduğudur. Yazar bunun cevabını netleştirmeyerek okura birtakım "anlamsal boşluklar" yaratır.

Üstkurmaca özellik, romanda yazar-anlatıcı üzerinde kendini gösterir. Anlatıcı, roman yazdığını ifade ederek üstkurmaca düzlemde eserin niteliğini imlemektedir. Tekrarlanan hikâyelerin yarattığı ironi de bu özelliği sağlamaktadır. Kurguda karakterlerin anlattığı hikâyeler, yani hikâye içinde hikâye anlatma tekniği; kurmaca içinde başka bir kurmaca dünyanın varlığı, okuru metinsel gerçekliğe yaklaştırdığı için üstkurmaca unsurun değişik bir biçimde ifadesidir.

Metinlerarasılık, eserde karakterler, anlatıcı ve imgeler üzerinde kendini gösterir. Köyden kente, kentten köye geçen karakterler, anlatıda metinlerarası ayrışıklığın bir temsilidir. Şehirdeki anlatıcının köydeki bir karaktere dönüşmesi, anlatıcının devinimli yapısı sebebiyle metinlerarası düzlemde dolaşması, eserin metinlerarası karakterini açığa çıkarır. Anlatıda, köyde geçen bir imgenin şehirde tekrar edilmesi, imgelerin metinlerarası geçişimini ortaya koyar.

Çoğulcu bakış açısı romanda anlatıcı, karakterler, imgeler ve olay örgüsü üzerinde vücut bulur. Anlatıcının; yazar, anlatıcı ve karakter özelliğini taşıması, romanda aynı adı taşıyan birden çok karakterin bulunması, aynı imgenin pek çok yerde tekrar edilmesi ya da aynı olayın benzer şekillerde olay örgüsünde tekrarlanması, çoğulcu bakış açısının, eserin bu unsurları üzerinde yoğunlaştığını gösterir. Romandaki bu üç unsur, çeşitli tekniklerle metinsel gerçek-

liği oluşturmada önemli bir role sahiptir. Üstkurmaca, metinlerarasılık ve çoğulcu bakış açısı eserde gerçek dünya ile kurmaca dünya arasındaki sınırları belirler. Bu hâliyle eser, metne yönelen edebiyatın temsili olur.

### KAYNAKÇA

- Ecevit, Yıldız, (2009), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 6. bs., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eco, Umberto, (2009), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. Kemal Atakay), 4. bs., Can Yayınları, İstanbul.
- Kefeli, Emel, (2007), *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, 3F Yayınevi, İstanbul.
- Moran, Berna, (2008), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 18. bs., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Narlı, Mehmet, (2008), "Postmodern Romanda Modern Gerçekliğin Yitimi", *Hece*, S. 138-139-140, Haziran-Temmuz-Ağustos.
- Toptaş, Hasan Ali, (2009), *Gölgesizler*, 3. bs., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ünal, Hayriye, (2008), "Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine", *Hece*, S. 138-139-140, Haziran-Temmuz-Ağustos.



## SAİT FAİK ABASIYANIK'IN ÖYKÜLERİNDE MELANKOLİ

Ertan Örgen\*



**Özet:** Sait Faik'te yalnızlığın, çatışma psikolojisinin kayıp, kaçış ve avarelikle artan bir dozda dile getirilişi, onda melankolik bir tavır olduğunu düşündürmektedir. Yaratıcılık noktasında sanatçı melankolisi önemli bir kaynak olarak görülmüştür. Sait Faik hakkında yapılan araştırmalarda psikolojik ve biyolojik boyutlarda bu artan melankoli üzerinde görüşler ileri sürülmüş ve öykülerinden ziyade kişiliğine yoğunlaşmıştır. Onun öykülerindeki melankolik taraflar, aranılan, adı tam konulamayan bir boşluğun bireyde, toplumda görülmek istenmesi etrafında rahatça okunmaktadır. Bu melankolinin aynı zamanda yazarın durulmuş bir dünyadan konuşmaması ve kaybolan, aranılan değerler sistemi ile ilgisi vardır.

**Anahtar Kelimeler:** Sait Faik Abasıyanık, öykü, melankoli.

### MELANCHOLY IN SAIT FAİK ABASIYANIK'S STORIES

**Abstract:** Increasing emphasis on loneliness, loss, escape and idleness of conflict psychology in Sait Faik's works suggest that he had a melancholic behavior. Artist's melancholy has been seen as an important source in the sense of creativity. Studies on Sait Faik offer more psychological and biological dimensions on this increasing melancholy and focus on his personality rather than his stories. Melancholic aspects of his stories are easily read in the perimeter of the wish of an emptiness, that is looked for but not exactly identified, to be seen in the person and the society. This melancholy is also related to the author's incapability of speaking from a settled world and the lost and sought system of values.

**Keywords:** Sait Faik Abasıyanık, story, melancholy.

## GİRİŞ

Türk öykücülüğünde sanatçı tavrın ifadesi olarak etrafındaki anlamlarla bağınu koparma derecesinde öfke ve yalnızlaşma hâli, Sait Faik'in öykü dünyasında izlenmeye degecek bir çıkış çizgisi taşır. Dö-

\* Dr. , Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü.



nem öykücüleri içinde çaresiz bir kabulle hayattan kaçan Samet Ağa-oğlu'nun karabasanlarla dolu anlatmaları dışında onunki kadar ayrı bir durum çok fazla göze çarpmaz. Realist yöntem o dönem yazarların çoğunun tercihidir. Bu gerçekçilik ve iç gerçeklik perspektiflerinden ışığa tutulduğunda daha bir gözüdür duruma gelmektedir. Burada söz konusu olan maddî ihtiyaçlardan, lezzetlerden yola çıkan ve kendini aynada olduğu gibi görme ve sevme ihtiyacına varan bir dünyanın sunumudur. Onda fesleğenin kokusundan, balığın renk renk pullarına, yüzü isli çocuklara ve durmadan insanlara içinden söylenen bir dram kahramanına kadar bu yaşantı çeşitliliği rahatlıkla bulunabilir. Yazıda konu edilecek mesele de buradan başlamaktadır. Bu çeşitlilik ve canlandırma aslında durulmuş, kendine bir konum belirlemiş insan varlığının yokluğu ile mi ilişkilidir? Dolayısıyla onun hakkında yapılan araştırmalarda altı çizilmeye çalışılan yorgun, tembel, avare yaşantılar ile melankoli ilgisi tartışılmaya çalışılacaktır.

Yaratıcılığın kaynaklarından biri olarak görülen melankolik tavır (Teber, 2002: 45; Demiralp, 2007: 187), psikolojik anlamda kaçış ve kayıp sadeliğiyle karşılanabilir. Bunu temellendirmek maksadıyla konuya psikolojik ve antropolojik pencereden iki bakışla yönelmemiz mümkündür. İlki Freud'un analizlerinde beliren "kayıp nesne", ikincisi Canetti'nin "kaçış" değerlendirmesini besleyen çıkışsızlıktır. Öncelikle de melankoli hastalığı ile melankolik mizacı birbirinden ayıran Teber'in tespitine kulak vermek gerekir. Yoksa aradığımız bedensel bir rahatsızlıkla yaratıcılık ilgisi kurmak zorunluluğuna dönüşür:

"Doğaları gereği melankolik mizaçta olanlarda (da) zaman zaman bazı hastalık belirtileri görülse de, bunlar temelde hasta değildir. Sıradan insanlarda daha çok melankoli hastalığı görülür. Buna karşın melankolik mizaç/kişilik yaratıcıdır. Bu mizaçta görülen ruhsal acı, korku duygusu, bilgeliğin uzantısıdır. Bunlar, özgün bir ahlâk ve özünde haklı çıkmış tutkulu bir güçle heyecanlanma ve öfkelenme yeteneğindeki insanlardır." (Teber, 2002: 45-47).

Antik çağdan bu yana ciddi bir hastalık olarak görülen, şiddetli öfke nöbetleriyle birleştirilen melankoli, ruhsal bir kararın hâli anlamıyla karşılanmaktadır. Bedensel olarak ise kanın ve safranın toplanmasıyla oluşan ve safranın suyunun acılaşması ve hatta zehir niteliğine dönüşmesiyle teşhis edilen bir hastalıktır (Teber, 1997: 75-84). Melankolinin öncelikle bir hastalık belirtisi olduğu, sonrasında derin düşünce ve daha çok bireyde yaşanan derin korkuya dayalı olumsuz fikirler içerdiği İbn-i Sina ve Aristo gibi bilginler tarafından söylenmiştir (Aristoteles, 2007: 107-125; İbn Sina, 2007: 289).

Onlar, kavramı mizaçla açıklamışlardır. İslam düşünürleri, bunu vücudun "dört suyuk"undan birinin zayıflaması olarak kabul etmişlerdir. Bu konuda önemli bir çalışma olan *Melankoli "Normal Bir Anomali"*de Serol Teber, şöyle bir tanımla onu çevreler:

"Melankoli, dünyaya gelmesine 'fırlatılıp atılmışlığına' bir türlü anlam veremeyen dünya ve diğer insanlarla ilişkilerini sürekli sorgulayan ve bütün bunlardan acı çeken, korkan, varoluş konumundan sürekli güvensizlik duyan, bir türlü kendisi olamadığını duyumsayan ve düşünen insanın durumu, özgün bir psikik yaşantıdır." (Teber, 1997: 218).

Freud, melankolinin 'yas'la ilişkisinin uzak oluşuna değindikten sonra kaybın ne olduğuna dair bilinçte meydana gelen bir sıkıntıdan söz eder. Devamında sevgi nesnesine aslında ulaşmamış libidonun var diye kabul ettiği kendine dönük, regressif bir yön görür (Agamben, 2007: 51; Teber, 1997: 199). Melankoli, Freud'a göre, kayıp zannedilen nesneye verilmiş tepkidir. Bir başka deyişle kişinin kendine benzer görmek istediği bir başka şeye duygusal yatırım yapması ve onun kaybıyla ortaya çıkan yıkımıdır. Freud, "*Melankolide yoksullaşan ve boşalan egodur.*" saptamasıyla kaybolmuş bir nesnenin egonun içinde tekrar kurulduğu analizine doğru gider (Butler, 2007: 275-276). Sanatın da bu aşamada, anlattığı bireyi bir içe dönüşle veya içselleştirdiğini dış dünyada görememenin endişesiyle ifadeye döktüğü söylenebilir. Yerine konan ya kederli bir dünya veya tam zıddı hedonizm olacaktır. Burada bir çeşit narsizm olduğu da gözden kaçmayacaktır. Çünkü sanatçı bizzat kendisinde eksik olanı aramaktadır.

Antropolojik bir kalkış noktasıyla mani ve melankoliyi histerinin uzantısında irdeleyen Canetti'nin yaklaşımındaki arketipsel çizgi ise bize şunu söyler. İnsan ve av ilişkisinde avlananın dönüşümleri, aslında bir dizi kaçıştır ve bunun şiddeti histeriye yol açar:

"Kaçış dönüşümleri yararsız oldukları hissedildiği için terk edilince melankoli başlar. Melankoli durumundaki bir kişi kovalamacanın bittiğini ve çoktan ele geçirildiğini hisseder. Kaçamaz; yeni metamorfozlar bulamaz. Girişimde bulunduğu her şey boşa çıkar; kaderine razı olur ve kendisini bir av olarak görür; önce bir av olarak, sonra yemek olarak ve son olarak da leş ya da dışkı olarak. Kendi kişiliğini giderek daha değersiz kılan kıymetten düşme süreci mecazi olarak suçluluk duygusu diye ifade edilir. (...) Melankolik insan yemek yemek istemez ve yemeği reddetme gerekçesi olarak da bunu hak etmediğini söyleyebilir. Ama asıl neden kendisini yenmiş hissetmesidir; yemeye zorlanırsa bunu hatırlar. (Canetti, 2006: 350).

Türk edebiyatında melankolinin karşılıkları olarak karasevda, malihulya ifadeleri kullanılmıştır. Ancak burada hastalık yaklaşımı

ile psikolojinin yaratıcılığa dönüşen tavrı arasındaki ayrımı tekrarlamak gerekir. Yine Türk edebiyatında “Kara Güneş”le eğretilenen anlam açılımı, Batılı varoluş kaygısı ile de taban tabana zıttır. Bir sembol olarak kara güneş, tasavvufî içerikle zatın kemal dercesine ulaşması biçiminde kullanılır (Yavuz, 2003: 7-12). Ancak Batılı bir zihin serüveninden geçen yeni edebiyat ve temsilcileri, ilgili bağlamın dışına çıkar ve yeni bir anlam düzeyi üretmeye başlarlar. Konuya buradan baktığımızda melankolinin tartışılma vasatı Batılı bir düşünce uzantısı ile açıklanmaya uygunluk gösterir. Bu kavramın yazma ve biyografik ilgileri üzerinde ise derinlikli araştırmalar çok değildir. Serol Teber’in *Aşiyandaki Kâhin* çalışması, bu konuda hatırlanabilecek bir örnektir. Daha önce birkaç araştırmacı tarafından genel olarak değerlendirilmiş bulunan Sait Faik Abasıyanık’taki melankolik tutum ise daha çok biyografisine yaslanılarak sunulmuştur.

### SAİT FAİK’İN ÖYKÜLERİNDE MELANKOLİ

Sait Faik ve melankoli ilgisinden söz eden ilk yazı Tahir Alangu’ya aittir. Onun yalnızlığında, üzüntüsünde psikolojik olduğu kadar sanatçı tarafın ve başka motiflerin de bulunduğu görüşündeki Alangu, şu açıklamayla sözlerini sürdürür:

“Bunlardan biri hiç şüphesiz, toplum meseleleri karşısında duyduğu şaşkınlık, bunların sanat eliyle düzeltilemez şeyler olduğuna dair inanışları idi. Kendisinden tamamiyle başka, tek yönlü, sade hayat yaşayanların üzerine eğiliyor, geri dönerken yalnızlığı artıyordu. Ayaktakımı arasında dolaşırken onun aradığı, tadını kaybettiği, kendi duvarlarının içinde bulunmayan hayattı. Fakat gördükleri ona yeni zevklerle birlikte yeni meseleler de getiriyordu. O, her seferinde bu meseleleri bir tarafa itiyor, eserlerine daima duvarların ötesinde yaşanan ‘saf hayata karşı hayranlık’ını koyuyordu.” (Alangu, 1956: 5).

Alangu, onun bu artistik üzüntüsünü, karaciğer hastalığıyla bağdaştırmaya çalışırken bilgisine başvurduğu doktorlardan böyle bir ilgi kurulamayacağı cevabını alır. Ancak yazısının sonunda, Balzac’ın *Cousin Pons* adlı romanında karaciğer hastalığı üzerine yaptığı analizin bu konuda bir fikir verebileceğine değinir. Balzac, adı geçen romanında, çabuk sinirlenme, çabuk sakinleşme ve aşırı yorgunluk nedeniyle kendinden nefret durumunu ortaya çıkaran karaciğer hastalığının melankoli oluşturacağı tespitine yer vermiştir. Bütün bunları ihtiyatla ileten Alangu, onun insan ve toplum ilişkisinde yer yer zıtlaşan sevgi ve nefretine böyle bir açıklama getirmeye çalışır.

Alangu'nun bulmaya çalıştığı karaciğer uzantısı, Teber'in mitoloji ile melankoli arasında kurduğu ilgide söz konusu edilmiştir. Düzene başkaldırmış Prometheus'un öyküsünde, insanın kaderine itirazı tanrılar tarafından cezalandırılır: "Yırtıcı kuşlar, sürekli olarak, tutkunun ve safranın organı karaciğerini koparır ve yerler." (Teber, 2002: 49-50). Yine biyolojik bir temel olma noktasında Babil-Arap astrolojisi, melankolik kişilerle dalak organı üzerinden soğuk ve sürekli rüzgârlı olduğu varsayılan Satürn gezegeniyle bir bağlantı kurar. Bunun anlamı ise vücutta kuruyan su ile bu mizacın toplumsala uzaklığı arasındaki benzerliktir. Batı dillerinde "spleen" kelimesi, dalak anlamına gelmektedir ve sıkıntı olarak da kullanılmaktadır (Teber, 1997: 131-132). Bir organın işlev bozukluğu ile ruh hâli arasında kurulacak ilgiler her zaman aynı doğru sonuçları vermeyebilir; ama ilgisizlik iddiası da yanıltıcı olabilir. Çünkü Sait Faik'in öykülerinde gittikçe kabaran öfke, yalnızlaşma 1945 sonrası teşhis edilen siroz hastalığı ile birlikte düşünölmeye elverişlidir. Bu düzeyde karaciğer ve mitoloji sonuçları az da olsa hatırlanabilir.

"Sait Faik'in Psikolojik Yapısı Üzerine Bir Deneme" başlığıyla, önemli bir yazı kaleme alan Fikret Ürgüp de "Onun kişiliği üzerinde hemen hiçbir etüt yoktur ve bu bir noksandır." diyerek tanıdığı yönleriyle Sait Faik hakkında şu açıklamaları yapar:

"Sait, ancak, ilkel iç-tepkilerini tatmin ettiği, yediği, içtiği, sevdiği zaman kendini gerçekte var olarak hissederdi. Başkalarıyla duygusal münasebete giriştiği zamanlar, kendini kabul ettiği zamanlardı. Bu yüzden başkalarına şiddetli bir şekilde bağlanmak ihtiyacı vardı." (Ürgüp, 1964: 6).

Onun yaşayışında toplumun iş, dostluk, cinsellik gibi genel geçer ahlak kurallarına uyum sorunu olduğunu işleyen ve bunu "depandan" yani bağımlılık psikolojisiyle açıklayan yazı, bağlanmak ihtiyacının arkasındaki düşünceyi aile ve rol ilişkisinde temellendirir. Özellikle kimliğini edinme noktasında, babadan gelen rol eksikliğini annenin otoriter yanlarının doldurduğu analizi, Sait Faik'in kadınlarla denk münasebete girememesi ve erkeklik "agresivite" sini, başka bir erkekte gösterme ihtiyacı yabana atılacak bir görüş değildir. Fethi Naci'nin de eşcinselliğe ait tespitleri bu konuya ilişkin yeterli bir arka plan oluşturmaktadır. Zaten yazar, bu eğilimlerini, *Alemdağında Var Bir Yılan* kitabıyla açıkça söylemeye başlamıştır:

"Buradaki 'sevme', toplumca hoş karşılanmayan, yasaklanan bir 'sevme', bir erkeğin bir erkeğe duyduğu tensel sevgi; anlatıcının ('Faik Bey'in oğlu') Panco'yu aşkla, tutkuyla sevmesi: Toplumun ahlak ölçütleri (dolayısıyla yasakları) karşısında 'bir insanı (erkeği) bir insanın (erkeğin) tensel bir sevgiyle

sevmesiyle her şey bitiyor.' Kısaca, o ünlü cümledeki 'insan'ın 'İnsan Hakları Bildirgesi'ndeki 'insan'la bir ilintisi yok!' (Fethi Naci, 1998: 66).

Ürgüp'ün tanıklığına göre, yazarın bağılandığı kadınlar da idanditesi gelişmemiş ya da sıradan bayağı kadınlardır. Yeri gelmişken bu kadın meselesi ve bağımlılığa dair Burhan Arpad'ın satırlarından bir aşk hikâyesini de aktaralım:

"1945 ilkbaharında Sait, bir kıza tutulmuştu. Bir yıl önce de bir Rum dilberini sevmiş olan Said'in bu yeni tutkunluğu pek şiddetli idi. Esmer güzeli olan yeni sevgilisine öyle aşırı tutulmuştu ki kızı, kendi annesine de gösterip nişanlandı.

Altı ay kadar süren bu nişanlılık hayatı için, Said'in huzursuz ve saati saatine uymayan iç âleminin en sevinçli ve dünyanın keyfini çıkararak devresidir, diyebiliriz." (Arpad, 1964: 6).

Bu ilişki çok sürmez ve yazar, bu kızdı ayrılr.

Fikret Ürgüp altı çizilecek bağımlılık ve kimlik sorununu çok büyük vurguya ulaşmamak istercesine "sanırım" gibi kelimelerle hafifletir ve yazısını şöyle bitirir:

"Psikolojik izahları yerinde olmasa bile, Sait Faik herhâlde kendi hüviyetini tam benimseyerek, realitedeki hayata intibak etmemiş ve herkeslerden başka hayat hikâyesini bir kalıba sokarak anlatabildiği için bütün yabancılığının kırıklığını sanatla gidirmiştir." (Ürgüp, 1964: 6).

Bu yazı, Sait Faik'in yazarlığının kaynağını psikolojisi ile bir yere bağlarken özellikle yaşayıp hissettiklerini tam olarak anlatamama sıkıntısını öne çıkarmış olmaktadır.

Değinebileceğimiz bir başka konu, Sait Faik'in kendini çirkin bulması ve bunu öykülerinde zaman zaman açıkça dile getirmesidir. Onun fiziksel özellikleri üzerine bir yazı kaleme alan Muzaffer Uyguner, *Son Kuşlar*'daki "Bulamayan" adlı öyküde, kendisi için yaptığı "o zayıf, patlak gözlü, tembel, yorgun adam" tespitinin birçok öyküsünde yer aldığını söyler (Uyguner, 1968: 11). Yazı, bu kendine dönük bakışın anlamı üzerinde bir açıklama çabası taşımaz. İlk öykülerde anlatılan kişiler, avareliklerine, küçük mutluluklarına bağlıdırlar ve kendileriyle ciddi bir çatışma yaşamazlar. Sonraki öykülerde keskin bir portre ile çirkinliğe yer verme belirir ve bu ilgi, öykülerdeki serbestlik ve dağınıklıkla yan yana getirilebilir. Eklenebilecek nokta ise, yazarın kendisiyle çatışmasının zamanla bedene yansımasıdır. Çünkü toplumca hoş karşılanacak bir iş, bir eğitim süreci tamamlanamamıştır. Bu, öykülerdeki "baba iradi" ifadesinin toplumun bakışlarında okunmasıdır. Yine

“tembel, yorgun adam” otokritiği, andığımız boşvermişlik, sebepsiz yorgunluk gibi durumlar, melankoli belirtileriyle paraleldir. Ayrıca dağınık ve pejmürde giyim tarzı da bu boşvermişlikle kolayca birleşir (Kavaz, 2005: 52-53).

Bu yazılar, sanatçının biyolojik ve psikolojik yönlerini ortaya koyarken şu çerçeveyi de çizer: Yalnızlaşma, genel ahlaka uymama ve bir yön verememe/bulamama nedeniyle toplumsaldan kaçma. Yalnızlık ve bunalım sonucu bağlanacağı birilerini arama dolayısıyla bir yere gitme, hayal kırıklığına uğrama, sosyal ve psikolojik açıdan uzaklaşma isteği... Bu da, sanatçı tavrı olarak melankoliyle yakınlık göstermektedir.

Sait Faik’in, gerçeklik serüveninde sosyal gerçekçilikten bireyin iç gerçekliğine doğru giden bir öyküleme süreci söz konusudur. “Çelme” öyküsü nedeniyle mahkemeye verilen yazar, 1944’te *Medarı Maişet Motoru* romanı nedeniyle aynı korkuyu tekrar yaşar. İlk öykülerde sanata mahsus bir dille temas ettiği toplumsal sorunlardan böylece kaçır. Zaten mizacı daha çok iç dünyayı anlatmaya elverişlidir. Bilinçdışını, 1945 sonrası öykülerinde anlatmasının neredeyse hareket noktası hâline getirmesi de bununla ilişkilidir.

Sait Faik’in 1936’dan 1954’e kadar yazdığı öykülerde görülen bazı biyografik özellikleri, öykücülüğünün son yıllarında tamamen malzemeye dönüştürdüğü, özellikle *Havada Bulut*’ta kendisinin bizzat yer aldığı açıkça bellidir. O, sosyal hayatın yüzlerini ve sahnelerini, Sabahattin Ali’de rastladığımız katı gerçekçilik ve acıtan duygusallıktan arındırmış, ilk öykülerinden sonra bu tabloyu “kaybetme” diye tanımlayabileceğimiz bir korkuya, iç gerçekliğe çevirmiştir. Sait Faik’in öykülerine bir bütün hâlinde bakıldığında, İstanbul ve çevresinde yaşayan sıradan insanlar yani küçük adamlar, hayatlarının özeti olan bir fotoğraf karesi içinde canlanırlar. Onlar basit bir hayata tutunarak yaşamayı seçmişlerdir; zavallılıkları, insanî değerleri ile ortada dururlar ve yazar onları abartmadan çizer. Bütün bu dekor, doğrudan şu kurgunun parçasıdır: Şehir ve sevgiye anlam bulmaya çabalayan yazar-anlatıcının umutlarının tükenmesi ve kıra kaçış; kırdaki kendini ifade edemeyiş, saklanma ve orada da karşılaştığı aynı sevgisizlik üzerine şehre dönüş... “O, sevgi-nefret; nefret-sevgi arasında kendince bir trajedi yaşar.” (Çelik, 2002: 346). Çatışmanın bir boyutu da hayata böylesine seyirci kalmaktır. Avarelik biçiminde beliren seyretme, hayatın boşluğuna ve belli bir hayat ölçüsüne razı olmakla, fazlasını istememekle bir arada düşünülebilir. Buradan yola çıkarak Sait Faik’te “Kaybetmenin getirdiği kaçış ve

suçlulukla karışık avarelik bir melankoli oluşturmuştur." tespitimizi tekrarlamak yerinde olacaktır.

## KAYIP VE KAÇIŞ

İlk öykülerinden biri olan "Şehri Unutan Adam"da, havanın, elektriğin, kısacası şehrin sarhoş ettiği adam bütün küskün ve kırgın duygularına rağmen şehre sığınırken, "Garson"da inandığı dünyayı terk eden Ahmet sığınağından vazgeçer. Kararsızlığın izleri ilk kitabından itibaren sürülebilir. Sevinç ve mutlulukların geçici olduğu inancına açılan bu kararsızlığı, "Louvre'dan Çaldığım Heykel"de yakalarız. Kahraman-anlatıcı, "Pecheur Napoliten" adlı heykeli seyrettikten sonra melankolinin "kayıp"ını dile getirir:

"Şu balık ağını görüyor musun? Baldırların bir kısmını ve çıplak ayağının bir tanesini yarı kapayan balık ağını? Küçük gümüş balıklarının çırpıntısıyla hâlâ yaşar gibi duran bu ağ, çoktan eskimiş, yırtılmıştır. Kırmızı bakır rengi çoktan solmuştur. Şu dizlerindeki ağa gülen çocuğu görüyor musun? Çoktan ölmüştür. Bu burun aksırması, sümkürmüştür. Bu taranmadan rüzgârda güzel saçlar, bir gün tarandıktan sonra bile çirkinleşmiştir. Bir Napolili balıkçının baharını yakalayan artisti kiskanıyorum, ismine bakmayacağım. Yürü geçelim." (Abasıyanık, 2006: 79).

Freud'un bilinmeyen bir nesnenin kaybından, bilinçten kaçan bir nesne kaybına doğru melankoliyi tanımlamasından yola çıkıldığında, eksikliğin bu paradoksal tespitinde daha anlamlı ortaya konduğunu kabul edebiliriz (Agamben, 2007: 259). Söz konusu olan henüz gerçekleşmemiş; ancak gerçekleşmesi kesin bir kayıptır. Sait Faik'te bu kayıp, "yersizlik" leitmotividir. "Kalorifer ve Bahar" öyküsünde bunu okuruz. Bir kenar mahalledeki sakinlerin hayatını konu edinen öykünün başında, mahallelilerin şehre bakışlarını yazar şöyle verir:

"Kendi aralarında din farkı gözetmeksizin kız alıp kız veren bu insanların başlıca düşmanı, daha doğrusu sevgilisi, bir tepeye çıkıldığı zaman görülen, şehrin merkezidir." (Abasıyanık, 2006: 113).

Herkes bir fırsat bulup merkezde yaşamak ister. Ancak tanımlamadaki düşman ve sevgili zıtlıkları, kararsızlık ve yersizliği işaret eder. Herkesin lakapla çağrıldığı bu mahallede Capon isimli çocuk, ilk kez kaloriferi tanıyan olduğu için Kalorifer takma adını da kazanmıştır. Öykünün sonunda, kışın herkes şehirdeki çalışmasını bitirip mahalleye döner. Aralarındaki eksik Kalorifer'dir. Durum, şöyle aktarılır: "*-Capon, Capon dönmedi be! Aferin Kalorifer'e!*

Böylece iki ismin bir kişiye ait olduğunu bilmeyenler, sanki Capon'u, Kalorifer mahalleye döndürmedi sandılar." (Abasıyanık, 2006: 118). Dolaylı olarak vurgulanan mekân değiştirmedir ve kayıp devam etmektedir. Öykü kişileri ait oldukları yeri terk ederler. "Bekâr" öyküsünde de olay uzaklaşma ile ilgilidir. Yersizlik veya bulunduğu yerden uzaklaşma olarak niteleyebileceğimiz bu durum, ilk öykülerde başkalarının davranışdır. Hatta ilk öykülerinden olan "İpekli Mendil"deki genç âşığın ağaçtan düşüp ölmesi de kaybın baştan kabul edildiğini ve kaçışa saklanıldığını düşündürür. Bunu işsiz güçsüz insanlar arasına karışarak da örtmek bir parça ortadan kalırdır. *Kayıp Aranıyor* romanında da yine ait olduğu yerden ve tabakadan bir kaçışı anlatması bu noktada anlamlıdır.

## SUÇLULUK VE UMUTSUZLUK

"Lüzumsuz Adam"la birlikte özne ile yazar birleşmeye başlar. Baba geliri ile yaşayan ve alışılmışı bağlanmaktan hoşlanan öykü kahramanı, bir gün yaşadığı birkaç sokaklık hayatın dışına çıkar ve uzaklaşma arzusunu kuvvetle hisseder. İsteddiği, yine amaçsız bir hayattır ve herkesin suçlu olduğunu itiraf etmeden karışıp yok olduğu ama "söylenip duran" yazarın göz yumamadığı bir zorlu kabul dolayısıyla kaçışa yakın bir hayattır. Zaman zaman da uzak bir noktada her şeyin iyi olacağı ütopyasıdır. Oraya dönüp suçunu ve günahını bağışlatacak kısa bir zamanı olacaktır yazarın. Ama orada kendisine işsiz, güçsüz, baba geliriyle rahatça yaşayan adam diye bakacaklardır. Bu, bir çeşit kaçış yerinin bulunmadığı kabulüdür. Sait Faik'teki "kayıp"a yakın duran melankoli, "avarelik"le iyice su yüzüne çıkar. Batı'da melankolinin önceki adlandırılması olan "akedia" kavramı ile bu avarelik ilgili gözükmektedir. Günahla hastalık arasında bir anlama sahip olan kavramın bizi ilgilendiren açılımı şöyledir:

"(Çalışmak) Öte yandan akedia'nın etkisiyle terk etmek istediğimiz çekici ve aldatıcı diyarlara kaçıp gitmemizi engeller, bizi olduğumuz yere bağlar. (...) Çalışmak sayesinde, akıntıya kapılıp her yöne savrulabilecek enerjiler somut ve zararsız bir yöne yönlendirilir. Bilincin içindeki boşlukla karmaşık bir diyaloga girmesini önler, ruhun karşısında direnç ve engeller çıkarır, böylece tatsizliğini unutmamasını sağlar. Onu buraya bağlar, oysa akedia ona uzaklardaki bir düş ülkesinin ninnilerini mırıldanmaktadır." (Starobinski, 2007: 227).

Avareliğin yayıldığı bu dönem öykülerinde, toplumdaki korkma eğilimi baş gösterir. Kirli toplum, avare adamın her anını yakalaya-



bildiği bir fotoğraftır. Mesela, "Papaz Efendi"de iftira nedeniyle siroza yakalandığını söyleyen Papaz'ın insanlara güveni kalmamıştır:

"Bu sefer koydu, oturdu içime, dedi. Niye insanlar birbirleriyle bu kadar uğraşlar... Hem artık ölüm de kapıyı çalmıştı herhâlde ki, insanların hakkındaki lakırdıları beni bu kadar sarstı. Yoksa aldırır mıydım? Bilmez miyim hep-si kalles, budala, hırsız, yalancı? Birbirinin ekmeğine, karısına, kızına, dükkânına göz diktiklerini bilmez miyim? Ben yaşayarak, gülererek, toprak anamızı, güzel kızları seyredip severek üç gün sonra öleceğim." (Abasıyanık, 2006: 344).

Bu öyküde topluma yüklenme, duyulan suçluluğun onlar tarafından hiç paylaşılmaması nedeniyledir. Toplum da benzer günahlarda yaşamakta ama iki yüzlü bir tavırla görmezden gelmektedir.

"Mahalle Kahvesi"ndeki avare adamın (anlatıcının), kahvecinin gözündeki ezik anlamı yakalamış olması da kendisine benzer birini bulmakla ilişkilidir. Ancak gözler bütüne yöneldiğinde herkesi kahveci kadar iyi yürekli bulamaz. Bu nedenle toplumdaki iyiliği görmek isteyen yazar, kayıp nesnesinin içinde de yitirilmiş olduğunu hissedir. "Plajdaki Ayna" öyküsü, kirin aslında, kayıp bir duyguyla birlikteliğini aynada verirken öznenin kendi kirliliğini de ima eder. Öykü kahramanı, kendinden ve toplumdan kaçmanın yansıması olarak aynayı kırar:

"Aynayı kırmamın hiçbir sebebi yoktur. Sebepsiz yere kırdım. Canım sıkıldı, eğlenmek için kırdım bile diyemem. Güzel insanları çirkin gösteriyormuş; ne münasebet efendim. Güzel insanları çirkin gösteren ayna onların derununu tefriş eder. Böyle aynayı plajlara asamazlar. Yoksa aynada insanların çirkin yanlarını mı görmeye başladım da... Hani nasıl yazılır aynada ters çıkarsa insanların da tersleri mi gözükiyordu sana, dersenz ben de size felsefeden hiç hoşlanmadığımı, hele böyle dâhiyanesinden öğrendiğimi arz ederim." (Abasıyanık, 2006: 366).

Kahraman, acıdığı bir çocuğun annesi ile ilişkiye girdiği için kendisinden öğrenir ve aynayı kırar. Melankolinin bir uzantısı da kaybedilen bunca değerın yerine cinsel arzuların konulmasıdır. Hayatın haz tarafına yönelmek, avareliğin getirdiği boşluğu doldurmakla benzerlikler taşır. Yine kuvvetlice beliren suçluluk duygusu, "Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal"de geçen "ben de mücrimim herkes gibi" ifadesini hatırlatır.

Yazar, "Sinağrit Baba"da beklentilerini insanların iyiliği üzerine kurmuş bir balık temsilinde yanılmayı ve yaşanılan hayatın boş sonunu, umutsuzluğu verir. Yine topluma yüklenir. Balık, henüz herhangi bir hayat tecrübesine bulaşmadığı için iyi ya da kötü denemeyecek bir insanın oltasına takılır: "*Sinağrit Baba son nefesini, böylece hiç-*

*bir insanlık imtihanı geçirmemişin sandalında pişman ve mağlup verdi.*" (Abasıyanık, 2006: 451). Canetti'nin avlananın, kaçacak metamorfoz bulamayışı motifine burada rastlarız. Avlanan bizzat kendini yemiştir. Alangu'nun sözünü ettiği "saf hayat"a ulaşma isteği burada hatırlanabilir. Çünkü Kahveci, Papaz Efendi veya Sinağrit Baba, saf hayata ait sevimli yüzlerdir. Ama kaybedenler safında yer almaktadırlar. Bu karanlık atmosfer, *Havada Bulut'*la devam eder. Yazar, artık öykü sanatını da bir kenara bırakır ve teklifsiz konuşmaya başlar:

"Bu adamın köpekle konuşması insanları sevdiği hâlde onlarla konuşmasından, hatta nasıl diyeyim, insanlarla ruhi alışverişinde onlara çok düşkünlüğünden, insanları merak edip bir türlü öğrenememesinden..." (Abasıyanık, 2006: 458).

Yorgiya adında genç bir kıza âşık olması ise anlatıcı tarafından doğrudan melankoli kelimesiyle verilir:

"-Hakkınız var, dedi. Bakın ben ne hâle geldim? Hâlbuki ben de yarı külhanbeyi, yarı entelektüel, yarı deli, yarı akıllı, hayatın içinde var olduğumu anlıyor, anlatıyordum. Şimdi köpeklerimle..."

-Yok, dedim, beyefendi, melankoliye düşmek yok." (Abasıyanık, 2006: 498).

Yazarın *Şahmerdan* kitabındaki "Krallık" öyküsünde de şairlik ve melankoliyi yan yana kullandığını buraya eklemek gerekir:

"Akşam oluyordu. Martılar akın akın kayalara dönüyorlar. Karabataklar kayaların üstünde şair, melankolik, batıyı seyrediyor; balıkçıl kuşu, tek ayağının üstünde mütehakkim ve mağrur, krallığını seyrediyor gibi şahane düşünüyordu." (Abasıyanık, 2006: 235).

Sanatçı tavrı noktasında bu benzetme, kendisi de şair olan yazarın bu duyguyu yabancılamadığını düşündürmektedir.

Burada kaybedilen nesnenin iç düzende kurulan veya kurulmaya çalışılan beklentisini biraz daha açmamız gerekir. Gerek Papaz'ın, gerek Sinağrit'in, gerekse Köpekli Adam'ın toplumda görmek istediği tavır, içtenliktir. Her şeyin bu kadar farklı çıkması, başta kurulan veya kurulduğu zannedilen duygusal yakınlıkla ciddi bir çatışma yaratır. "*Burada namuslu insanlar arasında sakin, ölümü bekleyecektim; hırs, hiddet neme gerekti?*" (Abasıyanık, 2006: 771) düşüncesi, hep boşa çıkmaktadır. Kendisini suçlu kabul etmesi de işe yaramamaktadır. Sinağrit'in aslında bizzat kendini yediği pişmanlık sahnesi, kaçışın, kabul ve katlanışın hep birden yok oluşudur.

Yukarıdaki ifadeler yazarın bilinçli bir melankoliden söz ettiğini düşündürmektedir. Deliliğin sınırında olmak, yarı bilgi içinde ol-

mak; uzaklaşma ve korkunun iç içeliğine bir göndermedir. Hem kişilerin konuşmaları, hem olay örgüsünden çıkan temalar kurulması istenilen hayatın, ilişki biçimlerinin gerçekleşmeyeceğine, ümitlerinin pişmanlığa dönüştüğüne dair izlerle doludur. Başta alıntıladığımız Teber'in tanımındaki bilgeliğin uzantısı olan ruhsal acı, korku duygusu bu beliren heyecan ve öfke ile yan yana gelmektedir. Avare hayatın istilasına kendini bırakmış adam ise artık kaçmak istememektedir, çünkü yer kalmamıştır. Yazarın avarelik itirafı 1952 yılında yayımlanan *Havuz Baş*'nda şu cümle ile karşımıza çıkar: "*Avare olmasına mis gibi, bal gibi avareyiz ya; biz ümitsiz avareyizdir.*"

Samet Ağaoğlu, *Aşına Yüzler*'de Sait Faik'i yakından tanıyan biri olarak ona serazat ve avare yakıştırmasını uygun görür:

"Avare kelimesinin karşılığı yok yeni dilimizde. Serserilik değil, başıbozukluk, emelsizlik değil. Belki varlığının ancak sezdiği güzellikleri arayan, bulamadığı için hüznü, yine bulamadığı ya da sadece bulmak ümidiyle yaşadığı bahtiyar bir adamın ruh hâli. Bu arayıp bulamama vehmi arasında gözüne çarpanlarla ses, resim, söz, eserleri verebilirse bu adam avareliğin kutsal yaratıcı tepesine çıkmış olur. Benim arkadaşım da bu tepeye yönelmiş bir âvâreydi." (Ağaoğlu, 1965: 222).

Sait Faik'in varla yok arası bilgi ve akıl sunumu, uzaklaşma ve bilinçli sayılmayan korkusu, bir belirsizliğe işaret eder. Sevgiye bağlanan hayat, insan ve nesnelere kayıp gibidir. "*Melankolide nesne ne mal edilebilir ne de kaybedilir, aksine aynı anda hem sahip olunur hem de kaybedilir.*" (Agamben, 2007: 261). Onun, "*Öyle Bir Hikâye*"de bir çocuk iştahıyla sarıldığı dünya, hoşgörüsü ile baktığı toplum, aynı kitapta yalnızlığın koyu karamsar bir anlatımı olan "*Yani Usta*"daki kayıpla birleşir ve alıntıladığımız bilgi ile ortaklıklar taşır. Sevme coşkusu kadar avare hayatın boşluğundan gelen suç ve günah kederi ile karışmış bir ruh hâlidir bu. Ünlü "*Yazmasam deli olacaktım.*" cümlesi, burada daha manidar bir konum kazanmaktadır. Avareliği, suçluluğu böylece sanatın kucağında yaratıcı bir enerjiye aktarmış olmaktadır. Sanatçı tavrındaki melankoli budur.

## SONUÇ

Sait Faik'te melankoli, uzaklaşmayla birlikte hayatı seyreden ve içselleştiren iç dünyanın avarelik tutkusudur ve nihayetinde kendine yer bulamamaktır. Sait Faik'te, anlatılan insan tipleri üzerinde değil de bizzat yazar öznenin dramında beliren melankolik ve şairâne tavrı; yalnızlık, sevileni kaybetme ve artık boş vermeye çalış-

ma etrafında belirlemektedir. İnsanın iç dünyasının ruhsal serüveni olmak bakımından melankoli, onda sanatkâr mizacın dışı vuran söylemi biçiminde ele alınmalıdır. Hayatı ve insanı sevme isteği, çok fazla artan sevilme ihtiyacı bütün renk ve çizgilerde onu arama ve bulamayacağını bildikçe öfkelenme hâli, çıkışsızlığıdır. İnsanı sevme, onu basitliğinden çıkaracak, yüceltecektir. Ancak gerçekleşen sonuç, insanın onu her defasında yanıltması olarak hayal kırıklığıdır. Burada hep kaybı görmesi de kendi içindeki eksik olanı, olmasını isteyip de gerçekleştiremediğini tam bilememesiyle ilgilidir. Öykülerdeki avare adamın, hayata sarılmak için sadece kaynağı belirsiz bir sevgiye bağlanması, bunu üretecek iş, sosyal ilişkiler, amaç gibi değerlerden uzak oluşu ile ilişkilidir ve kaybın başlangıcı burasıdır. Bunun sonucunda meydana gelen kaçış suçluluk duygusuyla büyür. Çünkü anlamını kendince sınırladığı içtenlik, aradığı saf hâl ortaya çıkmamaktadır. Ortaya çıkan büyük boşluğun yerine, öykülerdeki kahraman yücelttiği tabiatı, hayvanları ve de kederle karışık yaşama iştahını koymaya çalışmaktadır; ama bunlarla hiçbir şeyi değiştirememektedir.

## KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik, (2006), *Öyle Bir Hikâye*, YKY, İstanbul.
- Agamben, Giorgio, (2007), "Kayıp Nesne", (çev. Şeyda Öztürk), *Cogito*, S. 51, s. 258-261.
- Ağaoğlu, Samet, (1965), *Âşina Yüzler*, Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul.
- Alangu, Tahir, (1956), "Sait Faik'te Yeis ve Yalnızlık", *Yeditepe*, S. 5, 1 Mayıs, s. 5.
- Aristoteles, (2007), "Karasafralılık", (çev. Ömer Aygün), *Cogito*, S. 51, Yaz, s. 107-125.
- Arpad, Burhan, (1964), (Başlık Yok), *Yeditepe*, S. 96, Nisan, s. 6.
- Butler, Judith, (2007), "Melankoli ve Toplumsal Cinsiyet-Reddedilmiş Özdeşleşme", (çev. Zeynep Direk), *Cogito*, S. 51, Yaz, s. 275-291.
- Canetti, Elias, (2006), *Kitle ve İktidar*, (çev. Gülşat Aygen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Çelik, Yakup, (2002), *Sait Faik ve İnsan*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Demiralp, Oğuz, (2007), "Hülya ile Sevda", *Cogito*, S. 51, Yaz, s. 181-191.
- Ebu Ali İbn Sina, (2007), "Melankolinin Teşhis ve Tedavisi", (çev. A. Sait Aykut), *Cogito*, S. 51, Yaz, s. 24-37.
- Fethi Naci, (Kalpakçioğlu), (1998), *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Kavaz, İbrahim, (2005), *Sait Faik Abasıyanık*, Şule Yayınları, İstanbul.
- Starobinski, Jean, (2007), "Tanrı Katında Ruh: Akedia Günahı", (çev. Serap B. Öztürk), *Cogito*, Yaz, S. 51, s. 224-232.
- Teber, Serol, (1997), *Melankoli*, "Normal Bir Anomali", Say Yayınları, İstanbul.
- ....., (2002), *Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası: Aşiyân'daki Kâhin*, Okuyan Us Yayınları, İstanbul.
- Uyguner, Muzaffer, (1968), "Yapılarına Göre Sait Faik'te Vücut Yapısı", *Varlık*, S. 717, 1 Mayıs, s. 11.
- Ürgüp, Fikret, (1964), "Sait Faik'in Psikolojik Yapısı Üzerine Bir Deneme", *Yeditepe*, S. 96, Nisan, s. 6.
- Yavuz, Hilmi, (2003), *Kara Güneş: Edebiyat ve Sanat Yazıları*, Can Yayınları, İstanbul.



## BİREYSEL VE TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN SEMBOİK ÖYKÜSÜ: “KAMYON”\*

Kâmil Yeşil\*\*



**Özet:** Bu makalede Sabahattin Ali'nin “Kamyon” adlı hikâyesi tahlil edilmiştir. “Kamyon” hikâyesi, toplumcu gerçekçi bir yazar olan Sabahattin Ali'nin bireysel gerçekliğini de içeren bir metindir. Çünkü yazar, hayatının son döneminde kamyon şoförlüğü yapmış ve bu gezileri esnasında Anadolu'yu ve Anadolu insanını yakından tanıma imkânı bulmuştur. Metin merkezli bir tahlil olan bu makale, “Kamyon” hikâyesinin tamamen kurmaca olmadığı; Sabahattin Ali'nin yaşadığı dönemin ekonomik, siyasî, kültürel özelliklerini kendi gerçekliğiyle birleştirdiği ve bunu ustalıklı sanat metni hâline getirdiği görüşü üzerine kurulmuştur.

**Anahtar Kavramlar:** Toplumcu gerçekçilik, bireysel gerçeklik, kurmaca metin, zihniyet, Sabahattin Ali, kamyon.

### THE STORY OF INDIVIDUAL AND SOCIALIST REALISM: “KAMYON”

**Abstract:** In this article Sabahattin Âli's story “Kamyon” is analyzed. The story “Kamyon” is a text containing the individual reality of Sabahattin Âli, a socialist-realist author. Because the author worked as a lorry driver in the last period of his life, he had the opportunity to get to know Anatolia and its people closely. A text oriented analysis, this article has been built upon the view that the story “Kamyon” is not completely fictional, and that Sabahattin Âli merged the economical, political and cultural features of his age with his own reality and craftily converted this into an artistic text.

**Keywords:** socialist realism, individual realism, fictional text, mentality, Sabahattin Âli, Kamyon.

## GİRİŞ

Genel olarak sanatın, özel olarak edebiyatın ideolojiye alet edilmesi diye bir olgudan söz edilir. Edebî eserden, öncelikle edebî bir

\* Sabahattin Ali, *Kağı-Ses-Esirler*, YKY, İstanbul, 2010, s. 13-17 (Yazıda yapılan alıntılar kitabın bu baskısına aittir ve mükerrer alıntılarda sadece sayfa numaraları belirtilmiştir).

\*\* Hikâyeci-Yazar.

dil, yoruma elverişli, çağrışımı zengin bir metin ve bütün insanlığa hitap edebilen bir tazelik beklenir. Bunları hedefleyenler için, sanat ve edebiyat, ideolojinin emrinde ve hizmetinde olmaz, olamaz, olmamalıdır. Bu, edebî eserde hiç mesaj olmaz, konu toplumdan mutlaka uzak olmalı, anlamına gelmez. Yazar, öyle bir dil geliştirmelidir ki, onda her şey gerektiği kadar yer almalı ve uygun bir dil ile ifadesini bulmuş olmalıdır.

Bu tür eserlerden, daha doğrusu edebî anlayıştan hoşlanmayanlar için, mesajını doğrudan vermeyen eser, bir tadımlık bal için bir çuval keçi boynuzu yemeye benzer ki bu hem okuyucuya hem yazarı işkencedir. Pekiyi, onlara göre edebî eserde mesaj nasıldır, diye sorulacak olursa şunu söyleyebiliriz: Bu tür eserlerde yapı tam zıt karakter ve olaylar üzerine kurulur. Karakterler mutlak iyi ve mutlak kötü olarak çizilir. Meseleye doğrudan girilir ve karakterler, yazarın piyonu olmasa bile yazarın sözünü emanet olarak alır ve adrese teslim konuşmalar yapar. Sonunda yazarın tezi galip gelir. Diyelim, yazar sosyalizmi mi savunuyor; tam karşıtı olduğu bir kapitalist kişilik çizer. Bu karakterin bütün yapıp ettikleri kapitalist mantığın sonucu olarak kötü, çirkin, zararlı olarak gelişir; olumsuzluklar bireysel olandan ulusal olana, oradan evrensele ulaşır, kapitalizm ve kapitalist karakter bütün kötülüklerin anası olarak gösterilir. Bütün bu olumsuzlukların çaresi sosyalizm yazarın öteki elindedir; o da alttan alta kendini hissettirir, bu iki karakter karşılaşır ve tartışır. Sonunda okuyucu kapitalizmin kötü, sosyalizmin de iyi bir şey olduğu kanaatine varır.

Bu yapıyı din-bilim, saltanat-cumhuriyet, medrese-mektep, modernizm-gelenekselcilik, kadın-erkek hakları ekseninde Yakup Kadri'de, Reşat Nuri'de ve hatta Halide Edip'te biraz ustalıkla; Köy Enstitülü yazarlar kuşağında ise doğrudan görebiliriz. Aynı dönemde yaşamış olmasına ve benzer bir zihniyet taşımasına rağmen bazı yazarlar bu yola tevessül etmemiş; onlar daha sanatsal bir dil, daha evrensel bir yaklaşım içinde kurmuşlardır eserlerini. Bu tür yazarların dili, çağrışım bakımından zengin, yoruma elverişli bir dildir. Örneğin zihniyeti dinden beslenen yazar bir durumu, "Bu işin günahı-vebali veya günahı-sevabı sana ait" olarak anlatırken; zihniyeti ticaret (kapitalizm) tarafından belirlenen yazar veya te-cimsel dünyayı öne çıkarmak isteyen zihniyet; "Bu işin kârı-zararı sana ait" şeklinde dile getirir. Pozitif/bilimsel zihniyet ise bu bakışımından kendine bir üslup çıkarmış; o da "Bu işin artısı-eksisi veya pozitif-negatif sana ait" deme kıvraklığını göstermiştir. Köy Ensti-

tüsü çıkışlı yazarların açtığı bu doğrudan söylemeli anlatım, edebiyatı araçsal bir duruma düşürmekle kalmamış, aynı zamanda edebî esere yaklaşım şeklini de yaygınlaştırmıştır. Bunun gibi günah, suçla; ahlak, etikle (yasa); ümmet, ulusla; Allah, doğa ile yer değiştirmiştir. Örneğin, 1940'lı yıllarda Ataç'ın bir metne; *"Ben Allah'a inanmıyorum, her şey kendiliğinden olmuştur, esas özne tabiidir."* diyerek ateistçe girmesi büyük bir tartışma ortamı doğurabilecek bir şeydir; ama yazar bu düşüncesini hiç değiştirmeden; *"Doğu Doğu'dur, Batı da Batı. Omuz silkerdim bu söze. Neden, derdim. Bizim etimiz, kemiğimiz başka mı? Doğa başka türlü mü yaratmış bizi derdim."* (Ataç, 2010: 154) şeklinde yazar. Böylece hem inanç dünyasını dile getirir hem de üstü kapalı olarak inancının propagandasını yapar. Bu dönemde karşı grupta konuşlanmış milliyetçi / İslamcı yazar da savunmaya geçmiş ve rakibinin açtığı yolu kullanmaktan çekinmemiştir; başka bir deyişle aynı hataya o da düşmüştür. Bu tür eserlerde ise komünizm ve komünistler bütün kötülüklerin kaynağıdır. Komünizm, başı ezilmesi gereken bir yilandır, eserlerde de ateist (kâfir) ile mü'min çatışır, kâfir sonunda ya cehennemi boylar ya imana (hidayete) erer. Eserlerde özellikle Müslümanlığın konuşulduğu sayfalarda tam bir vaaz üslubu vardır. Batı'dan tercüme edilen eserlerde ise Hristiyanlığın Tanrı inancı farklı olmasına rağmen "Tanrı", "Allah" lafzı ile yer değiştirir.

Sanatı ile ideolojisini kaynaştıran usta kalemler ise bu hataya düşmez ve onlar okuyucuya dilin dünyası içinden ulaşmaya çalışır. Sabahattin Ali, bu yazarlardan biridir. Bilindiği gibi o, toplumcu (sosyalist) gerçekçi bir yazardır.

## TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN ORTAYA ÇIKIŞI VE TÜRK EDEBİYATINA GİRİŞİ

Toplumcu gerçekçilik, Rusya'da doğmuş, gelişmiş siyasî ve edebî bir akımdır. Toplumcu gerçekçilik akımının ilkelerini belirleyen ve formülleştiren yazar Maksim Gorki'dir. Gorki bu kavramı ilk kez 1934'te Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde seslendirmiştir. Ona göre yazarlar, folklordan yararlanmalıdır, böylelikle eserlere gerçeklik kazandırılmış; kahramanlar da halk içinden seçilmiş olacaktır. Bu kongreden sonra hem Rusya'da hem diğer ülkelerde toplumcu gerçekçilik kendini göstermeye başlar. Resim, edebiyat, müzik, sinema öncelikle bu alana eğilir. Bizde Nâzım Hikmet başta olmak üzere Yaşar Kemal gibi yazarların folklora yönelmesi bundan son-



radır. Şeyh Bedreddin, Kerem Gibi, Pir Sultan Abdal, Ferhat ile Şirin, İnce Memed ve benzeri eserler bu anlayışın ürünü olarak ortaya çıkar. Bu kahramanlar halkın olumladığı kişiler olarak başkaldırıyor, yönetir ve sonuçlandırır. Dava uğruna eziyet çeker, sürgüne gönderilir, cezaevine düşer. Her biri yardımseverdir, insancıldır, paylaşımcıdır. Çatışma unsuru olan karşıt tipler/karakterler ise burjuvadır, ağadır, sömürücüdür, zalimdir.

Bu dönemde romantik sosyalizmin karşısına gerçekçi bir sosyalizmle çıkmayı teklif eden yazarlar, kendilerinden öncekileri, belli klişeleri tekrar etmek ve toplumdaki uzaklaşmakla itham etmiş ve eleştirmişlerdir. Toplumcu gerçekçiler, romantiklere karşı bizzat yaşanan gerçekliği işlemeyi önermişler ve karakterleri çizerken onların düşünce ve davranışlarını yönlendirip biçimlendiren hatta şartlandıran toplumsal etkenleri öne çıkarmışlardır. Toplumcu gerçekçiler, genel olarak yazıldığı dönemin sosyal sorunlarından beslenir. Bu eserler zenginlerle yoksulların, yönetici sınıfla halkın, işverenle işçinin, tüm kurumlarıyla kapitalist ve kentsoylu düzenin çatışmalarını ele alır. Düzen eleştirisi yapar; ama bunu okuyucunun gözüne sokmaz.

1930'lu yıllardan itibaren olay metinlerinde köylüden, işçiden, dar gelirliden söz edilmeye başlandığını görüyoruz. Bu durum gelişme ihtiyacı ve isteğinin yanında, ideolojik kaynaklıdır; çünkü 1930'lu yıllar, Türkiye'nin kalkınması için aydınların yeni arayışlarını teklif ettiği bir dönemdir. Bu arayışlardan biri Sovyetler Birliği'nde uygulamaya konulan komünizmdir. Sovyet usulü kalkınmayı benimseyen yazar ve şairler, devletin işleyişini bu sisteme göre değiştirmeyi amaçlamış ve olayları bu bakış açısıyla ele almışlardır.

Toplumcu gerçekçilerin temaları toplumdaki düzensizlik ve çatışmalar; köy gibi küçük yerleşim merkezlerinin sorunlarıdır. Ağaköylü, öğretmen-imam, halk-yönetici, zengin-fakir, fabrikatör-işçi, güçlü-güçsüz, aydın-cahil, kadın-erkek gibi belirgin farklılıklar üzerine kurulan eserler, Anadolu insanını, büyük şehirlere göçün ortaya çıkardığı problemleri de ele alır.

Olay ve kişiler bir düşünceyi doğrulamak veya haklı göstermek üzere düzenlenir ve yazarlar, okuyucuyu kendi düşünceleri doğrultusunda yönlendirmek ister. Böylece sanat eseri, belli görüşleri ifade etmek için araç olarak kullanılmış olur ve bu tavır toplum için sanat düşüncesiyle izah edilir. Ancak enteresan bir şekilde Sabahattin Ali, sosyal gerçekçi olmasına rağmen sanatını araç olarak kullanmaz ve konularını gayet doğal bir dil ile anlatır, yaklaşımında ideolojisini gözetir ama propaganda düzeyine çıkarmaz. Hâlbuki

onunla aynı ideolojiyi paylaşan başka toplumcular (sosyalist/komünist yazarlar), edebî eserden, toplumu bilinçlendirme ve devrimci bir dönüşüm doğrultusunda geliştirme işlevi bekler. Aşağıdaki metinde olduğu gibi:

“Aysu, Erdoğan’da çağdaş bilinci uyandıramazsa, bir genç daha küçük burjuvaların çöplüğünde kendisini yitirecekti. Aysu bunu istemiyordu, üstelik Erdoğan’u seviyordu da... Arkadaşları ne derlerse desinler, seviyordu.

O pazar, devrimcilerin büyük bir mitingi vardı. Üniversitelerin ilerici kesimi, ilk kez devrimci sendikalarla, antidemokratik yasaları protesto etmek için ortak bir gösteri yürüyüşü düzenlemişlerdi. Aysu tertip komitesindeydi. Mitingde taşınacak pankartlardaki sloganların birçoğunu o yazmıştı. Faşizme hayır, gerçek özgürlük istiyoruz, işçi aydın el ele, yarınlar bizimdir...

Erdoğan:

– Kim karşı çıkıyor ki bunlara, diye soruyordu.

Aysu:

– Sömürücü sınıflar, gericiler, tutucular, diyordu.

Erdoğan:

– Peki, halk niye onlara oy veriyor ki, diye soruyordu.

Aysu:

– Bilinçsiz oldukları için, koşullandıkları için, kendi sınıfsal çıkarlarını göremedikleri için, diyordu.” (Altan, 1978: 19).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında gözleme dayanan gerçekçilik, 1930’lu-1940’lı yıllarda toplumcu gerçekçiliğe yönelir. Çünkü yazarlar Millî Edebiyat zevk ve anlayışını yetersiz görmüş ve en önemlisi onları “romantik” bulmuştur. Yeni anlayış, katı gerçeklikten yanadır. Onlara göre Anadolu manzarası, insanları ve olayları ile idealleştirilmeden olduğu gibi verilmelidir. Kanaatimizce Sabahattin Ali’nin “Kamyon” hikâyesi bu anlayışı en iyi yansıtan örneklerden biridir.

✱

Sabahattin Ali, İstanbul Öğretmen Okulu’nu bitirdikten sonra kısa bir süre öğretmenlik yapmış, 1928’de eğitim için Almanya’ya gönderilmiştir. Almanya’daki bu eğitim dönemi Sabahattin Ali’nin hayatına yön veren bir aşamadır. Çünkü her şey bir tren yolculuğunda değişir. Yazar, yolculuk esnasında Upton Sinclair’in romanı *Oil*’i okur ve ideolojik değişim böyle başlar. Yıllar sonra Rasih Nuri İleri’ye; “*Bu romanda olanların onda biri doğruysa namuslu bir insan mutlaka solcu olmalıdır.*” (Topuz, 2000: 20) diyecektir. 21 yaşında Türkçü ve Turancı bir genç olarak Almanya’ya giden Sabahattin Ali, orada sosyalist bir çevrenin içine girer; eline geçen Marksist-Leninist bütün kitapları okur, Alman edebiyatını inceler ve 1930’da Türkiye’ye

döner. Bu dönem, Türkiye'nin dönüşüm yıllarıdır. Mustafa Kemal, Cumhurbaşkanıdır, laik eğitim ve Harf Devrimi, tekke ve zaviyelerin kapatılması, Medeni Kanun'un kabulü gerçekleşmiştir. Sabahattin Ali, Batlaşma için bunları yeterli görmemektedir. Onun idealinde okuduğu kitapların öngördüğü sosyalist bir düzen vardır. Dönüşte bir süre İstanbul'da kalır, o yılların solcu çevreleriyle ilişki kurar, toplantılara katılır. O sıralarda Aydın Ortaokulu'na Almanca öğretmeni olarak atanır. Ama İstanbul'daki dostlukları yüzünden fişlendiği için orada da polisçe izlenmektedir. Sabahattin Ali, Aydın'dayken, Sertellerin çıkardığı *Resimli Ay*'a öyküler göndermeye başlar. Bu arada Nâzım Hikmet'le tanışır. Adı sol çevrelerde duyulur. Bir yıl sonra Konya Ortaokulu Almanca öğretmenliğine atanır. Konya'da bir akşam eğlencesi sırasında okuduğu bir şiir ortalığı bulandırır, şiirin dozu fazla kaçmıştır. Cemal Kutay ve Emin Soysal bu olayı emniyete bildirir ve Sabahattin Ali tutuklanır, yargılanır ve bir yıl hapse mahkûm edilir. Sinop Hapishanesi'ne gönderilir, memurluktan atılır ve işsiz kalır. 1933'te, Cumhuriyet'in onuncu yılında genel aftan yararlanır, ama kendisini göreve almazlar. Çünkü Konya'da okuduğu şiirde Atatürk'e hakaret ettiği ileri sürülmektedir.

Bir zaman sonra Mustafa Kemal'in oluru ile yine öğretmenliğe döner. Bu dönemde Sabahattin Ali, "Değirmen", "Ses", *Kuyucaklı Yusuf*, *İçimizdeki Şeytan*, *Yeni Dünya*, *Kürk Mantolu Madonna* gibi Türkiye'nin sosyal gerçekçi ilk önemli hikâye ve romanlarını yazar.

Bunların yanı sıra Devlet Konservatuarı'na atanır, dramaturgluk yapar ve ders verir. Çok partili hayata geçiş sürecinde Hasan Âli Yücel'le dostluk kurar. Ama işler hep böyle güzel gitmez. Sabahattin Ali ile Nihal Atsız arasında sert tartışmalar yaşanır ve Sabahattin Ali, Atsız'ı mahkemeye verir; bu arada daha önce iki kez askerlik yapmış olduğu hâlde, üçüncü kez askere alınır. Ankara'da artık rüzgârlar ters yönden esmeye başlamıştır. Aralık 1945'te *Tan* gazetesi tahrip edilir. Sabahattin Ali ise Bakanlık emrine alınır, altı ay sonra da Şükrü Saraçoğlu'nun yerine Recep Peker başbakanlığa atanır. Hasan Âli Yücel, sekiz yıllık bir bakanlıktan sonra yeni kabineye alınmaz ve yerine Reşat Şemsettin Sırer getirilir. Bu, aynı zamanda Millî Eğitim'de bir tasfiye ve hesaplaşma döneminin başlangıcıdır. Sabahattin Ali de İstanbul'a gelir ve 1946 sonlarında Aziz Nesin'le birlikte *Markopaşa*'yı yayımlamaya başlar. *Markopaşa*, o zamana kadar eşi görülmemiş, siyasal ve sosyal içerikli, herkesin anlayabileceği düzeyde, haftalık bir güldürü gazetesidir. Rıfat Ilgaz dergide çeşitli yazılar yazar, Mim Uykusuz çok çarpıcı karikatürler çizer ve ga-

zetenin tirajı 60 bine kadar yükselir. O yıllarda Türkiye’de legal olarak faaliyet gösteren Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi ile Esat Adil’in başkanlığını yaptığı Türkiye Sosyalist Partisi, Sabahattin Ali’ye umut ve cesaret vermiştir. Demokrat Parti yeni kurulmuştur; ama 1946 seçimlerinde birtakım sandık oyunları ile CHP’nin iktidarda kalması sağlanmıştır. Amerika, Marshall yardımı çerçevesinde ekonomik yardımlar ve yatırımlar yapma çabası içindedir; bu yardımlar yapılırken, soldaki gelişmelere karşı da her türlü önlemin alınması istenmiştir. Türkiye’de demokratik gelişmelerin sağlanması için İnönü önce 12 Temmuz bildirisiyle CHP ile DP arasında uzlaşma sağlamaya çalışır; ama sol akımlar bu anlaşmanın dışında bırakılır. Bu ortamda en etkili muhalefet *Markopaşa*’dan gelmektedir. CHP içinde de demokratik bir yumuşamadan hiç hoşlanmayan bağnaz çevreler vardır. Nihat Erim ve üniversite çevresi CHP’yi iktidarda tutmak için demokratik gelişmelere ters düşmekten çekinmez. TKP ve Sosyalist Parti kapatılır. Sabahattin Ali de bu ortamda yargılanır, mahkûm edilir. Cezasını çektikten sonra başka bir yazısından dolayı tekrar dava açılmıştır. Yine mahkûmiyet kesindir. Peşinde polis vardır. Eşi ve kızı Ankara’dadır. Hem İstanbul’dan uzaklaşmak, hem seyahat vesilesi ile eşini ve çocuğunu görmek ve Anadolu’yu tanımak için kamyonculuk yapmak ister.

“Kamyon” hikâyesinde yazar İzmir’e işçi olarak gitmek isteyen bir gencin, şoföre yol parası vermemek için kamyondan atlamasını ve feci bir şekilde ölmesini anlatır. Bu, ilk bakışta basit bir konu gibi görünmektedir. Ama hikâyenin ayrıntılarına indiğimizde yazarın inceden inceye nasıl bir ideolojik yapı öngördüğünü, dönemin siyasî ve ekonomik eleştirisini nasıl yaptığını, köylünün şehirliye bakışını eleştirel bir ustalıkla nasıl anlattığını görüyoruz.

Hikâye, kamyonun yola çıkışı ile başlıyor:

“Kamyon, Zincirli Han’ın dar ve basık kapısından, yan duvarlara sürtünüp sıvaları dökerek ve üzerine bağlanmış sepetlerle çuvalları dört tarafa fırlatarak ikına sıkına çıktı. Şoför bir eliyle direksiyona yapışmış, dört metre genişliğindeki sokağın karşı tarafındaki berber dükkânlarına girmeden sola manevra yapabilmeye uğraşiyor, öteki eliyle de ağzına peynirli pide tikiyordu.” (s. 13).

Bu arada şoför yamağı “İleri!.. Geri!.. Yana!..” diye işaretler vermekte, yol ve yön tarif etmektedir. Kamyonun içinde ise yirmi iki kişi vardır.

Görüldüğü gibi metin, döneme ait gerçekliği hissettirmekle başlamıştır. Bu gerçeklik öncelikle dönemsel; ikinci olarak, o zaman-

dan beri süregelen bir Türk gerçekliğidir. Nedir o? Kamyonun bir insan taşıma aracı olarak kullanılması. Oysa kamyon, insan taşıma aracı değil; ağır yük taşıma aracıdır. Ama Türkiye’de hâlâ devam eder, adı “vasıta” olan her makine ile insan taşınır. Traktör ve kamyonla insan taşıyan Anadolu halkı, ironik bir biçimde minibüs, taksi ve hatta otobüsle de yük taşır. Bu, hem imkânsızlıktan dolayı böyledir hem de vasıta ile ilgili algımız sebebiyledir. Kendine özgü bir zekâsı, akıl yürütme tarzı olan Türk insanı, yükün üstüne insan da bindirir. Böyle durumlarda insanımıza genellikle “bir şey olmaz” yaklaşımı hâkimdir; gerçekten genellikle bir şey olmaz; ama oldu mu bütün zamanların ceremesi birden çıkar. Aslında bütün yasaklamalar veya önlemler, o bir kişi ve yıllar sonra yaşanabilecek o feci sonucu önlemek içindir.

Dönemin bu araçsal gerçekliğinin yanında, hikâyenin başında ekonomik gerçeklikle de karşılaşırız:

“... Koşup gelen bir çocukla, otomobilde heybesini bacaklarının arasına almış değirmi sakallı birisi fiskos edip konuşmaya başladılar. Ara sıra duyulan ‘Buğday, veresiye defteri, şinik, sekiz metre kara dimi...’ gibi sözlerden, İzmir’e giden manifaturacının, oğluna, dükkân idaresi ve köylülerle veresiye muamelesinin şekli hakkında son talimatı verdiği anlaşılıyordu.” (s. 14).

Yukarıdaki alıntıda dönemin sosyal yaşantısını ve ekonomik seviyesini gösteren en önemli kelime ‘kara dimi’dir. Kara dimi, 1940’lardan 80’lere kadar Anadolu’da erkeklerin don bezidir. Adı üzerinde simsiyah, kalın dokunmuş bir bezdir. Yıkana yıkana zamanla beyazlaşır. Pamuk dokuma olduğu için dayanıklıdır, yamandır bir kumaştır. “Köylü” denilince akla en çok gelen giysidir. Özellikle karaya boyanmıştır ki kir götürsün, kiri hemen belli olmasın. Çok satılmasının en önemli sebebi, diğer kumaş cinslerine göre ucuz olmasıdır. Kara dimiye en uygun ayakkabı ise kara lastiktir.

Yazar bir kelime ile (kara dimi) 1940’lı yılların ekonomik seviyesini hemen çizivermiştir:

“Bu sırada, sırtında eski bir heybe ile çok genç bir köylü otomobile yaklaşıp; tereddüt eder gibi bir müddet şoföre baktıktan sonra:

“İzmir’e mi?” diye sordu.

“Oraya!..”

“Beni de alır mısınız?”

“Yer yok!..”

Delikanlı hemen arkasını döndü, uzaklaşmaya başladı. Fakat şoförün pençesine dayanarak ona birtakım şeyler havale eden esmer, uzun boylu sırım gibi incelmış boyunbağlı birisi arkasından bağırdı:

"Gel buraya! Hey... Delikanlı!.."

Köylü döndü. Esmer, uzun boylu adam, şoföre:

"Ne diye yer yokmuş, arkada bir yere sıkışır!.." dedi." (s. 14).

Bu satırları biraz önce geçen kamyonun insan taşıma aracı olarak kullanılması bağlamında okumak gerekir. Anadolu insanına göre on kişinin bindiği bir yere on bir, on iki, on üç... kişi de biner. Biner ama nasıl biner, diye sorulabilir. Olsun, biner ya! Bu ifadede Anadolu insanının başka bir yönünü de öğreniyoruz. Yetkili görülen kişiye itiraz etmemek. Yetkili, yer yok, dediyse yoktur. İnsanı, işte orada var, diyemez. Bir boş yere bakar, bir size. Böyle durumlarda ağzı laf yapan bir kişi mutlaka bulunur ve o devreye girer. Yüreğinizi bir serinlik kaplar o zaman. O sevimsiz, hiçbir şeye benzetmediğimiz veya başlangıçta yakınlık hissetmediğimiz kişi, minnet duyacağımız bir şahsiyet olup çıkar karşımıza.

"Zaten dizleri üzerine çömelerek ancak sığılabilen yolcular hem 'Olmaz, buraya nasıl sığar!' diye söyleniyorlar hem de her setre pantollunun emrine itaate alışık bir tavırla birbirlerini iterek yer açıyorlardı." (s. 14).

Yukarıdaki alıntıda, yazarın köy zihniyetini eleştirdiği nadir satırlardan biri ile karşı karşıya geliriz. Doğrusu iyi bir gözlem. Ve yazar, on ikiden vuruyor: "*Her setre pantollunun emrine itaate alışık bir tavır.*"

1940'lı yıllarda toplumun insan algısını gösteren bu tanımlama, görüldüğü gibi öncelikle şekilseldir. Ama doğrudur. Çünkü ayağında kara dimi ile dolaşan kişilerin gözünde setre, pantol giymek, giyebilmek o dönemde görece bir üstünlük vermektedir insanlara. Ekonomik bir farklılığın göstergesi olan giysi, içindeki kişiye hem tahsillilik, şehirlilik, seçilmişlik veriyor hem de otorite kurmaya imkân sağlıyor. Yazar, bu durumu "anlayan" bir tavır sahibi olsa da üstü kapalı olarak eleştirmeden duramıyor.

Anlaşıldığına göre yolculuğun istikameti Konya'dan İzmir'e doğrudur:

"Konya'dan çıkıp Beyşehir'e giden yolun başlangıcındaki dik yokuşu tırmanmaya başlayınca herkes yanındaki ile veya çaprazlama ta öbür baştaki biriyle lafa koyuldu; birkaç kişi yalnız cigara içip dumanını savuruyordu." (s. 15).

Yazar "cigara" kelimesini bir kez daha kullanacaktır. Dönemin halk Türkçesini gösteren bu telaffuz yanında "ülen"le de karşılaşırız. Sabahattin Ali, hem bu hikâyede hem diğerlerinde gerçekçilik adına da olsa Anadolu ağzına pek pirim vermez. O, bir iki kelime ile Anadolu'nun yazılı Türkçeden farklı bir telaffuzla konuştuğunu

hissettirmekten yanadır. Anadolu'nun yeni yeni tanımaya başladığı otomobil acaba köylülerin zihninde nasıl bir yer işgal etmektedir? Okuyalım:

"Sonradan gelen genç köylü ilk defa otomobile biniyordu, benzi sapsarıydı. Bunun yarısı alışmadığı bir şeyde hızlı hızlı götürülmenin verdiği heyecan ve korkudan, yarısı da başka bir şeyden geliyordu." (s. 15).

Anadolu insanına teknoloji karşısında öncelikle bir korku, bir çekingenlik hâkimdir. Ama korktuğunu belli etmeyen, belli etmek istemeyen bir tavır da vardır onun. Hem gönence duyar bundan hem korkar.

Adını bilmediğimiz gencin yanında beş para yoktur. Evet, Anadolu'nun adı yoktur. Ad sahibi olabilmek için *para, tahsil, setre, pantol* sahibi olmak gerekir. Herkes *cins isimdir* bu dönemde. Mahsuller para etmemiş, vergiler ödenmez hâle gelmiş, evde tuz, gaz tükenmiş ve o da babasını bir kenara çekerek; "*Baba, ben gidip şehirlerde çalışayım. Bak, köyün yarısı gitti, İzmir'de çok iş varmış. Fabrikalarda adamına göre yarım lira yevmiye bile veriyorlarmış.*" (s. 15) demiştir. Kazancı olmasa da köylünün vergi altında ezildiğini hissettiren yazar, esas söylemek istediği şeylerden birini yine bu cümlelere sığdırmış: "*Bak, köyün yarısı gitti, İzmir'de çok iş varmış. Fabrikalarda adamına göre yarım lira yevmiye bile veriyorlarmış.*"

Bu cümleler ise arka planda şu olgulara yer vermektedir:

1. Köyden şehre göç olgusu

2. Fabrika olgusu ki bundan böyle başka yazarlar tema olarak bu izi sürecek ve işçi-işveren, patron (burjuva)-amele, sendika-sindikasız işçi çatışması üzerine kurdukları hikâyelerde alttan alta sosyalizmi işleyeceklerdir.

3. Adamına göre davranış

"Baba ne durumdadır acaba?" diye soranları yazar merakta bırakmıyor:

"İhtiyar baba... fakirlikten söz söyleyemez, fikir ortaya atamaz hâle geldiği için peki dedi ve on sekiz yaşındaki delikanlı, bundan evvel İzmir'e gidip gelenlerden akıl danışmaya gitti." (s. 16).

Yazar, okuyucuya, dönemin fikir sahibi olanlarının zenginler olduğunu, fakirlerin, içinde buldukları durumdan dolayı söz söyleyemediklerini, söyleseler bile sözden önce kişilerin kisvesine, sosyal statüsüne bakıldığını bu sözlerle hissettirmek istiyor ve doğrusu hissettiriyor da.

Anadolu'da kendini açığöz zanneden insanlar da vardır. Bu tipler kendilerine göre kurnazdır, (şark kurnazı) akıl vermekten hoşlanır. Bu ortamda bazıları çaresizlikten, bazıları da akıllı geçinmek için söylenen sözü ölçüp biçmeden yerine getirir.

Bir zamanlar babasının yanından kaçıp şoför muaviniği yapan biri, gence akıl verir.

"Ülen, sen deli misin? Otomobile de para mı verilirmiş?..' dedi ve ona, şoföre yarım lirayı peşin verdikten sonra bir daha beş para vermemesini, İzmir'e yaklaştıkları zaman usulca arkadan atlayarak tüymesini ve İzmir'e yayan girmesini söyledi. Amanın tetik ol, İzmir'e girmeden otomobili durdurup yol parasını toplarlar. Sen daha evvel atlamazsan yandığın gündür. Şoförler seni yatırıp suyunu çıkarana kadar döverler, üstelik de don gömlekten gayri neyin varsa alırlar... Korku bir değıldir genç için. Atladı diyelim ya candarmaların eline düşerse?.. Ya şoför parayı vermeden atlayıp kaçtığını karakola haber verirse?.. O zaman candarmalar kendisini dövmezler miydi? Acaba candarmaların dayağı mı daha kötü idi, şoförün dayağı mı?" (s. 16).

Sabahattin Ali'nin sistem eleştirisini yerleştirdiğı bu satırlar aynı zamanda dönemin siyasî yapısını veya bu yapının algılanışını da ele vermektedir: Jandarma baskısı. Köylülerin devlet adına tanıdıkları, en çok karşılaştıkları ve fakat çoğunlukla dayak yedikleri veya dayak korkusu ile hatırladıkları bir otoritedir jandarma. Bir hikâyede geçen bu yargının bir gazete yazısında fıkra olarak işlendiğini düşünelim. Yazar bu durumda "Köylümüz candarma baskısı altındadır. Candarma ise Anadolu halkına dayak atan, güvenliğin değıl korkunun kaynağı bir devlet aygıtıdır." gibi cümleler yazacaktır ki bu, Sabahattin Ali'nin başının belaya girmesi için yeter. Bu anlayış "Kamyon" hikâyesi ile sınırlı kalmayacak ve sol edebiyatın öncü romanlarından biri olarak kabul edilen *İnce Memed*'de jandarma (devletin kolluk kuvveti) ağanın, zenginin yanında yer alacak ve yazar bu olay üzerinden faşizmle ve militarizmle hesaplaşacaktır.

"Fakat atlamayı nasıl becerecekti? Kamyon, arkasında atılmış pamuk gibi bir toz yığını bırakarak koşuyor, dar dönemeçlerde, içindekileri bir yandan bir yana fırlatarak kıvrıntılar yapıyordu. Birçok defa gördüğü hâlde hiç içine binmediğı bu acayip şey, çıkardığı gürültü ve insanı sersem eden hızıyla, ciğerlere ve beyne dolan sıcak benzin kokusu ile birdenbire korkunç bir kılık alan bu makine ona anlaşılmaz bir ürkeklik veriyordu. Bu toz, gürültü ve sürat kargaşalığı içinde dumanlanan kafasından, bozuk bir rüya şeridi gibi, köyü, kendisine anlatılan İzmir'in hayalinde yarattığı vuzuhsuz şekilleri, şoförün benzin kokulu yüzü, Beyşehir'de inen gözlüklü avukatın siyah ceketinden fırlayan sıska ensesi geçiyordu. (...) Bu kamyon, bu gitgide gözünde büyüyen, bütün hislerine alışmadığı ve ezici tesirler yapan korku makinesi kendisini bir kaçak gibi yakalamıştı." (s. 17).



Kamyonu ve Anadolu insanının zihnindeki makine algısını yazar nasıl olup da bu kadar sahici çizebilmiştir? Çünkü bu kamyonun olmasa bile Sabahattin Ali, başka bir kamyonun şoförüdür. Burada kamyon şoförlüğü yapmış bir yazarla karşı karşıyayız. Kamyon şoförlüğü Sabahattin Ali için aslında takipten, göz hapsinden kaçmanın, polis tarafından arandığında bulunamamanın bir yoludur. Esas gaye bu olmasına rağmen, kamyon şoförlüğü sayesinde Anadolu'yu değişik yönleriyle tanımış ve bu gezi onun hikâyelerine tema olarak yansımıştır.

Sabahattin Ali, 1940'lı yıllarda baskılardan kurtulmak ve hayatını sürdürmek için kamyon işletmeyi bir çıkar yol olarak görür. Aslında Sabahattin Ali'nin taşımacılıkla bir ilgisi yoktur; ama o bunu bütün Anadolu'yu dolaşmak ve öyküleri için malzeme toplamak için tercih eder. Yazarın yakın arkadaşı Hıfzı Topuz, Sabahattin Ali'nin yurt dışına kaçabilmek için kamyon işine giriştiği söylentisini reddediyor ve şöyle diyor:

"Bu varsayımın gerçeğe uyduğunu düşünmek biraz saflık olur. Sabahattin kamyonla mı sınırı geçecekti? Sınıra yaklaşmak için de kamyon gereksizdi. Bir otobüse biner, sınıra yakın bir kentte iner, oradan da pekâlâ sınıra varabilirdi. Nitekim de öyle oldu. Demek taşımacılığın amacı, ne kamyonla sınırı geçmekti, ne de sınıra yaklaşmak. Sabahattin bu taşımacılık işine bir serüven olarak, Anadolu'yu ve kendi halkını biraz daha yakından tanımak için girişti." (Topuz, 2000: 31).

Bu, yazarın içinde bulunduğu toplumdan uzaklaşmak, kovuşturma belalarından kurtulmak için bulunmuş bir çaredir. Kamyon işinin gerçekleşmesini Hıfzı Topuz şöyle anlatır:

"O yıllarda Ajance France Presse'in muhabiri olan Erol Güney, Ankara'dan Sabahattin'in yakın arkadaşıydı. Erol'un bir yakını da bir kamyon firmasının Türkiye temsilcisiydi. Sabahattin o zamanki parayla 14-15 bin lira bulup bir kamyon satın almak için Erol'un aracılığını istedi. Erol aracılık etmeye kalktı, olmadı. Kamyon firmasının temsilcisi Erol'a, 'İmkânı yok, Sabahattin Ali'ye kamyon satamam, ona komünist diyorlar, bir gün bir inceleme yapılır, bir komüniste kamyon sattın diye başım belaya girer.' der.

Kamyon, Cimcoz'ların bir dostu ve sanatsever bir hanım olan Melek Celâl Sofu Hanım adında birinin parasıyla Mehmet Ali Cimcoz tarafından güya yatırım olsun diye alınır. Mehmet Ali Cimcoz bir sohbet esnasında parasını kârlı bir yatırımda işletmek isteyen Melek Hanım'a; 'Taşımacılık şimdi çok para getiriyor. Bir kamyon alırsız şize, bir şoför, bir de kâtip buluruz. Onlar, buradan Anadolu'ya ve Trakya'ya mal taşırlar, oralardan da buraya. Siz hiç yorulmazsınız, paralar tıkr tıkr gelir. Benim çok güvendiğim bir arkadaşım var, bu tür işlere heves ediyor. Malları o bulur, para işlerine o bakar, zaman zaman da ken-

disi kamyona atlar, gider gelir. Sizi hiç şoförle karşı karşıya bırakmaz, işi kovalar. Kendine ileride bir pay verirsiniz, işe ortak olur, siz hiç sıkıntıya girmezsiniz.’ diyerek tabiri caizse hanımı kandırır ve Sabahattin Ali’nin kullandığı Desoto marka kamyon böyle alınır. Ancak Sabahattin Ali’nin komünist olduğunu öğrenen hanım, bu işten rahatsız olur, bu durumda kamyon Adalet Cimcoz’un üzerine devredilir.

Sabahattin Ali de ayaklarına lastik çizmeler, başına bir TIR şoförü kasketi geçirir, sırtına içi kürklü bir ceket uydurur, atlar kamyonun şoför mahalline, böyle taşımacılığa başlar.” (Topuz, 2000: 31-35).

Eğer Sabahattin Ali’nin hikâyeleri içinde bireysel gerçeklik ile toplumsal ve dönemselsel gerçekliği bir arada bulunduran bir metin var mıdır denilse, bunun için “Kamyon” hikâyesini göstermek yanlış olmaz.

Başlangıçtan beri değişmeyen bir gerçeği “Kamyon”da da görürüz:

“Henüz taş bile döşenmemiş olan şosenin bu kısmında çökme ve kayma tehlikesi bulunduğu için yolcular burada yayan yürütür ve otomobiller yavaş yavaş ilerlerdi.” (s. 4).

Anadolu’ya vasıta, yoldan önce gelmiştir, belki şöyle demek daha doğru olur: Yol olmasa da olur, biz vasıtayı alalım, o yolunu kendisi bulur. Bu, araba ile atı karıştırmanın, birini diğersinin yerine koymanın sonucudur.

“Kamyon” hikâyesi ise oldukça dramatik bir şekilde sona erer:

“Otomobili tamamen durdurmadan şoför başını arkaya doğru çevirdi ve: ‘Haydi beyler!’ dedi.

Birdenbire arka tarafta bir hareket oldu: Delikanlı, gözleri dönmüş, korkudan titreyerek kendini dışarıya, yolun üstüne fırlattı. Fakat daha durmamış olan otomobilden bu tersine atlayış ona muvazenesini kaybettirdi; olduğu yerde birkaç kere döndükten sonra ayağı boşa gitti ve eliyle çalılara tutunmaya çabalayarak kafası sivri taşlara çarpa çarpa ve arkasından acı bir hışırtı ile akan topraklar ve ufak taşlarla birlikte, yardan aşağıya şimdi şırıltısı daha çok duyulan dereye doğru yuvarlandı.” (s. 17).

## SONUÇ

“Kamyon”, sadece, İzmir’e işçi olarak gitmek isteyen bir gencin, şoföre yol parası vermemek için araçtan atlayışını ve feci bir şekilde ölümünü anlatan bir hikâye değildir. Kamyon, 1940’lı yılların Anadolu’sunda bir medeniyet seviyesinin göstergesi ve bir yük taşıma vasıtası olmanın yanı sıra işsizliğin, çaresizliğin, parasızlığın, gurbetin, içinde umut barındırırsa da daha çok korkunun, sindirilmişliğin, devlet baskısının, göçün, makine vahşiliğinin ve ölümün

imgesidir. Edebî bir metin olması sebebiyle, temel özelliği “kurgusalılık” olan “Kamyon” hikâyesi, kurmacalığı aşan, yazarın polis tabiatından ve tutuklanmaktan bir kurtuluş vesilesi olarak gördüğü kamyon şoförlüğünün getirdiği dikkatler çerçevesinde, Anadolu’yu ve Anadolu gerçekliğini dile getiren sembolik bir hikâyedir. Kamyon, bir yazarın hayat hikâyesinin bilinmesiyle ona ait edebî metinlerin daha iyi anlaşılacağını gösteren örnek bir metindir.

### KAYNAKÇA

- Ali, Sabahattin, (2010), *Kağrı-Ses-Esirler*, YKY, İstanbul.  
Altan, Çetin, (1978), *Küçük Bahçe*, Bilgi Yayınevi, Ankara.  
Ataç, Nurullah, (2010), *Diyeğim-Söz Arasında*, YKY, İstanbul.  
Topuz, Hıfzı, (2000), *Eski Dostlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

## ŞİİRİN BENCİLLİĞİ: MODERN TÜRK ŞİİRİNDE SAF ŞİİR ANLAYIŞI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Mehmet Yılmaz\* - Sevinç Yılmaz\*\*



**Özet:** Şiir sanatı; insanın tabiatı, eşyayı ve kendini algılama tarzına bağlı olarak değişiklik göstermektedir. İşlev açısından, şiirin sosyal hayata fayda sağlayacak bir araç gibi kullanılması yüzyıllar boyunca gerekli görülmüştür. 19. yüzyıl Fransız şairlerinin “Şiir kendisi için vardır.” anlayışını geliştirmeleri, şiiri düz yazıdan ayrı bir zeminde, musiki ile iç içe değerlendirme imkânı sağlamıştır. Modern Türk şiiri Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim’le çekirdeğini oluştururken Fransız şiirinin de etkisiyle saf şiire bağlı bir koldan gelişir. Bu çalışmada, saf şiire göre şiirin işlevinin ne olduğu sorgulanmış, ardından modern Türk şiiri açısından saf şiir anlayışının gelişimi, şairlerin poetik metinlerinden hareketle incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Saf şiir, ideoloji, estetik, şiir sosyolojisi, modern Türk şiiri.

### THE INDIVIDUALISM OF POETRY: AN ANALYSIS ON THE CONCEPT OF IDYLLIC POETRY IN TURKISH VERSE

**Abstract:** Poetry differs according to the nature of man and the way he perceives himself and the things around him. Functionally, the use of poetry as a medium gaining favour to the social life has been considered necessary for centuries. The 19th century French poets' developing the idea of “Poetry for poetry's sake” has made poetry possible to be evaluated on a different ground than prose, intermingled with music. Modern Turkish poetry, creating its core with Yahya Kemal and Ahmet Hâşim, develops in another branch based on the idyllic poetry with the influence of French poetry as well. In this study, firstly, the function of poetry has been questioned in terms of idyllic poetry. Then the development of the idyllic poetry has been analyzed through the verses of the poets.

**Keywords:** Idyllic poetry, ideology, aesthetics, the sociology of poetry, modern Turkish poetry.

## 1. GİRİŞ

Düşünceden arındırılmış bir şiir içeriğinin, şiirin faydalı ve gerekli bir sanat dalı olup olmadığı ile ilgili tereddütlü yaklaşımlara

\* Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Dili Öğretmeni.

\*\*Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Dili Öğretmeni.

yol açtığı, İlk Çağ Yunan filozoflarından itibaren görülen bir durumdur. Şiirin sadece his âlemine hizmet etmesi mümkün olmakla birlikte kuru fikrin sosyal kaygı endişesi içerisinde, estetik form ve algıdan uzak tutularak ortaya konulmasının 'edebiyat' olarak nitelendirilebilmesi şüpheli görülmektedir.

Şiirde düşüncenin nasıl yer alması gerektiği ile ilgili ortaya atılan görüşler meseleye genel bir açıdan bakıldığında, aslında meselelerin şiir sanatının görevi/işlevi ile ilgili olduğu sonucunu ortaya çıkaracaktır. Zira saf şiir anlayışı -zıddı olması bakımından- şiirin sosyal işlevi ve anlamıyla yakından ilişkilidir.

Şiirin ne olduğu ve nasıl olması gerektiği ile ilgili görüş bildiren şairlerin şiir-düşünce ilişkisini ve şiirin işlevini yorumlarken hayata bakış açılarından hareket ettikleri görülmektedir.<sup>1</sup> Bu durum meseleye kesin bir bakış açısıyla yaklaşmayı engellemekle birlikte ileri sürülen görüşlerin zenginliği konuyu çok boyutlu bir bakış açısıyla değerlendirme açısından önemlidir.

### 1.1. ŞAİR: GÖLGE YARATICISI MI OLANAKSIZ OLANI BETİMLEYEN Mİ?

Şiirin işlevinin ne olduğu ya da ne olması gerektiği ile ilgili ileri sürülen görüşleri Platon ve Aristoteles ile başlatmak mümkündür. Platon, *Devolet'in X. Kitap'ına "taklitli şiiri sitemize sokmama kuralı"* (Platon, 2002: 361) ile başlar. Platon, şairleri sitesine sokmamasını iki sebep göstererek açıklamıştır: Birincisi, "*ozanların yarattıkları gerçek değil birer gölgedir.*" (Platon, 2002: 366). Şairler, "*taklit ettikleri şeylerin bilgisine*" (Platon, 2002: 367) ulaşamayan insanlardır. Şiirin boş bir uğraş olduğu ile ilgili görüşlerini şairlerin hayatı ve nesnelere algılamadaki yetersizliğine bağlar. Platon şairleri, "*bütün ozan takımı sadece erdem ve bütün uydurdukları öbür şeylerin görünüşlerini taklit eden hakikate ulaşamayan kişilerdir.*" (Platon, 2002: 369) şeklinde tanımlamaktadır. Hayatın gerçekliği ve nesnelere ile ilgili üç sanat vardır ona göre: "*Kullanma sanatı, yapma sanatı ve taklit sanatı*" (Platon, 2002: 370). Şairler, üçüncü kategoride yer almaktadırlar. Kullanma ve yapma sanatı, bir işe yaramaya yönelik hizmete sahiptir. Marangoz bir yatağı yaparken insanlığa hizmet etmektedir. Yapılmış bir şeyin bilgisine sahip olmadan onu taklit etmek "*ciddiliği olmayan bir çeşit çocuk oyunundan başka bir şey değildir.*" (Platon, 2002: 371). Sosyal faydanın söz konusu olmadığı bu alan, bilgi üretimi açısından da sıfırdır. Şiirin en önemli eksikliği bu açıdan bakıldığında bilgisiz-

liğidir. Şiir, bilgi üretmeyen boş bir uğraş olduğu için şairler *Devlet'* te yer alamaz. Şiir sanatsal yönüyle faydasız bir üretim; var olan şeyin adi bir taklidinden ibarettir. Şair sadece "gölge yaratıcısı" dır (Platon, 2002: 370). Nesnelere ve hayata dair hakikatlerin gölgesinin basit bir taklitçisi olan şair, var olan şeylerin gölgesini ancak oluşturabilmektedir.

Platon'un şairlere karşı bu küçümseyici tavrının ikinci ve daha önemli bir sebebi ise şairlerin "her kişinin ruhunda kötü bir yönetim düzeni" (Platon, 2002: 376) kurmalarıdır. Nesnelere gerçekliğine ulaşma ve bilgi üretme açısından yetersiz olan taklitçi şair, sosyal hayat açısından da zararlıdır. İnsanların ruh düzenini bozması toplum ahlakının bozulmasına yol açar. Bu durum, şiirin en büyük suçu olarak değerlendirilir. Şiir, "en seçkin, en dürüst insanları bile bozabilecek güçte" dir (Platon, 2002: 376). Şiir duyguları ve tutkuları kıskırtır. Toplum düzenini bozmasının temelinde de bu kıskırtıcı özelliği yer alır.

Aristo, şiire Platon'dan daha farklı yaklaşmakta ve şiiri methetmektedir. Şiir sanatı ile ilgili görüşlerini *Poetika* isimli eserinde ortaya koymuştur. Aristo, şiir sanatının varlığını insan tabiatında yer alan iki temel sebebe bağlar: Birincisi, "taklit içtepisi olup insanlarda doğuştan vardır." (Aristo, 2002: 16). İkincisi ise, "bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır." (Aristo, 2002: 16). Hoşlanma duygusunu -ki buna edebî zevk de diyebiliriz- ortaya çıkararak şiir, sanatsal üretime, yani insanın karakterinin temelinde yer alan bir alana hizmet etmektedir. Herhangi bir sosyal kaygıya bağlı olmadan sırf hoşlanma / edebî haz hissini tatmin için insanlar şiire ihtiyaç duymakta ve temeli kelimeleri belli bir ritim içinde kullanma yeteneğine bağlı olan şiir sanatını geliştirmektedir. Bu durum, insan için bir ihtiyacın cevabıdır ve gereklidir. Bu tanımlamadan saf şiirin temel mantığına ulaşmamız mümkündür. Aristo 'hoşlanma duygusu'nu ön plana çıkarırken şiiri sadece kendisi için var olan bir sanat dalına dönüştürmektedir. Bununla birlikte şiir sanatı, faydalı olup olmama noktasında, "ozanların karakterlerine uygun olarak iki yön alır: zira ağır başlı ve soylu karakterli ozanlar ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu eylemlerini taklit ederler; hafifmeşrep karakterli ozanlar ise bayağı yaratılıştaki insanların eylemlerini taklit ederler." (Aristo, 2002: 17). Burada şiirin işlevi açısından önemli bir sosyal ayırım yapılmaktadır. Şairlerin hepsini suçlamak ve küçümsemek doğru değildir. Özellikle toplum ahlakının korunması ve sürekliliğinin sağlanması açısından aslında şairler önemli bir görev üstlenebilirler.

Aristo'nun bakış açısına göre şiirin iki yönüyle ele alındığı görülmektedir: Birincisi, hoşlanma duygusuna hitap eden yönüyle şiir, sırf sanatsal bir faaliyet olarak saf hâliyle de gereklidir ve insanın bir ihtiyacıdır. İkincisi, şiir iyi ve güzel davranışları taklit edip bunun bir yansımasını topluma sunarak hizmet edebilir. Bu da şiirin sosyal işlevini ortaya koyar. Toplumun duygu ve tutkularını kışkırttığı için şiiri suçlayan Platon'un aksine Aristo, "*Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir.*" (Aristo, 2002: 22) görüşünü savunmaktadır. Bu nedenle şiir sanatı "*üstün yetili kişilerin işidir.*" (Aristo, 2002: 49). Sadece görüntünün taklidi söz konusu değildir. Basit bir yansımayı olduğu gibi ortaya koymak için üstün yaratılışlı olmaya gerek yoktur. Kimsenin görmediğini görmek ve betimlemek, insanlara fark edemediklerini göstermek, şairin ve şiirinin görevidir.

Aristo, şiir sanatının en önemli amacını izah ederken "*Olanaksız olanın betimlenmesiyle... daha sarsıcı bir etki yapıyor (yani daha ahlaksal oluyorsa) şiir sanatı ereğine ulaşır.*" (Aristo, 2002: 77) ifadelerini kullanmaktadır. Olanaksız olanın betimlenmesi yaratıcılığı da içinde barındırmaktadır. İster sadece his âlemine yönelik bir hoşlanma olsun, ister sosyal içerikli bir ahlak dersi; önemli olan bu amaç doğrultusunda yaratıcılığı gösterebilmektir.

## 1.2. ŞİİR: SOSYOLOJİSİ VEYA İDEOLOJİNİN ESTETİĞİ

Şiir sanatının işlevi ile ilgili tartışmalar İlk Çağ Yunan filozoflarından itibaren şiirin bir zevk mi yoksa bilgi mi olduğu noktasında toplanmaktadır (Wellek - Warren, 2005: 15). Bu görüşlere ileriki dönemlerde şiirin propaganda aracı olarak kullanılabilme ihtimalinin de katıldığı görülür. Pozitivist zihniyetin öne çıktığı dönemlerde sanatın "*deneysel şekilde bir hakikat formu*" (Wellek - Warren, 2005: 20) olarak görülmesi şiir açısından çözümü zor yaklaşımlara yol açmıştır. Şiirin kendi yatağından uzaklaşması "*zihni bir rahatlama*"nın (Wellek - Warren, 2005: 22) ötesinde şiirden alanının dışında bir şeyler beklemekle neticelenmiştir: İdeolojiye hizmet ise bazılarının göreşi için "*didaktik ihaneti*"dir (Wellek - Warren, 2005: 15).

İdeolojik propagandanın edebî eserin sanatsallığını ve estetik değerini öldürmeyeceğini ileri sürmek, duruma bireyin toplumsal yapıdan uzaklaşamayacağı noktasından bakmanın bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Var olan eseri, bağlı bulunduğu sosyal ortamdan ve şartlardan koparmak, ayrı düşünmek, kendi köklerin-

den ya da meydana geldiği koşullardan uzaklaştırmakla eş görül-  
mektedir. Belli bir dönemde gelişme gösteren ideolojik yapı orta-  
dan kalktıktan sonra da o dönemde ortaya konulan eserlerin kalıcı-  
lığı söz konusu olabilmektedir.<sup>2</sup> Şairin yaşadığı zaman diliminde  
ele aldığı sosyal ya da siyasî konu, üzerinden geçen belli bir zaman  
diliminden sonra önemini yitirse de şiirin okuyucuya zevk ver-  
me/hoşlanma duygusu yaratma yönü canlı kalabilir. Bu durum  
ideolojisi ölen şiirin estetik alt yapısının canlı kalmasıdır:

“Bir toplumsal düzenin yıkılması, o toplumsal düzenin omurgası, hatta is-  
keleti olan ideolojinin yürürlükten kalkması, bu toplumsal düzen ve şu ideolo-  
jinin zaman ve mekânında yaratılmış sanat yapıtlarının da estetik nitelik ve de-  
ğerlerini yitirmesine yol açmaz.” (İnce, 2002: 69).

Bu noktadan bakıldığında, şiirin düşünce ve sosyal hayat açısın-  
dan hiçbir şey söylememesi ve sadece kendinden yola çıkarak este-  
tik zevkin değerlerinden bahsetmesi dahi sosyal şartlardan dolayı-  
dır. Zira siyasî baskı veya donuk toplum, yazarı ve eserini yalnızlı-  
ğa itmektir. Goldmann’ın “Eserin özünü oluşturan tutarlılığa olan  
eğilim yalnızca bireysel yaratıcıda bulunmaz, oysaki insan toplulukların-  
da daima var olmuştur.” (Goldmann, 2005: 13-14) görüşü edebî eserin  
sosyal işlev yönüyle sanatçıya bağlı olan toplumsallığını ortaya ko-  
yar. Önemli olan düşüncenin belli bir estetik form ve sanatsallık  
içinde verilebilmesidir. Aristo’nun belirttiği ‘hoşlanma duygusu’  
ideolojiye hizmet amacı güden bir eserde de var olabilir. İdeolojinin  
estetigi; fikrî yapının, sanatın içinde yer alan ‘güzellik’ anlayışını in-  
şa ederek ortaya çıkmasıyla, eserin kalıcılığına bağlı olarak gerçe-  
leşecektir. Ancak düşüncenin önem kazandığı dönemlerde şiir este-  
tiğinin birçok olumsuzlukla karşılaştığı bir gerçektir. Düşüncenin  
ön planda olduğu şiirlerde estetik ve sanatsal yönün ihmal edilme  
ihtimali yüksek görünmektedir. Düşünce şiiri çoğu zaman “şiirselli-  
ğin geriye itilmesi, buna karşılık belagatin öne çıkması anlamına gelir.”  
(Yavuz, 2005: 204) görüşü ile birlikte değerlendirilmiştir. Oysa şiirin  
kendinden doğup kendine yöneldiği bir estetik alan mevcuttur.

### 1.3. SAF ŞİİR

Sadece kendisi için var olan, her türlü ideolojik söylem ve sosyal  
kaygıdan uzak duran şiir, arındırılmış bir zeminde güzellik duygu-  
sunun oluşturulması için ortaya çıkacaktır. Türk edebiyatında saf  
şiir anlayışı özellikle Fransız edebiyatından Paul Valéry, Stephan  
Mallarmé, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud gibi şairlerin ileri sürdü-



ğü görüşler üzerine inşa edilmiştir (Kolcu, 2009a: 310). Şiirde şekil, mısra, kelime seçimindeki titizlik ve anlam gibi konularda ortaya konulan fikirlerin zamanla olgunlaşması saf şiiri şekillendirmiştir.

Saf şiire göre, sanata yüklenen görev ve anlam, sanatın tabiatı dışına çıkmamalıdır. Toplumun yapısını şekillendirmeye yönelik bir söylem geliştirmek, şiiri kendi yapısına zıt bir tavra zorlar. İnsan doğası için düşündüğümüzde, “Sanat, yarar gözetmeyen bir uğraştır. O hâlde, sanattan yararlı hiçbir amaç beklememek gerekir.” (Alkan, 2005: 111). Platon, şiiri soysal işlev açısından faydasız bir uğraş olarak gördüğü için *Devlet*’ten kovmuştu. Oysa saf şiire göre, şiirden sosyal anlamda bir fayda beklemek şiirin tabiatına aykırıdır.

Şiir, her şeyiyle kendine hizmet eden bir sanatsal üretilerdir. Mallarmé’nin tabiriyle şiirin görevi nesneyi anlatmak değil, “nesneyi esinlemek”tir. (Alkan, 2005: 123). İnsan ruhunun derinliklerine inerek farklı bir yaratıcılıkla nesneyi anlatmak, nesneyi insanın bakış açısına göre şekillendirmek ve betimlemek saf şiirde esastır. Yine Mallarmé’ye ait olan şu ifadeler saf şiirin ne olduğu ile ilgili önemli ipuçları içermektedir:

“Bir ruh hâlini göstermeliyiz ya da tersine, bir nesneyi seçip bir dizi çözümlerle bu ruh durumunu ortaya çıkarmak için nesneyi azar azar çağrıştırmalıyız.” (Alkan, 2005: 124).

Saf şiirde anlam ‘esinlenmeye’ dayalı bir durumdur. Doğrudan bir şeyler anlatmak düz yazıya hasır. Şiirde esas, bir şeyler hissettirmektir. Bu nedenle ‘duyum’ hayatî bir değere sahiptir. Esinlenmeden yola çıkarak bir şeyler hissettirmek şiirde anlamın ‘buğulu’ bir hâle gelmesini mubah kılmaktadır. Saf şiirde, “şiir bir izah ediş değildir.” (Kolcu, 2007: 214). Bu nedenle gerekirse yeni bir dil bile yaratılabilir. Şiir dili, herkesin genel düzeyde anlamlandırdığı, zihninde kolaylıkla canlandırdığı nesne ve eylemlerin göstergelerinden oluşan bir dil değildir.

Saf şiir anlayışını benimseyen şairler mısra yapısına ve kelime seçimine büyük önem vermişlerdir. Şiirde dil ve söyleyiş güzelliği her şeyin üstünde tutulmuştur. İyi ve güzel şiir, mükemmele yakın bir form içinde olmalıdır ve bunu başarmak için gerekirse bir şiir üzerinde yılları bulan ince emek ve çaba şiirin soylu bir sanat dalı olduğu görüşünden kaynaklanır.<sup>3</sup> “Dili sözcükler dini hâline getirerek saf güzelliği sunuş” (Kula, 2002: 143) kaygısı, yazma zorluğunu da beraberinde getirir. “Şiirin düşüncelerden çok sözcüklerle yazılması gerektiği” (Kula, 2002: 143) inancı hâkimdir.

Saf şiir içerik olarak insanın iç âlemine, ruhunun derinliklerine yönelmiştir. Esasen insanı en ince ayrıntısıyla ve bütün derinliğiyle anlatmak amaçtır. Bunun yanı sıra saf şiiri benimseyen şairlerin özellikle mitolojiyi, tarihi ve tabiatı konu olarak benimsedikleri görülmektedir.

## 2. MODERN TÜRK ŞİİRİNDE SAF ŞİİR

Modern Türk şiirinde saf şiir anlayışının mimarları Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hâşim'dir. Bu iki şair, özellikle Fransız edebiyatının etkisiyle sadece saf şiirin değil, aynı zamanda modern Türk şiirinin de temelini inşa etmiştir. Saf şiir ile ilgili fikir beyan eden şairlerin özellikle bu iki şairden etkilendikleri görülür. Ancak unutulmamalıdır ki saf şiir Türk edebiyatında bir ekol ya da edebî hareket özelliği göstermemektedir. Ferdî teşebbüsler ve ortaya atılan fikirler saf şiirin ne olduğu ile ilgili bazı yaklaşımları ortaya çıkarmış ve Türk edebiyatında saf şiire örnek teşkil edecek eserler doğmuştur. Konu ile ilgili Orhan Okay'ın yorumu önemlidir:

“Herhangi bir nazım şekli gibi teknik ve somut bir tarzda belirmemesi, hatta bir edebî akımın göstergesi bile olmaması sebebiyle saf şiir teorisini açıklamakta birtakım güçlükler vardır.” (Okay, 2007: 337)

Saf şiir teorisinin açıklanmasında karşılaşılan güçlükler sadece Türk edebiyatında yaşanmamaktadır. Bu durum Fransız edebiyatında da saf şiirin bir ekol olarak belirmemesinden kaynaklanır. Ancak saf şiiri benimseyen şairlerin şiirin poetik meseleleriyle ilgili birbirine oldukça benzer şeyler söyledikleri görülmektedir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde Yahya Kemal'den başlanarak saf şiir ile ilgili görüş bildiren şairlerin fikirleri incelenecektir. Bu şairlerin şiir anlayışları genel bir incelemeye tâbi tutulmamış, sadece saf şiir ile ilgili görüşlerine değinilmiştir.

### 2.1. YAHYA KEMAL BEYATLI

Yahya Kemal Beyatlı, saf şiir ile ilgili görüşlerini derli toplu bir metin etrafında toplamamıştır. Şair, muhtelif yazılarında konu ile ilgili düşüncelerini izah eder. Türk edebiyatında saf şiir ile ilgili görüşler bildiren, saf şiiri “*bir iddia olarak ilk defa ortaya atan ve teorisini kuran Yahya Kemal*’dir.” (Okay, 2007: 337) demek mümkündür. Ona göre, saf şiirde aranması gereken en önemli özellik her şeyden ön-

ce derunî ahenk ve ritimdir. “*Mısra mısra bir beste olan manzume asıl şiiirdir*” (Beyatlı, 1971: 7). Şiiri nesirden ayıran esas unsur da budur. Şair, saf şiir ile ilgili görüşlerini açıklarken özellikle Paul Valéry ve Mallarmé’ye atıflarda bulunur. Şiir “*müstakil bir sanattır.*” (Beyatlı, 1971: 25). Nesirden başkadır. Bununla birlikte şiir bir iddiaya alet edilemez. Şiirin düşünceye alet edilmesi şiire zarar verir. “Şiir ve Müddea” başlıklı yazısında şiir-düşünce ilişkisi ile ilgili önemli bilgiler veren Yahya Kemal, halis şiirin beşeriyet hayatında olmamasını zararlı görür (Beyatlı, 1971: 26-27). İdeolojiyi yamak için kullanılan şiir en fazla bir silahtır. Bu durum şiir için bir eksiklik: “*Bin türlü silahla boğuşan bu müddeacıların elinde şiir de fazla bir silah olur, işte o kadar.*” (Beyatlı, 1971: 27).

İdeolojinin propagandasını yapan şiir ona göre ölüdür. Düşüncecinin, ahengi sağlayan ses düzeni yerine kuru söyleyişi ön plana çıkardığını belirtir. Eğer şiire düşünce hâkimse, “*Şiirde devir devir görülen tazelik, yenilik, şahsiyet hâsılı şiir denilen unsurun ‘hayatiyeti’ bitmiş demektir.*” (Beyatlı, 1971: 28). Bu nedenle toplumların hayatında yaşanan kırılma noktalarında şiir zayıflamakta, hatta yok olmaktadır: “*İhtilal devrelerinde müddea her şey gibi şiiri de münhasıran bir silah addettiği için ve kendi mahiyetinden çıkardığı için şiir kayboluyor.*” (Beyatlı, 1971: 28-29) der.

Yahya Kemal, ideolojinin, şiiri kendi tabiatı içinde rahat bırakması gerektiğini söyler. Şiir, düşünceyi temel alarak gelişemez. Bu, şiirin tabiatına aykırı bir durumdur. Şiiri tanımlarken kullandığı ifadeler saf şiiri izah noktasında önemlidir:

“Şiir kalbden geçen bir hadisenin lisan hâlinde tecelli edişidir; hissin bir denbire lisan oluşu ve lisan hâlinde kalışıdır. Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifade edişimiz şiir değildir. Bir mısraın şiir olup olmadığı gayet aşikârdır. Derunî ahenk ile ifade edilmişse şiiirdir.” (Beyatlı, 1971: 48).

Şiirde, hissin ifade edilişi esastır. Hissi ortaya koyarken mutlaka derunî ahenk yakalanacaktır. Lisan bir nağmeye dönmediği müddetçe saf şiirin oluşturulması mümkün değildir. Şiirde “*mısraın ayakları yerden kopmazsa*” (Beyatlı, 1971: 48) vezin lisanı şiire dönüştürmek için yeterli olamamaktadır.

Yahya Kemal’in saf şiir anlayışı Ahmet Hâşim’le büyük benzerlikler göstermektedir. Her iki şairin de, Fransız edebiyatında saf şiir anlayışını geliştiren Valéry ve Mallarmé gibi isimlerden etkilenmesi bunun bir tesadüf olmadığını gösterir. Yahya Kemal’de *derunî ahenk* kelimeleriyle ifade edilen şiir lisanı, Ahmet Hâşim’de “*musiki*

ile söz arasında sözden ziyade musikiye yakın" (Hâşim, 2005: 16) tanımına dönüşmüştür.

## 2.2. AHMET HÂŞİM

Ahmet Hâşim, şiir ile ilgili fikirlerini önce 5 Ağustos 1921 yılında *Dergâh* mecmuasında "Şiirde Mana" başlığıyla yayımlanan makalesinde, sonra ise 1926 yılında bazı değişiklikler<sup>4</sup> yaparak *Piyale* isimli şiir kitabına aldığı ve "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlığıyla yayımladığı giriş yazısında dile getirir. Daha önce Yahya Kemal muhtelif yazılarında saf şiir ile ilgili görüşler beyan etmiş olsa da Ahmet Hâşim'in fikirleri bu konu ile ilgili derli toplu ilk poetik metin olması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Şiir, "bayağı mütalaalar yığını"ndan (Hâşim, 2005: 15) ibaret olan fikir ya da "hakikat habercisi" (Hâşim, 2005: 16) değildir. Saf şiirde düşünce, belagat, nesri hissettiren söyleyiş özelliği, gerçeklik, vaaz, nasihat, sosyal meseleler olamaz. Saf şiirde, şairin oluşturmaya çalıştığı şiir ve dil şudur:

"Şairin lisanı 'nesir' gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak için vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır." (Hâşim, 2005: 16).

Bu anlayış, şiiri malzemesi dil olan bir sanat dalı olmaktan çıkarılmakta, dil içinde bir üst dilin oluşturulduğu ahenk ve musiki ile iç içe olan başka bir alana taşımaktadır. Nasıl ki heykel, mimari, müzik gibi sanat dallarını anlamak için belli bir eğitim şartsa şiiri anlamak ve yorumlamak için, daha doğrusu şiirden haz almak için de belli bir bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Çünkü şiir "*adi idrake göre anlaşılma*"k (Hâşim, 2005: 15) için değildir. Sıradan insanın ortalama zekâ seviyesine hitap etmek şiirin görevi olarak görülmemelidir. Şiirin sıradan insana hitap etmemesi Ahmet Hâşim'in "*şiirde bir ayıklamaya gid*"erek "*şiiri düzyazıdan ayırmak*" (Törenek, 2009: 1127) isteğinin neticesidir. Düzyazı-şiir ayrımı ise bizi anlam sorunu ile karşılaştıracaktır.

Ahmet Hâşim'e göre saf şiirde önemli olan anlam değildir. Şiir, açıkça bir şey söylemese de olur. Asıl husus, mısraın tek bir sese dönüştüğü, mükemmel bir ahenk içinde, musikiyi andıran bir ezgiyle dile getirilmesidir. Çünkü şiir öğretmez, ruhu okşayan derin bir zevk içinde insanı bulunduğu âlemden uzaklaştırması, insanda bir estetik zevk oluşturması yeterlidir. Esasen şiir bunun için vardır.

Platon; hakikat habercisi olmadığı ve hayatın gerçekliğini insanlığa bildirip sosyal ortama fayda sağlamadığı için şiiri *Devlet*'ten kovmuştu. Etkilendiği Fransız şairleriyle birlikte Ahmet Hâşim, şiiri geri çağırmakta ve şiir, Platon'un söylediği bu şeyleri gerçekleştirirse şiir olmaktan çıkar, demektedir.

Şiirin kaynağı akıl ve mantık olmamalıdır. Ahmet Hâşim'e göre şiirin kaynağı belirsiz ve bilinemez bir his durumundan doğmaktadır. İnsan ruhunun 'esrarlı mahzenlerinden' doğan şiir, sır içinde kalan duyguların insan zihninden bilinemez bir ruh hâlinde zuhur etmesinden meydana gelmektedir. Şiirin "*idrak muntıkaları haricinde*" (Hâşim, 2005: 16) olmasının sebebi, "*kudsi ve isimsiz bir menba*"dan (Hâşim, 2005: 16) doğmasıdır. Şiirde anlam, sadece "*ahengin telkinatından*" (Hâşim, 2005: 17) ibarettir.

Fikrin esas alındığı şiirlerde "*Şiir bir gaye değil taşıyıcı unsur durumundadır.*" (Kolcu, 2009b: 18). Düşünceyi açıklama amacıyla yazılan şiirlerde bir sınırlandırma söz konusudur. "*Mahdut ve münferit bir mananın çemberi içinde sıkışıp kalan şiir*" (Hâşim, 2005: 20) eksiktir ve anlaşılması kolay olsa da şiir olma vasıflarını tam manasıyla taşıyamaktadır. Ahmet Hâşim'in şiir telakkisinde muhayyileyi sezgiyle beslemek oldukça önemlidir. Sezgi, müphemiyet içinde var olan ruhun bir şeyler anlatma kaygısından uzak, tabiat ve eşyayla ruhun girdiği o esrarlı ilişkiyi yarım bir karanlık içinden hissettirmeye vesile olan şeydir. Fikirden arındırılmış anlam belirsizliği "*şiirin bediyyeti nokta-i nazarından elzemdir.*" (Hâşim, 2005: 20). Şiir ancak "*cümlelerin ahenkli karanlığında ve muattar heyecanı içinde bir nim şekil olarak... sezilir.*" (Hâşim, 2005: 20). Bu sezgi, ruhun derinliklerinden damıtılmış bir güzellik olarak zihinlerde hoş bir tat bırakacaktır.

### 2.3. AHMET HAMDİ TANPINAR

Şiirin merkezine insanı ve insanın iç benliğinin tasvirini yerleştiren Tanpınar, şiirini izah ederken sanatkârın dünyayı, hayatı, eşyayı nasıl algılaması gerektiği ile ilgili önemli görüşler ileri sürmüştür. Uygulama sahasında da sürekli kemale ermişliğin, tamamlanmışlığın peşinde olan şair, şiiri "*her türlü menfaat endişesinden uzak, gayesini yalnız kendisinde bulan bir mükemmeliyet*" (Tanpınar, 1998: 13) olarak görmektedir. "Amacı sadece kendisi olan şiir nasıl olmalıdır?" sorusuna verdiği cevap saf şiirin çehresini çizmektedir. Öncelikle sanatkâr, "*büyük insanî mefkûrelerin bir peygamberi, cemiyet hayatının ateşli bir havarisi*" (Tanpınar, 1998: 13) değildir.<sup>5</sup>

Şiirin fikirlerin ifade aracı olarak düşünülmesinin, bu yanlış yarınin, temel sebebi şiirin malzemesinin (toplumun ortak malı olan) dil olmasıdır. Dilin herkes tarafından kullanılıyor olması, şiirin "*fikrin her çeşidini istiaba elverişli bir nevi imtiyazlı kap*" (Tanpınar, 1998: 13) gibi algılanmasına sebebiyet vermektedir. Oysa şiir "*muztarip ve huzursuz ruhun saf bir lisanı olması lazım*" dır (Tanpınar, 1998: 13). Fikrin ifade aracı nesirdir. Şiir bireyin duygularını bütün derinliğiyle ortaya koymak için vardır.

Tanpınar, şiirde fikrin ya da herhangi bir ideolojinin beyan edilmesinden ve şiirin bir alet gibi kullanılmasından âdeta nefret etmektedir. Şiirin tabiatına aykırı olan bu durum, şekil açısından da birçok sorunu beraberinde getirecektir. Şiir, "*her an tarifsiz bir musikiyi peşinden sürükleyip götüren değişiklikleri ile hiçbir nazariyeyi izaha ve hiçbir davayı ispata müsait değildir.*" (Tanpınar, 1998: 13). Saf şiirin "*kendi varlığından başka bir hedefi*" (Tanpınar, 1998: 14) olmamalıdır.

Saf şiirin amacı, "*bizde bedii alaka dediğimiz ve hayatımızın maddi tarafıyla, gündelik endişeleriyle münasebettar olmayan saf bir alaka uyandırmasıdır.*" (Tanpınar, 1998: 14) ifadesiyle açıklanmıştır.

Tanpınar, saf şiir için üç önemli tanım yapar:

1. *Ani bir cehtle kendini bulan ruhun, insandaki ezeli hakikatle temasından doğan bir konuşmadır.*

2. *Belki güzellik dediğimiz idealle bir lahza baş başa kalmanın verdiği mesttir.*

3. *Ferdin en mutlak ve hür surette kendini idrak ettiği zirvedir.*" (Tanpınar, 1998: 14).

Saf şiirin vücuda gelmesindeki en önemli hususlardan biri de bütünlüktür. Tanpınar, şiirde bütünlüğün birbirinden ayrılması mümkün olmayan parçaların âdeta tek bir unsurmuş gibi bir araya gelmesinden doğacağını belirtir. Şiirde şekil ve muhteva ayrımı söz konusu olmamalıdır. Birbirine bağlı olan bu unsurlar şiirin iskeletini meydana getirir.

Şiir, içinde büyüyü barındıran esrarlı bir sanattır. Onun kaynaklarına ulaşmamız tam olarak mümkün değildir. Tanpınar, şiiri tanımlarken ritim, ahenk gibi unsurları şiir için bir vasita olarak algıladığını belirtir. Şiirde derin duygularımızın, heyecanlarımızın ifadesi vardır. Saf şiir anlayışını benimseyen diğer şairler gibi Tanpınar da şiirde lisanın bambaşka bir hüviyet kazanması gerektiğini söyler. Ama her şeyin ötesinde şiirde asıl olması gereken şey, insan da 'bedii alaka' denilen estetik zevki uyandırmasıdır:

“Şiirden anladığımız mana, kelimelerin terkiibinden doğan ritm, ahenk vs. vasıtalarla alelade lisanla ifadesi kabil olmayan deruni haletlerimizi, heyecanlarımızı, istigraklarımızı, neş’e ve kederimizi ifade eden ve bu suretle bizde bedii alaka dediğimiz büyüü tesis eden bir sanat olmasıdır.” (Tanpınar, 1998: 16-17).

His ve hayali belli bir bütünlük içinde toplayan kelimeler dünyası konuşmanın ve anlatmanın ötesinde bir şeyler sezdirmek için musiki ile birlikte var olduğunda şiirin büyüü âlemi yaratılmış demektir. Bütünlüğün güzelliği meydana getirdiği saf şiirde “*her muhtevanın kendi formunu bulması*” (Kolcu, 2009b: 16) esastır. İnsan ruhunun derinliklerini keşfetme, ruhun “*iç derinliklerinin diplerini eşeleme*” (Çetin, 2002: 152) Tanpınar için asıl amaçtır. Şiirinde mümkün olduğu kadar insanın peşinde koşmuştur.

#### 2.4. BEHÇET NECATİGİL

Necatigil, şiiri “*yoğunlaşmış yaradılış*” (Necatigil, 1997: 42) olarak görmektedir. Esinlenmeye dayalı, bilinçle bilinçaltının yansımalarını sanatçının eserine taşıdığını belirten şair, birikimin esinlenme yoluyla bilince yansımalarıyla şiirin oluştuğunu söyler (Necatigil, 1997: 95). Şiirinde günlük hayatın sıradanmış gibi görünen küçük olaylarına, insanın basit olarak algılanan yaşantılarına sık sık yer vermiştir.

Necatigil’in şiir anlayışında, ideolojiden uzak olan saf şiirin önemli bir yeri vardır. Necatigil’e göre ideolojiye alet olan şiir estetik değerinden ödün vermiştir. “*Devrimci şiir*” der, “*söyleve, irşada kayar. Asıl estetik ağırlığını unuttur.*” (Necatigil, 1997: 97). Düşünce ağırlıklı şiir özülü, yoğun şiir değildir. Bunun ötesinde ideolojik söyleme sahip şiir insanı kendinden uzaklaştırmaktadır. Necatigil’in poetikasını yorumlarken Mehmet Narlı konu ile ilgili şu ifadeleri kullanır:

“Şair kendini dışarıda tutarak toplumsal olmayı düşünüyorsa bu ancak bir yanılgıdır veya şiirden gayri bir şeyi hesap etme işidir.” (Narlı, 2009: 38).

Şiir tabiatı itibarıyla insanı tanımamıza yardımcı olan derin hissiyatın tasviricisi olmalı, ortak yaşantıları dile getirmelidir. Şiirin kalıcılığı estetik yönüne ağırlık verilmesi ile mümkündür (Çetin, 1997: 63-64). Bir fikrin bayraktarlığını yapan şiir, şiirin tek bir doğrultuda kalmasına sebebiyet verecek, alanını kısıtlayacaktır:

“Şiirin ürküten bir şey olmasını yadırgıyorum. Şiir ne kadar yumuşak, ne kadar derinden gelen bir güç olursa o kadar ortak yaşantılara açık olur... Belli bir doktrinin sözcüsü olmaya kalktığı takdirde tek doğrultulu ürünü olacaktır.” (Necatigil, 1997: 97).

Şiirde esas olan; duygunun “*keskin bir duyarlılık*”la (Necatigil, 1997: 97) ve kusursuz bir biçim içinde şekillendirilmesidir. Necatigil, şiiri ön plan ve geri plan olmak üzere iki türlü algıladığını belirtir. Ön planda hayatın görüntüleri vardır. Geri planda ise insan, kişiliği ile var olur. İnsanın hürriyetine geri planda kavuşacağını belirtir (Necatigil, 1997: 83).

Toplumun dertlerinin farkında olan şairin bunu şiirine taşımasına gerek yoktur. Aksi takdirde şiirin “*siyasî makale*” (Necatigil, 1997: 73) gibi algılanması söz konusu olmaktadır. Şiirde bilgi yer almaz. Şiirde bilginin bulunması şiiri küçültecektir (Necatigil, 1997: 52). Şiiri hayatın içinde değerlendiren şair şu tanımı yapar:

“Şiir bir yaşantıdır. Bize el koymuş, içimize taş gibi oturmuş olayları, olguları biçimlere, kalıplara dökme işidir... Şiir kesin bir açıklama, bir bildiri değildir; şaşmaz doğru doğrultu değildir, tek yön değildir.” (Necatigil, 1997: 52-53).

Şiir hayalden doğmaktadır; gerçeği yansıtmayabilir. Yoğunluk ve çok yönlülük ise şiirde vazgeçilmez unsurlardır. Yoğunluk kavramının şiir için neyi ifade ettiğini Necatigil cevapsız bırakmıştır. Ancak bazı ifadelerden bunun sanatsal yaratılıştaki gerçekleşen ruhsal bir birikim olduğu yorumuna ulaşılabilir (Necatigil, 1997: 46-47). Şiirin amacı “*estetik hazza*” (Necatigil, 1997: 47) ulaşmaktır. Saf şiirin temelinde yer alan bu anlayış “*anlattığı bitince başlar şiir.*” (Necatigil, 1997: 47) yargısıyla birleştirilebilir.

## 2.5. ASAF HÂLET ÇELEBİ

Asaf Hâlet, şiir hakkındaki düşüncelerini 1954 yılında *İstanbul* dergisinde “Benim Gözümde Şiir Davası” adı altında yayımlanan altı makalede açıklamıştır.<sup>6</sup> Saf şiir anlayışını benimseyen şairin konu ile ilgili ortaya koyduğu fikirler, Fransız şairlerinin yorumlarını tekrar niteliğindedir. Ona göre güzelliğe ulaşmak şiirin asıl amacıdır. Şair bu amacına ulaşabilmek için kelimeleri belli bir düzen içinde bir araya getirebilme yeteneğine sahip olmalıdır. Şiir ile ilgili değerlendirmelerinde özellikle güzellik kavramına vurgu yapmaktadır: “*En umumi manada şiir bu güzelliğe varmak için kelimeleri tertip etmek sanattır.*” (Kolcu, 2009d: 7).

Kelimeyi belli bir ahenk içinde düzenleme şiirde ulaşılacak en ileri noktanın vasıtasıdır. Kelime, şiir için candır. Saf şiiri savunan şairler kelimeye büyük önem vermişlerdir. Çünkü “*Saf şiirde şairin temel malzemesi ‘kelime’dir.*” (Kolcu, 2009d: 8).



Asaf Hâlet şiir tanımında, saf şiir hakkında fikir beyan eden diğer şairlerimizde olduğu gibi ahenge büyük önem verir. Ancak ahenk manadan ayrı düşünülmemelidir. Bu iki unsurdan birinin diğerinin önüne geçmesinden ziyade ahenk ve mananın birbiriyle uyum içinde olması gerektiğini belirtir. Hayal, şiirde ahenk ve mananın birleşmesinden tecelli edecek olan güzelliğin ortaya çıkmasıdır:

“Şiir bu taraftan bu ses unsurlarının yani ahengin, diğer taraftan da mana denilen mücerret elemanların ve tasavvuru mümkün olan medlullerin yani hayallerin bir araya gelmesinden hâsil olan bir şeydir.” (Kolcu, 2009d: 8).

Asaf Hâlet de şiirde bütünlüğün önemi üzerinde durur. Şiirde her parça birbirini tamamlar nitelikte yer alır. En ufak bir parçanın yerinden oynaması bütün bir binanın darmadağın olması anlamına gelecektir:

“Hakiki mahiyeti ve bütünlüğü ile saf şiirde sesler, mana ve hayaller başka hiçbir kayda tabi tutulmadan şairin ifade etmek istediği gayeye en uygun gelecek şekilde tertiplenilmektedirler... Böyle bir şiirde mevcut olan bir unsurun eksilmesiyle şiirin bütünlüğünün de parçalanması ve âdeta onu tutan şirazenin koparak danelerin dağılması gibi bir hâl alır.” (Kolcu, 2009d: 13).

Ahmet Hâşim’in mana konusunda söylediklerinin bir benzerini Asaf Hâlet yeniler. Şiir herkes tarafından kullanılan ve bilinen kelimelerle, kimsenin bilmediği, ilk gördüğünde şaşıracağı bir âlem yaratmaktır: “Şiir bizde tıpkı hayatta olduğu gibi müşahhas malzeme ile mücerret bir âlem yaratır.” (Kolcu, 2009d: 39)

Asaf Hâlet, şiirde bazı ruh anlarının olduğunu söyler. Asıl iş, bu ruh anlarını yakalamak ve ifade etmektir: “Bence şairin asıl sanatı ruh anlarını ifade etmek hususundaki kabiliyetidir.” (Kolcu, 2009d: 47).

Şiirin, konuşmanın ilk çeşidi olduğu görüşüne katılmaktadır. Sözlü kültür insanının, önceleri şiir şeklinde konuştuğunu ve saf şiiri yakalamak için bu ıllelliğe zihnen dönülmesi gerektiğini söyler:

“Hakiki şiir yazmak için ya çok iptidaileşmek ve ağaca sopa vuran zattan daha eski devirlere veya cemiyetin hududunu aşarak ötelere gitmeli... Hakiki şiir kelimelerin lügat manalarından ziyade onların tılsım formülleriyle açılır sihirhâr bir bahçedir.” (Kolcu, 2009d: 66).

Asaf Hâlet’in ‘ruh anlarını yakalama’ görüşünü bir yana koyarsak kendisinden önce gelen Fransız ve Türk şairlerinin görüşlerini tekrar ettiğini görürüz.

## 2.6. CAHİT SITKI TARANCI

Saf şiir anlayışını benimseyen diğer şairler gibi Cahit Sıtkı da şiirlerinde mısra yapısına, kelime seçimine ve bütünlüğe önem vermiştir. Onun ideolojik kaygıdan uzak, fikirden ziyade hayatı algılama tarzını ön plana çıkaran şiirleri, saf şiir anlayışını destekleyen muhtelif yazıları mevcuttur.

Şiirin "*her şeyden önce bir kelimeler dini*" (Taranca, 1995: 22) olduğuna inanır. Şiirde "*manzum hikâye edasına ve belagate*" (Taranca, 1995: 27) karşıdır. Saf şiir, şiirin nesirden bambaşka bir şey olduğunu savunmaktadır.

"Zamanımızın Hatası" başlıklı makalesinde Taranca, şiirin işlevi ve nasıl olması gerektiği ile ilgili görüşlerini açıklamaktadır. Bu yazıdan hareketle şairin saf şiire bağlı olduğu söylenebilir. Taranca, şiirin ne söylediğinden ziyade nasıl söylediğinin önemli olduğunu belirtir. İdeolojiye alet edilen sanat eserinin aslından uzaklaşacağını söyler. Ona göre büyük sanat eserinin tek vasfı "*insanoğluna neşe vermek*" (Taranca, 1995: 41) olmalıdır. Şiirde ideolojik düşünceye karşı çıkışını Ahmet Hâşim'in bir lokma eti için bülbülü katletmek cümlesine gönderme yaparak izah eder:

"Onun (kötü sanatkâr) sanata bu hıyaneti aramızda bülbülün etini sesine tercih edenlerin sayısını artırıyor. Hâlbuki sanat eseri... ne insanlığı hakka götürecektir tarihi müstakimi gösteren bir İncil veya bir Kur'an-ı Kerim, ne bir parti programı, ne de Mussolini veya Hitler'in kafasındaki emperyalizm planının destanıdır." (Taranca, 1995: 40).

Bu ifadelerden şairin, edebî eserde ideolojik propagandaya yer verilmemesi gerektiği düşüncesinde olduğu anlaşılmaktadır. Büyük sanat eseri kendisi için var olan ve insanın estetik duygusunu, benliğinin iç dinamiklerini ortaya koyan ulvî ve mukaddes bir varlıktır. Ona göre şiir, her şeyden önce kelimeyi işleme sanatıdır. Mallarmé'nin düşüncesini tekrar eder: "*Şiir fikirle değil kelimelerle yazılır.*" (Taranca, 1995: 55).

Cahit Sıtkı, kendi şiirini "*insanoğlunu işlemek*" (1995: 79) kelimeleriyle özetler. İnsana eğilmek ve onun duygularını marazi bir hassasiyet içinde mükemmelliğe yakın bir estetik formla ifade etmek; büyük sanat eserinin ve büyük sanatkârın vazifesi, kendi tabiriyle, "*boynunun borcudur.*" (Taranca, 1995: 79).

## 2.7. AHMET MUHİP DIRANAS

Şiir anlayışını, tabiatın güzelliklerini estetik form içinde gösterme çabası olarak ifade eden Diranas, sanatı “*güzel içinde tabiatı ve insanı arama*” (Kırcı, 1997: 43) şeklinde tarif etmektedir. Bu tarife bağlı olarak şiirinde de “*insan temeli üzerinde inşa edilen bir tabiat yapısı*” (Kırcı, 1997: 43) kurmaya çalışmıştır. Ona göre şiir, “*alelade konuşmaların mecmu’u demek değildir.*” (Kırcı, 1997: 48). Şiirde ulaşılmaması gereken gayeyi ‘müstesna’ kelimesiyle özetler. Kelimelerin insan zihninden geçerken belli bir şekle bağlı olarak mükemmelliğe ulaşması, müstesna güzelliği yakalamakla neticelenir. Şiirde yapmak istediği şey “*insana ilave edilecek tabiatı ve tabiata ilave edilecek insanı*” (Kırcı, 1997: 48) bulmaktır. Güzeli meydana getirme çabası içinde olan insan; sezgi, derunî hassasiyet, “*insiyak hâline gelmiş bilgi*” (Kırcı, 1997: 48) ile tabiatın içinde var olan unsurları estetik forma yerleştirmek zorundadır.

Şiirde hangi konu ele alınırsa alınsın sanattan kopmamak, sanatı bir vasıta konumuna düşürmemek gerekir. Ona göre “*telkinin müessir olabilmesi için onu... sanat eseri olma haysiyeti içinde ve sun’i haysiyetinde muhafaza etmek*” (Kırcı, 1997: 50) zorunludur. Aksi takdirde şiiri sanat kimliğinin dışında kullanma gibi şiirin tabiatına aykırı bir durum söz konusu olacaktır. Şiir sadece düşünceyle oluşturulamaz. “*Esrarlı ritmi arayış*” (Kırcı, 1997: 142) sürekli devam etmeli, şiir için olmazsa olmaz olan estetik yapı ihmal edilmemelidir.

Diranas, tabiatı ve insanı sanat anlayışının ve şiir telakkisinin merkezine yerleştirmiştir. O, bu unsurları şiirinde işlerken “*aleladdin üstünde, ötesinde bulunanı yakalama*” ya (Diranas, 2000: 68) çalışmıştır. İnsanın zihin süzgecinden geçen tabiatı bilinmedik, şaşırtıcı bir şekle sokmak, sanatkârın farklılığını ortaya koyması için elzemdir. “*Kar*” şiiri, bu anlamda tabiatın insan zihnindeki farklı yansımalarını gösteren saf şiirin en güzel örneklerinden biridir.

## 2.8. İLHAN BERK

Şiirlerinde çok sık şekil değişikliğine giden bir şair olmakla birlikte İlhan Berk şiir anlayışında, her yönüyle saf şiire bağlıdır. Poetik metinlerindeki fikirleri incelendiğinde özellikle iki şairin belirgin etkisi sezilir: Ahmet Hâşim ve Mallarmé. Ahmet Hâşim, Türk edebiyatında poetik metniyle saf şiir anlayışının temelini atarken Mallarmé, Fransız edebiyatında saf şiirin öncülerinden olmuştur.

Berk, Divan şiirini bir şey anlatmayan şiir olma özelliğiyle saf şiirin kendisi olarak görmektedir. Divan şiirinden sonra saf şiir Ahmet Hâşim'le yeniden hatırlanır (Berk, 1992: 73). Ahmet Hâşim'in şiir ile ilgili düşünceleri Berk'e göre modern Türk şiirini inşa etmiştir. Hâşim'i çağdaş şiirimizin babası gibi gördüğünü belirtir (Berk, 1992: 24). Ahmet Hâşim, ona göre, modern Türk şiirinin geleneğidir (Berk, 1997: 55).

İlhan Berk'in poetikasını açıkladığı yazıları saf şiirin muhtelif konularına düşürülmüş şerhler niteliğindedir. Şiirleri, anlam boyutuyla çok eleştirildiği için Ahmet Hâşim gibi özellikle, şiirde anlam konusu üzerinde durmuştur. Şiirlerinde amacının bir şeyler anlatmak olmadığını, daha çok sezdirme ve duyurmaya dayalı, kapalı bir anlam dairesinde kalmak istediğini belirtir (Berk, 1992: 27). Şiirin anlama bağlı kalarak inşa edilemeyeceğini söyler: "*Gücünü anlamdan alan şiirden soğudum. Şiirin anlamla olan bağı dolaylıdır ya da şiir onun üzerine kurulamaz.*" (Berk, 1992: 59).

Şiirin düz yazıdan farklı bir şey olduğunu ve düz yazıda aranan açık anlam düzeyinin şiirde aranmaması gerektiğini İlhan Berk de ifade etmiştir. "*Şiirden düz yazının ilkelerini atmak düz yazıda söylenebilecek olanı şiirde söylememek*" (Berk, 1992: 98) şiirinin temelini oluşturmuştur. Şiir, anlaşılmadan sadece sezdirdiklerine dayalı olarak da sevebilir. Ona göre iyi şiirin yapması gereken de budur. İyi şiir anlatmaz, hissettirir ve sezgiyi besler (Berk, 1997: 51-53).

İlhan Berk, şiirde düşüncenin yer almasına karşıdır. Ona göre, "*belirli bir düşünce, konuya göre yazılan şiir değildir.*" (Berk, 1992: 112). Güzellik duygusunun oluşturulmasını şiirin yegâne gayesi sayar. Şiirden güzellik dışında bir şey beklenmemelidir. "*Şiirin güzellik duygusu yaratmayan öğelerle ilgisi yok gibidir.*" (Berk, 1992: 112) der. İlhan Berk şiirde anlam konusunda uç noktalarda dolaşan bir şairdir. "*Şiir hiçten doğar, hiçten meydana gelir.*" (1992: 112) diyecek kadar ileri gider. *Mısırkalyoniğne'*de bu hiçliği denemiştir.

Düşünce her ne şekilde olursa olsun şiire dâhil edilmemelidir. İlhan Berk, Tanpınar'ın "*Şiir söylemekten ziyade bir susma işidir.*" (Kaplan, 2006: 230) cümlesine sonuna kadar bağlı kalarak şiirde sessizliği oluşturmayı amaç edinmiştir. Şiir için "*Konuşmayan, bir şey önermeyen: sessiz dil.*" (Berk, 1996: 18) tanımını yapar.

Saf şiir anlayışını benimseyen diğer şairler gibi kelimeye büyük bir titizlikle yaklaşmıştır. Yahya Kemal'in "*Mısra benim namusumdur.*" (Berk, 1997: 29) cümlesine bağlı kalır. Şiirlerinde tek bir ses ya kalamaya çalışmış; bunun için şiirin geneline yayılan mısralar dene-

miştir. Hatta *Çivi Yazısı* isimli eserindeki şiirler birbirine o kadar benzer ki üslup açısından bu şiirlere tek bir ses, tek bir mısra denilebilir. Ona göre bu tarz, yani, “*dizenin şiirin gövdesi boyunca dağılışı*” (Berk, 1997: 36) Türk şiirinde Ahmet Hâşim’den itibaren var olmuştur.

İlhan Berk, konu seçimi açısından da saf şiire bağlıdır. Tarih ve mitoloji şiirlerinde sık sık ele aldığı konulardır. Özellikle İlk Çağ tarihini ele aldığı şiirlerinde ilkel insanın konuşma üslubunu şiirine taşımaya denemiştir. *Çivi Yazısı* ve *Otağ*<sup>7</sup> ilkel insanın konuşmalarını anımsatan örneklerle doludur.<sup>8</sup> İlhan Berk’in şiiri, saf şiire yeni bir ses ve derinlik kazandırmıştır.

## SONUÇ

Şiirin hizmet etmesi gereken sahayı estetik zevk ve güzellik anlayışının geliştirilmesinde gören saf şiir, ideolojik düşüncenin ve propagandanın şiirde yer almasını sözlü kültürden gelen bir alışkanlık olarak değerlendirmektedir. Nesir ile şiiri birbirinden ayırmadan kullanan sözlü kültür insanı, her türlü derdini ifade ederken kafiyeye dayalı, akılda kalmayı kolaylaştırıcı bir yöntem geliştirmiştir.<sup>9</sup> Bu geleneğin son bulması ancak şiirin düz yazıdan farklı bir şey olduğu görüşünün yerleşmesiyle mümkün olacaktır. Saf şiir, yola çıkarken her şeyden önce bu anlayışı gerçekleştirmeye çalışır.

Şiirin düz yazı olmamasının en büyük göstergesi ise sözün musiki ve belli bir ahenk içinde kullanılıyor olmasıdır. Bu nedenle saf şiir musikiye büyük önem vermiştir. Düşünceden soyutlanan şiir kendi kaygısına düşecek, sadece kendisini amaç edinen bir sanat dalı olacaktır. Şiir, kendini mükemmelleştirmeye çalışınca şekle, kelimeye, mısra düzenine daha da bir değer vermeyle neticelenen, şiirde yapının hemen hemen her şey olduğu bir anlayış gelişmiştir.

Saf şiir, anlamı düz yazıya has bildiğinden şiirin esinleme, hissettirme, sezdirme özelliklerine sahip olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Şiirde anlam üzerine yaşanan tartışmalar aslında şiirin bir şey anlatmak zorunda olmadığını anlaşılmasıyla son bulacak, en azından saf şiir şairleri bunu dile getireceklerdir.

Konuya, Türk şiiri açısından bakıldığında, saf şiire ait fikirlerin Batı edebiyatından alındığını söylemek mümkündür. Fransız şiiri; Mallarmé, Baudelaire, Paul Valéry gibi isimlerle sadece Türk şiirini değil aynı zamanda dünya edebiyatını etkilemiştir. Bu etkiden hissesini alan modern Türk şairleri Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim’den itibaren bu Fransız şairlerinin fikirleriyle konuşmuşlardır. Bu etki, İl-

han Berk'te de devam etmiş; o da Mallarmé'nin artık ezberlenen cümlelerini tekrarlamıştır. Bu nedenle Türk şiirinde saf şiir anlayışı ile ilgili fikir beyan eden şairlerin cümleleri birbirine benzemektedir. Uygulamada ise Türk şairlerinin saf şiir sahasında birbirinden güzel örnekler verdikleri, 'kendine has olmayı' başardıkları görülmektedir.

## DİPNOTLAR

- 1 "Şiirin ne yapması gerektiğinden söz eden kişilerin zihinlerinde, özellikle bu kişilerin kendileri de şair iseler, ekseriya kendi yazmak istedikleri şiir çeşidi vardır." (Eliot, 1983: 189).
- 2 "Gerçek şiir yalnız ifade ettiği herkesçe paylaşılan fikirler değiştiği zaman değil şairin büyük bir heyecanla ele aldığı meseleler değerlerini yitirdiği zaman da kalıcıdır." (Eliot, 1983: 192)
- 3 "Şiirde en çok kıyamadıkları şey dizedir. Disiplinli çalışarak mükemmele varan halis şiir yazma endişesi dönem şairlerinin en önemli özelliğidir." (Korkmaz - Özcan, 2006: 83).
- 4 Bu değişiklikler için bk. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Hece Yayınları, Ankara, 2005, s. 92-110.
- 5 Bu ifadeler Ahmet Hâşim'in "*Şair ne bir hakikat habercisi ne bir belagatli insan ne de bir vâzi'-i kanundur.*" (Hâşim, 2005: 16) cümlesini hatırlatmaktadır.
- 6 Bu makalelerle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Ali İhsan Kolcu, *Asaf Hâlet'in Poetikası*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 2009.
- 7 Bu eserler için bk. İlhan Berk, *Eşik 1947-1975 Toplu Şiirler I*, 3. bs., YKY, İstanbul, 2007.
- 8 Asaf Hâlet'in hakiki şiir yazmak için çok iptidaileşmek gerekir düşüncesine İlhan Berk'te de rastlanmaktadır. İlkel insanın zihin dünyasını yansıtmaya çalıştığı şiirlerinde cümle yapısının bozulduğu, anlamın oldukça geri plana atıldığı görülür.
- 9 Sözlü kültür insanının düşünce ve dil dünyası ile hayat tarzı hakkında daha ayrıntılı bilgi için bk. J. Walter Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

## KAYNAKÇA

- Alkan, Erdoğan, (2005), *Şiir Sanatı*, İnkılap Kitapevi, İstanbul.
- Aristoteles, (2002), *Poetika*, (çev. İsmail Tunalı), 10. bs., Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Berk, İlhan, (1992), *Şairin Toprağı*, Simavi Yayınları, İstanbul.
- ....., (1996), *Logos*, YKY, İstanbul.
- ....., (1997), *Poetika*, YKY, İstanbul.
- ....., (2007), *Eşik 1947-1975 Toplu Şiirler I*, 3. bs., YKY, İstanbul.
- Beyatlı, Yahya Kemal, (1971), *Edebiyata Dair*, Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul.
- Çetin, Nurullah, (1997), *Behçet Necatigil Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ....., (2006), "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiiri", (Arafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı), *Hece*, s. 61, Ocak, s. 150-170.
- Dıranas, Ahmet Muhip, (2000), *Yazılar*, YKY, İstanbul.
- Eliot, T. S., (1983), "Şiirin Sosyal Görevi", *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Goldmann, Lucien, (2005), *Roman Sosyolojisi*, (çev. Ayberk Erkay), Birleşik Yayıncılık, Ankara.
- Hâşim, Ahmet, (2005), *Piyale*, YKY, İstanbul.
- İnce, Özdemir, (2002), *Yazınsal Söylem Üzerine*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet, (2006), *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kırcı, Mustafa, (1997), *Ahmet Muhip Dıranas Hayatı, Fikirleri, His Dünyası*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kolcu, Ali İhsan, (2007), *Batı Edebiyatı*, 2. bs., Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum.
- ....., (2009a), *Cumhuriyet Edebiyatı I Şiir*, 2. bs., Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum.
- ....., (2009b), *Ahmet Hâşim'in Poetikası*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum.
- ....., (2009c), *Tanpınar'ın Poetikası*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum.
- ....., (2009d), *Asaf Hâlet'in Poetikası*, Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum.

- Korkmaz, Ramazan - Özcan, Tarık, (2006), *Türk Edebiyatı Tarihi (1950 Sonrası)*, c. 4, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s. 63-120.
- Kula, Nedim, (2002), *XIX. Yüzyıl Fransız Şiiri Üzerine İncelemeler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Narlı, Mehmet, (2009), "Behçet Necatigil'in Poetikası", *Türk Edebiyatı*, S. 434, Aralık, s. 36-40.
- Necatigil, Behçet, (1997), *Bile/Yazdı*, YKY, İstanbul.
- Okay, Orhan, (2005), *Poetika Dersleri*, 2. bs., Hece Yayınları, Ankara.
- ....., (2007), "Saf Şiir Peşinde", *Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi*, c. 8, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, s. 337-346.
- Ong, J. Walter, (2007), *Sözlü ve Yazılı Kültür*, (çev. Sema Postacıoğlu Banon), 4. bs., Metis Yayınları, İstanbul.
- Platon, (2002), *Devlet*, (çev. Hüseyin Demirhan), Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1998), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (hızl. Zeynep Kerman), 5. bs., Der-gâh Yayınları, İstanbul.
- Tarancı, Cahit Sıtkı, (1995), *Yazılar*, Can Yayınları, İstanbul.
- Törenek, Mehmet, (2009), "Çağdaş Türk Şiirinde Anlam Sorunu ve Ahmet Hâşim", *Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu Bildiriler-2*, (25-27 Nisan 2007, Erzurum), Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, 2009, s. 1127-1134.
- Wellek, Rene - Warren, Austin, (2005), *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), 4. bs., Akademi Kitapevi, İzmir.
- Yavuz, Hilmi, (2005), *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, YKY, İstanbul.

## ŞİİRSEL BİR DEKOR OLARAK “NESNEL KARŞILIK” KAVRAMI VE NECİP FAZIL KISAKÜREK’İN “BACALAR” ŞİİRİNDE YANSIMALARI

Şaban Çobanoğlu\*



**Özet:** Bu çalışmanın amacı, T. S. Eliot’ın “Hamlet And His Problems” (Hamlet ve Problemleri) başlıklı makalesinde ele aldığı “objective correlative” (nesnel karşılık) kavramının tanımını yaparak bazı yazarlarımız tarafından Türkçeye nasıl tercüme edildiğini belirtmek, ardından bizce doğru olduğunu düşündüğümüz tercihi ortaya koyarak kavramı tartışan şair ve yazarlarımızın konu ile ilgili görüşlerine yer vermektir. Makalenin son bölümünde ise, kavramı daha net bir şekilde açıklayabilmek amacıyla, Necip Fazıl Kısakürek’in “Bacalar” şiiri çerçevesinde “nesnel karşılık” kavramının şair tarafından “şiirsel bir dekor” olarak nasıl işlendiğini incelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Nesnel karşılık, ruhsal coşku, şiirsel dekor.

### THE CONCEPT OF “OBJECTIVE CORRELATIVE” AS A POETIC DECOR AND ITS REFLECTIONS ON THE POEM “BACALAR” BY NECİP FAZIL KISAKÜREK

**Abstract:** This study aims to define “objective correlative”, a term introduced by T.S Eliot in his essay, “Hamlet and His Problems” and to reflect how the term has been translated into Turkish by various authors, who have argued their opinions on the issue. Furthermore, I have intended to view my personal preference concerning the possible translation options. In the final part of the study, in an attempt to describe the term of “objective correlative”, I have also analyzed the poem, “Bacalar” as a distinctive sample of “poetic decor”, written by the great Turkish mystic poet, N. F. Kısakürek.

**Keywords:** Objective correlative, particular emotion, poetic decor.

\* İstanbul Kültür Üniversitesi, İngilizce Okutmanı ve İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Yeni Türk Edebiyatı ABD Doktora Öğrencisi.



## GİRİŞ

Yahya Kemal şiiri; “*Kalpten geçen bir hadisenin lisan hâlinde tecelli edışı, hissin birdenbire lisan oluşu ve lisan hâlinde kalışdır.*”<sup>1</sup> şeklinde tanımlar. Kalpten geçen bir duygunun lisan hâline dönüşümünü sağlayacak unsurları bulup şiirde gerçekçi bir dekor olarak yansıtabilmek büyük şairlere mahsus bir yetenektir.

Herhangi bir şiir okunduğunda, şiir severlerin benzer çağrışımlarla eşit diyebileceğimiz algılamalar yapabilmelerini sağlayan veya okur üzerinde yazarın zihninde kurgulamış olduğu aynı etkiyi uyandırabilecek bir dekor, tasvir ve sunumda bulunabilmek “nesnel karşılık” kavramının özünü oluşturmaktadır. Biz bu makalemizde öncelikle “nesnel karşılık” (İng. objective correlative) kavramının tanımını yaparak bazı yazarlarımız tarafından Türkçeye nasıl tercüme edildiğini belirteceğiz. Tercih ettiğimiz Türkçe karşılığı ve tercih sebeplerimizi izah ettikten sonra, bu kavramı tartışan şair ve yazarlarımızın konu ile ilgili görüşlerine işaret edeceğiz. Makalemizin son bölümünde ise, kavramı daha net bir şekilde açıklayabilmek amacıyla, Necip Fazıl Kısakürek’in “Bacalar” adlı şiirinde “nesnel karşılık” kavramının şiirsel bir dekor olarak nasıl işlendiğini açıklamaya çalışacağız.

### “NESNEL KARŞILIK” KAVRAMI ÜZERİNE TANIMLAR, YORUMLAR

Şiirde “nesnel karşılık” terimi, anlaşılması ve uygulanması karmaşık bir kavramdır. Bu terimi şiir teorisi içinde tartışan öncü isim, İngiliz yazar, şair ve edebiyat tenkitçisi T. S. Eliot’tur. Ancak sistematik olmamakla birlikte, Amerikan romantik şair Washington Allston, Eliot’tan daha önce bu kavramdan bahsetmiştir. “İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever” konulu bir yüksek lisans tezi çalışması yapan Dirlikyapan’a göre, kavram ilk olarak 1970 yılında *American Literature* dergisinde, Nathalia Wright imzası ile ve “A Source for T.S. Eliot’s Objective Correlative” başlığı ile yayımlanmıştır. Dirlikyapan, Wright’ın bu yazısında Washington Allston’un Eliot’tan 69 yıl önce “nesnel karşılık” kavramına değinmiş olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Allston’ın 1850 yılında yayımlanan *Lectures on Art, and Poems* adlı kitabında “zihinsel hazlar”ın ya da “coşumlar”ın bir gösterge olarak “nesnel karşılığa” (objective correlative) ihtiyaç duyduğuna, zihinsel hazların ya da coşumların ancak maddî dünyanın ifadelerine taşındığı zaman üretilebileceğine dair görüşlerini nakletmektedir.<sup>2</sup>

“Nesnel karşılık” kavramını ilk defa ortaya atan Allston’a göre, zihinde uyanan duygu ve coşkuların nesnel bir karşılığı vardır ve şair kendi içsel algılayışında tasarladığı bu derin coşku ve duyularını dış dünyadan seçtiği nesnel dekorlar aracılığı ile muhataplarına başarılı bir biçimde yansıtabilir.

Allston’dan sonra, kavramın T. S. Eliot’ın şiir sanatı anlayışında önemli bir yer tuttuğuna şahit olmaktayız. Şiirin ham maddesinin duygu olduğunu savunan Eliot, ancak bu duygunun estetik veya objektif duygu olması gerektiğini vurgular.<sup>3</sup> “Nesnel karşılık” ifadesini, şiirin madenine elle dokunabilmemizi sağlayan bir unsur olarak da kabul edebiliriz. Şair, bir kameranın objektifinden bakarcasına nesnelere, renklerden ve seslerden örülü tabiat unsurlarını özgün ve canlı bir dekor olarak şiirine serpiştirir. Coşkularını, kederlerini, his ve heyecanlarını okuyucuya sanki ekrandan bir film izliyormuş gibi, mümkün olduğunca gerçekçi izlenimler uyandıracak bir dil örgüsü eşliğinde sunar.

“Nesnel karşılık” kavramını edebiyat kuramı içinde ele alarak şiir çevrelerinde yaygınlaşmasına vesile olan edebiyat teorisyeni Eliot, söz konusu kavramı, “Hamlet And His Problems” (Hamlet ve Problemleri) başlıklı makalesinde ele alır. Kavramla ilgili sınırlı bilgi veren Eliot şunları söylemektedir:

“Ruhsal coşkuyu sanat biçiminde ifade etmenin tek yolu, ona bir “nesnel karşılık” bulmaktır. Bir diğer ifade ile, bu özgün coşkunun timsali olabilecek uygun bir nesnel dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri oluşturmaktır. Öyle ki, his ve algılayışa dayalı bir deneyimle sonuçlanması gereken bu tür harici nesnelere verildiğinde, coşku anında uyandırılmış olsun. Shakespeare’in başarılı trajedilerinden herhangi birini inceleyecek olursanız, birebir bu denkliği bulursunuz...”<sup>4</sup>

Edebiyat kuramları ve Eliot çalışmaları ile tanınan Sevim Kantarcıoğlu, Eliot’un “nesnel karşılık” kavramını kullanmasının başka bir amacının da, şiirde yer alan duygu ve düşüncelerin okuyucuda da uyandırılabilmesi olduğunun altını çizmektedir.<sup>5</sup> Kantarcıoğlu’nun Eliot’la ilgili bu ifadelerinden şairin kendi iç dünyasında zenginleştiği, kendine has ve ifade edilmesi zor olan duyguların, şiirinin muhatabı olan kişiler tarafından da benzer algı ve kavrayışlar seviyesinde idrak edilebilmesi için, “nesnel karşılık” kavramı bağlamında sergilenen canlı bir dış dekor tablosuna ihtiyaç duyulduğu anlaşılmaktadır. Kantarcıoğlu, şiirde yansıtılan tecrübenin objektif olarak iletilebilmesi için Eliot’ın şiire yeni metotlar getirdiğinden ve bu metotların şiir eleştirisine önemli katkılar sağladığından bahsetmektedir:

"Bu metotlardan birisi 'objektif karşılık' (objective correlative) kullanma metodudur. Kusursuz bir ruh dengenin sembolü olan bir şiirde, şiirin ifade sistemini oluşturan bütün unsurlar -kelimeler, semboller, benzetmeler- şiirin yansıttığı tecrübenin 'objektif karşılıklarıdır' ve amaç okuyucunun ruhunda şiirde ifade edilen duygu ve düşüncelerin uyandırılmasıdır."<sup>6</sup>

Şairin sunmak istediği bu nesnel dekor, iç dünyadaki zor ve kaotik duygular yumağının ipuçlarını kolaylıkla ele verecek şekilde işlenmiş olmalıdır. Eliot'ın sanat teorisinde önemli bir yer işgal eden şiir, en felsefi sanat dalı olarak kabul edilir. Şiirin ham maddesinin ise duygu olduğunu savunan Eliot, ancak bu duygunun estetik ve ya objektif duygu olması gerektiğini vurgular. Sayısız tecrübelerin oluşturduğu şuur seviyesi tamamen tecrübe sahasına alınmış nesnel bir bakışın mahsulü olacaktır.<sup>7</sup> Eliot'ın söz ettiği bu estetik ve objektif duygunun kavramsal ifadesi, "nesnel karşılık" terimidir. "Nesnel karşılık" kuramından yola çıkan bir şairin coşkuları, duyguları ve heyecanları şiire aktarıldığı zaman canlı bir dekor şeklinde karşılığını bulmuş olacaktır.

Modern şiirimizde "nesnel karşılık" kavramını keşfedip şiirsel bir dekor olarak kullanan şairlerin başında Edip Cansever ismi öne çıkmaktadır. İlk olarak Akşit Göktürk tarafından T. S. Eliot'tan çevrilen *Denemeler* adlı eserde "objective correlative" teriminin "nesnel karşılık" şeklinde tercüme edildiğine şahit olmaktayız.<sup>8</sup> Cansever'in bu kavramı Göktürk'ün bahsi geçen çeviri eserinden daha önce görmüş olduğunu tahmin edebiliriz. Özellikle şairimizin 1960'lı yıllardan itibaren yazdığı şiirlerde, "nesnel karşılık" temasına sıklıkla başvurduğu görülmektedir. Cansever, şiirlerinde kullanmaktan vazgeçemediğini söylediği bu kavramla ilgili olarak şu görüşleri dile getirmektedir:

"Her şeyi birtakım nesnelere vermeyi her zaman yeğlerim. Vazgeçemediğim bir şeydir bu. Eliot'un nesnel karşılık kuramından yola çıkıyorsak coşkularımız, duygularımız, düşüncelerimiz şiire aktarıldığı zaman oradaki nesnel karşılıklarını bulmalı. Bir şiir, içindeki nesnelere, içindeki yaşam biçimleriyle, ilişkilerle ve daha bir sürü öğeyle oluşturulur. Ve ben buna çok inanıyorum. Şiirde gereksiz ayrıntı sayılabilecek şeyler aslında bir fon gibi gerekli olan öğelerdir."<sup>9</sup>

Şair ve yazar Hilmi Yavuz ise, bir yazısında "nesnel bağlaşımlar" olarak kullanmayı tercih ettiğini belirttiği bu kavrama yeni açılımlar getirmiştir:

"Eliot, 'nesnel bağlaşımlar' derken, insan ruhuna ilişkin bir 'coşku' durumunun, beş duyumuzla algıladığımız bir 'duygusal deneyim' ile dile getirilmesini

kastediyor. Bu 'duygusal deneyim' (ya da, Göktürk çevirisiyle: ('duyusal yaşantı'), algı yoluyla kavranılan 'bir nesnel dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri' ile gerçekleşir Eliot'a göre."<sup>10</sup>

Hilmi Yavuz, Eliot'un "emotion" olarak tanıttığı kavramı, Akşit Göktürk'ün çevirisinde olduğu gibi "duygusal" kelimesi ile karşılamamış, sözcüğü "ruhsal coşku" ifadesi ile tanımlamıştır. Bizim yaptığımız çeviride de, kavram "feelings" kelimesinin karşılığı olan "duygusal" sözcüğü ile değil, "emotion"un karşılığı olan "ruhsal coşku" şeklinde ifade edilmiştir.

Bütün bu değişik tanımlardan da anlaşılacağı gibi, "nesnel karşılık" kavramı bir kelimenin, bir imajın, bir durumun, şairin muhayyilesinde olduğu şekliyle, bir kısım nesnel, orijinal görüntüler ve dekorlar sergilemek yolu ile, okuyucuda da aynı duyguları uyandıracak şekilde şiirsel dekorda yer almasıdır. Bir diğer ifade ile, "nesnel karşılık" okurun zihninde kelimelerle kurulmuş imgelerle canlı ve çarpıcı resimler oluşturabilmektir.

### "NESNEL KARŞILIK" KAVRAMININ FARKLI ÇEVİRİLERİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

"Nesnel karşılık" kavramının ne anlama geldiğini belirttikten sonra, makalemizin bu bölümünde bahse konu olan terimin Türkçeye bazı yazar ve eleştirmenler tarafından nasıl farklı anlayışlarla tercüme edildiğini göstereceğiz. Bu şekilde, terimle ilgili mevcut kavram kargaşasına bir son verebileceğimizi umuyoruz. Mevcut durum itibarı ile, dilimizde "objective correlative" karşılığı olarak "nesnel karşılık", "nesnel bağlulaşım" ve "nesnel bağlulaşık" olmak üzere üç farklı terim kullanılmaktadır. Bu çelişkili durumun açıklığa kavuşabilmesi için, aşağıdaki satırlarda ifade edilecek değerlendirmelerimizin ışığı altında önerdiğimiz kavramı şiir eleştirmenlerinin dikkatlerine sunacağız.

Akşit Göktürk, "objective correlative" terimini "nesnel karşılık" şeklinde çevirirken Edip Cansever'in de Akşit Göktürk çevirisine bağlı kalarak aynı karşılığı benimsediğini görmekteyiz. Sevim Kantarcıoğlu da kavramı "nesnel karşılık" olarak Türkçeleştirmiştir. Özdemir İnce, "nesnel karşılık" şeklindeki çevirilere karşıdır. "Objective correlative"i "nesnel karşılık" şeklinde karşılamak, bir "eşitlik" düşüncesine yol açacağı için, anlamı saptırır. Dolayısıyla "nesnel karşılık" yerine, "nesnel bağlulaşık" ifadesi kullanılmalıdır, düşüncesindedir.<sup>11</sup> Halit Çakır ise, T. S. Eliot'ın "Hamlet And His Prob-

lems" (Hamlet ve Problemleri) başlıklı makalesinde bu terimi "nesnel bağlulaşım" şeklinde tercüme etmeyi uygun bulmuştur.<sup>12</sup>

Kavram ve terimler bir medeniyetin şifreleri olarak kabul edilebilir. Bu manada, yabancı bir kültürden bir terimi dilimize aktarmak üst düzeyde dikkat gerektirir. Kaynak dilden erek dile aktarılacak terim veya kavramın anlamı doğru ifade etmesi kadar yapı, telaffuz, dilde yaygın kullanım gibi özellikleri ile de, erek dilin bünyesine uyum sağlamasına özen gösterilmelidir. Ne var ki, kavramlara karşılık bulmakta aceleci ve bencil davrandığımızı söyleyebiliriz. Bu yazıda tartıştığımız örneklerde olduğu gibi psikoloji, eğitim, sanat ve felsefe gibi alanlarda içi doldurulmamış; ancak yazarının anlayabileceği türden yüzlerce terimle karşılaşmaktayız. Bu durum, kavram kargaşasına yol açmakta, yeni buluş ve olguların az sayıda uzmanın dışında daha geniş kitlelere intikal etmesini engellemektedir.

Halit Çakır, Hilmi Yavuz ve Murat Devrim Dirlikiyapan tarafından tercih edilen "nesnel bağlulaşım" kavramı, "bağlulaşım" şeklinde Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan *Türkçe Sözlük*'te yer almaktadır.<sup>13</sup> Anlamı ise, "iki veya daha fazla değişken arasındaki ilişki" şeklinde verilmektedir. Özdemir İnce'nin kullandığı "bağlulaşık" sözcüğü, telaffuzu itibarı ile benimsenmesi daha da zor, yapay bir sözcük oluşumunu çağırıyor. Bu sözcüğün de Türk Dil Kurumu'nun adı geçen sözlüğünde; "*Biri ötekine bağlı olarak var olan, biri olmadan öteki düşünülemeden iki şeyin bu ilişki yönünden durumu*"<sup>14</sup> şeklinde bir tanımının bulunduğunu belirtelim. Tanım doğru olmakla birlikte, "bağlulaşık" kelimesi insan kulağına hiç hoş gelmiyor. Hatta epeyce rahatsız da ediyor.

Türkçede "lı" eki ile biten kelimelerle benzer oluşumlar elde edebilir miyiz? "Saklı"dan saklılaşık, "haklı"dan haklılaşık, "dağlı"dan dağlılaşık kelimelerine gidebilir miyiz? Bu kelimelerde bir münaferet (seslerin uyumsuzluğu, bir tür kakofoni) söz konusu değil midir? "Nesnel bağlulaşım" ve "nesnel bağlulaşık" terimleri birkaç kez tekrar etmeye çalışıldığında, nerede ise diksiyon ve fonetik derslerinde, "Şu duvarı badanalamalı mı, badanalamamalı mı?" tekerlemesini talim eden spiker adayları kadar insan dimağının zorlandığı görülecektir.

Tanzimat döneminde bile Batı'dan dilimize geçen kelimelere karşılık bulunurken daha dikkatli davranılmıştır. Kavram ve terimler etrafında büyük tenkitler yapıldığını, hatta doktora derslerinde okutulacak düzeyde kayda değer edebî tartışmaların kaydedildiğini biliyoruz.<sup>15</sup>

“Nesnel bağlılışık” ve “nesnel bağlılışım” kavramlarına iyi bir alternatif olarak düşündüğümüz Akşit Göktürk, Edip Cansever, Sevim Kantarcıoğlu ve bizim tarafımızdan tercih edilen “nesnel karşılık” ifadesi, anlam ve dilsel yapı bakımından sorunsuz, söylenmesi, anlatması ve anlatılması kolay bir terimdir. Ele aldığımız “objective correlative” kavramını tanımlamak konusunda en az diğer öneriler kadar yeterlidir. Bilimsel terimlerin hemen hepsinin uzmanlar tarafından açıklanmaya ihtiyaç duyduğu bilinen bir gerçektir. Tek başına ele alındıklarında işaret ettikleri tanımı karşılamaları beklenemez. Bu durumda, sırası ile tartışmaya çalıştığımız “nesnel bağlılışım”, “nesnel bağlılışık” ve “nesnel karşılık” kavramları sözlük anlamları ile “objective correlative”in terimsel anlamını ifade etmek için yeterli değildir. Her birisi terimsel açıklamalara ihtiyaç duymaktadır. Bu belirlemenin ardından, “nesnel karşılık” ifadesinin Türkçenin yapı, söyleyiş ve doğallığına daha uygun bir kavram olarak, diğer çeviriler arasında tercihe şayan bir seçenek olduğunu söyleyebiliriz.

#### “NESNEL KARŞILIK” KAVRAMININ ŞİİRSEL BİR DEKOR OLARAK METİNLERDE YANSIMASI

“Nesnel karşılık”, şiirimize İngiliz edebiyat kuramcısı T. S. Eliot’ın tesiriyle geçen modern bir kavram olarak üzerinde tartışmalar yapılmış olmasına rağmen, net biçimde açıklanamadığı gibi, seçilen uygun şiir metinleri ile de yeterince örneklendirilebilmiş değildir. Makalemizin bu bölümünde, tipik olduğunu düşündüğümüz misallerle, doğası itibarı ile anlaşılması karmaşık bir yapı arz eden bu terimin aydınlığa kavuşması için iki değişik örnek üzerinde duracağız.

İlk örneğimizi, “nesnel karşılık” kavramını daha net açıklayabilmek maksadı ile dramatik bir film sahnesinden seçtik: Otuzlu yaşlarda genç ve güzel bir hanım, bir trafik kazası sonucu eşini kaybetmiştir. Ölen eşe son görevi yerine getirmek üzere dost ve akrabalar mezarlıkta bulunmaktadır. Bayanın, diğer yakınlarının ve iki yetim çocuğunun üzerinde siyah kıyafetler vardır. Hava koyu gri bulutlarla kaplı, hafiften puslu ve ıslaktır. Siyahlara bürünmüş insanların elinde siyah şemsiyeler bulunmaktadır. Bu dekora eşlik ediyor muş gibi, mezar taşları yosunlarla kaplanmış ve uzun sürecek bir hüzünden izler yansıtmaktadır. Bitmek üzere olan sonbaharda savrulan yapraklar, telaşla ağaçların dallarında uçuşan siyah kırlangıçlar, sahneyi daha da ağırlaştırmaktadır. Cenaze mezarlığa getirilmiş; eşi, çocukları ve yakınları tarafından son görev yapılmış ve kayıp eş

toprağa verilmiştir. Mezardan bir türlü ayrılmak istemeyen genç hanım zorlukla ayakta durabilmektedir. Bir süre sonra bu acıya dayanamaz ve bayılır. Yakınlarının yardımı ile ancak kendine gelir.

Cenaze törenine katılanların çoğu mezarlıktan ayrılmıştır. Genç anne bir süre daha eşinin başucunda kalmak istemektedir. Çocuklar teyzelerinin kollarında uzaktan bu sahneyi seyretmektedirler. Genç hanım kocasının mezarına kapanmış, içten hıçkırıklarla gözyaşı dökmektedir. Bu esnada koyu bulutlar yavaş yavaş incelmeye başlamış, gökyüzünde hafiften bir aydınlık belirmiştir. Bulutların arasından süzülen ince bir ışık huzmesi taze mezar toprağı üstüne düşmüştür. Yağmur damlaları toprak üstünde ısl ısl parlarken sararmış yaprakların arasından filizlenmiş taze çimenlerin üzerine düşen ışık huzmeleri oynaşmaktadır. Bu esnada film sona ermiş ve yıldızların ismi perdede akmaya başlamıştır. Bütün bu dramatik sahne boyunca, tek bir söz söylenmemiş ve hiçbir yorum yapılmamıştır.<sup>16</sup>

Böyle bir tabloda filmi izleyenlerden birisine duygularının ne olduğunu sormuş olsaydık, alacağımız cevap büyük bir ihtimalle şu şekilde olurdu: *"İlk önce büyük bir hüznün ve umutsuzluk hissettim, ancak daha sonra, genç dul ve yetimlerle ilgili içimde bir umut ışığı yeşerdi."* Aynı şekilde filmi izleyen birçok kişinin benzer bir cevap vereceğini tahmin edebiliriz.

Şimdi kendimize şu soruyu sorabiliriz: Acaba izleyenler üzerinde önce derin bir hüznün, daha sonra da bir umut ışığının filizlenmesine yol açan bu tabloyu benzer şekilde okumamıza hangi nesnel dizisi, hangi durumsal yansımalar ve hangi olaylar zinciri sebep olmuştur? Bu sorunun cevabı "nesnel karşılık" kavramının tanımı içinde aranmalıdır. Verilen örnekte olduğu gibi, insanlar üzerinde benzer duygu odaklanmasını sağlayacak şiirsel dekorun estetik formülü konumundaki kelimelerin, imgelerin, söz öbeklerinin, seçilen nesnelere ve ruhsal coşkuyu yansıtacak durumun birbiri ile ilişkisinin hassas bir denkleminde verilebilmesidir. Seçilen sahnede, *"gri bulutlar, puslu hava, mezar taşları, koyu renk kıyafetler, siyah şemsiyeler, sonbahar, uçuşan yapraklar ve siyah kırlangıçlar..."* gibi unsurlardan oluşan nesnel dekorlar, içimizdeki hüznü, Eliot'ın deyişi ile "ruhsal coşkuyu anında uyandıracak" şekilde sanatsal bir kompozisyon içinde düzenlenmiştir.

Sahnenin sonuna doğru izleyiciyi bu hüznün atmosferinden kurtaracak bir başka dekor düzeni ile karşılaşmaktayız. Bu dekor; *"incelen bulutlar, gökyüzünün aydınlanması, süzülen ışık huzmesi, parıltılı yağmur damlaları, yaprakların arasından yükselen çimenler..."* den olu-

şan ve izleyenleri yepyeni bir ruh hâlinin ılıman iklimine çeken bir başka nesnel karşılık dizininin yansıyan yeni bir sanatsal denklemdir. "Bütün" parçaları kuşattığına göre, yukarıdaki sahne, son tasarım göz önünde bulundurularak yeniden okunmalıdır. Bu okuma, ancak hüznü giydirilen yeni bir umut ışığı, uzun ve karanlık bir tünelin ucunda görünen yeni bir başlangıcın simgesi olarak algılanabilir.

T. S. Eliot, "Hamlet And His Problems" başlıklı makalesinde şiir, nesir ve tiyatrodaki sanatçının yansıtmak istediği duygu ve coşkuların algılanmasında "nesnel karşılık" kavramının işlevini vurgulamaktadır. Bu kavramın, bir başka ifade ile ruhsal coşku ile uyumlu şiirsel dekorun yerli yerinde ve yeterince yansıtılmayışı yüzünden, ünlü oyun yazarı W. Shakespeare, *Hamlet* oyununda okuyan ve/veya seyredenler üzerinde güçlü nesnel duygular uyandıramamıştır. Ünlü yazarın bu başarısızlığı Eliot tarafından fark edilmiştir. Shakespeare'in yetersizliği "nesnel karşılık" kavramı çerçevesinde eleştirilmiştir.<sup>17</sup> Eliot'a göre, okuyucu üzerinde kurgulanan duygusal etkiyi uyandırmakta yavan kalan, onu farklı algı ve kavrayışlara sürükleyen yazarlar, "nesnel karşılık" ifadesini kavrayamamış veya eserlerinde yeterince yansıtamamışlardır.<sup>18</sup>

### NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN "BACALAR" ŞİİRİ'NİN "NESNEL KARŞILIK" ODAKLI YORUMU

Necip Fazıl Kısakürek'in "Bacalar" şiiri, somut objelerden soyut kavramlara, fizikî nesnelere yola çıkarak metafizik buutlara kapı aralayan, ilginç dekorlarla çarpıcı dramatik gerilimler yaratan son derece modern bir şiirdir. Şairin 1930 yılında yazmış olduğu bu şiir, Eliot'un üzerinde durduğu "nesnel karşılık" kavramının işaret ettiği bütün unsurları müthiş bir şiirsel dekor içinde yansıtan ender örneklerden biridir. Kısakürek'in "Bacalar" şiirinde olduğu gibi, diğer birçok şiirinde de, somut nesnelere bir kamera titizliği ile şiirin alt yapısına konuşlandırmak suretiyle çarpıcı dekor ve resimler eşliğinde, unutulmaz dramatik sahneler ve ruhsal coşkulara yelken açtığını söyleyebiliriz. İncelememizin bu son bölümünde, kısa ve tipik bir örnek oluşturması itibarı ile, Necip Fazıl'ın "Bacalar" adlı şiirinin "nesnel karşılık" bağlamında bir tahlilini deneyeceğiz.



BACALAR<sup>19</sup>

Görürüm, çıkmışlar kararmış çatılardan,  
Kemik bir kol nasıl fırlarsa bir mezardan.  
Her an bir haberi kolları gibi yukardan,  
Dipsiz maviliğin esrarını kurcalar,  
Bacalar...

Kimi ince, kimi uzun, kimi de kısa;  
Dalmışlar baş başa afyon çekerek yasa.  
Onlar insanların gözünde bir kartalsa,  
İnsanlar onların gözünde karıncalar,  
Bacalar...

Kim bilir belki de evlerin cinleridir;  
Kolları bir davet gibi göğe yükselir,  
Ölümler, ölümler, arka arkaya gelir,  
Ruhların mehtaba daldığı taraçalar,  
Bacalar...

Azap kuleleri, cüceleşmiş devlerin;  
Kör mazgallarında raksı var alevlerin.  
Öyle evcikler ki, tepesinde evlerin,  
Kopuyor içinde görünmez facialar,  
Bacalar...

Necip Fazıl Kısakürek, "Bacalar" adlı şiirinde sadece bir şair olarak değil, kamerasını 360 derece ve çok boyutlu olarak objeler üzerinde ustaca gezdiren, odaklandığı reel ve fiziksel varlıklar âleminde metafizik varlıklar âlemine ustaca geçişler sağlayan yetkin bir rejisör kimliği ile de dikkatleri çekiyor. Ayrıca şairi, bu şiirinde kelimelerle unutulmaz tablolar yapan usta bir ressamda benzetebiliriz. Necip Fazıl, kelimelerle kurulan çok katmanlı bir yapı içinde ve zengin imgesel çağrışımlarla net görüntüler oluşturabiliyor. Ona göre şiirde seçilen her kelime;

"İçine renk renk, çizgi çizgi, yankı yankı cihanlar sığdırılmış birer esrarlı billur zerrelere. Şair bu kelimeleri göz bebeğine ve kulak zarına dayayarak seçer, dizer, kaynaştırır, bütünleştirir ve bir simyacı hüneriyle terkiğini tamamarken, iç şekli, kendi içindeki mana heykeline eş olarak kalıba döker."<sup>20</sup>

Bundan dolayı şiirde kelime seçiminin, kelimeleri birbirleriyle kaynaştırıp bütünleştirmenin büyük bir önemi vardır. Necip Fazıl,

birçok şiirinde olduğu gibi, "Bacalar" şiirinde de görünenden görünmeyene, fizikten metafiziğe, yeryüzünden gökyüzüne odaklanan kimi zaman güçlü bir tele objektif, kimi zaman da geniş açılı bir kamera tutmaktadır. Şairimiz kamerasını ilk önce, uzak ve yüksek bir noktadan "kararmış çatılar" üzerinde bulunan ve "dipsiz maviliklerin" ortasında yükselen bacalara odaklar. Şairin durduğu noktada bir rejisörün film setindeki her şeye hâkim konumunu hatırlatır. Baca marifetiyle ve bir kartalın keskin gözleri ile tüm görsel ve sezgisel mekâna hâkim olur. İnsan, ancak böyle bir noktadan hem hane içinde yaşanan dramları, hem de dipsiz maviliğin ötesinde tasavvur edilen metafizik âlemlerden mesaj ve görüntüleri yansıtabilir. Bu açıdan bakıldığında, bacalar sanki sonsuzluk âlemi ile reel dünya arasında iletişimi sağlayan haberleşme kulelerini andırmaktadır. Bir bakıma geçici dünya ile ebedî âlem arasında konuşlanmış, bir tünel, bir koridor fonksiyonu icra etmektedir. Bu tünelin bir ucu, "bacalar, kararmış çatılar, evler, mavi gökler, taraçalar, kuleler, mazgallar ve tepeler..." gibi kelimelerle reel dünyanın net bir yansımalarını resmetmektedir. Dikkat edilecek olursa, bu dekor rastgele seçilmiş bir nesnelere yumağından oluşmamıştır. Her bir kavram fiziksel boyuttan metafizik boyuta, somuttan soyuta kanatlanmayı sağlayacak paraşüt kulelerini andıran ve yükseklik hissini çağrıştıran objeler kümesi ile örülmüş bir sahnede yer almaktadır. Hedef; yükselmek, yücelmek ve sonsuz maviliklerin ötesinde maveraya uçabilmektir.

Tünelin diğer ucunda ise, "esrar, kemik, kol, mezar, yas, ölü, ruh, ruhların mehtaba dalmaları, azap kuleleri..." gibi metafizik âlemleri çağrıştıran kelimeler yumağı ile karşılaşmaktayız. Bu kavramlardan örülü imgeler bizi şairin hiç sözünü etmediği bambaşka bir evrene, öteki dünya diye adlandırılan "ukba" âlemine taşımaktadır. Oysaki Necip Fazıl, doğrudan doğruya ne "ukba"dan ne de "ahiret" âleminden söz etmiştir. Şairin kamerası nesnel varlıklar üzerine o kadar ustalıkla yönelmektedir ki, insan zihni bacadan kıvrıla kıvrıla çıkan esrarlı dumanın ardından sonsuz maviliklere yükselme arzusu duymaktadır. İnsan gökler ve yerler arasında bir geçiş simgesi, bir yükseliş platformu veya bir gizemli tünel olarak yansıtılan "baca" metaforu ile, bu iki âlemin arasında gidip gelerek göklerin ve yerlerin sırlarına aynı anda vâkıf olabilmektedir. Bir açıdan simsiyah çatıların üzerinde duran irili ufaklı bacaları seyrederken bir yandan da bu yüzeysel dekorun altına kazınmış bulunan esas örtülü ve gizli ikinci bir anlam katmanı ile buluşmaktadır. Bu katmanda "sonsuz mavilikleri kurcalayan" metafizik endişeler içinde

kıvranan, dünya ile ahiret arasında gidip gelen, derin düşünceler içinde ıstırap çeken bir insan portresi ile karşılaşmaktayız.

Necip Fazıl Kısakürek, "Bacalar" şiirini 1930 yılında yazmıştır. 1930'lu yıllar, şairin birey ve sanatkâr olarak çok katmanlı kimliğini aradığı ve bu arayışın oluşturduğu dramatik gerginliği içsel monologlar hâlinde şiirine yoğun olarak yansıttığı bir dönemdir. Şiire bir de bu açıdan baktığımızda, kendisinin "baca" gibi her iki mekâna açılan dar bir tünelin içinden geçerek bir gelgit gerilimi yaşadığını söyleyebiliriz. Yaşanan bu metafizik bunalım ancak böyle bir görsel ve şiirsel nesnel dizisinden oluşan çok katmanlı bir imgeler örgüsü içinde objektif olarak yansıtılabilirdi.

Şair, "baca" metaforunu rastgele seçmemiştir. "Baca", "ocak" ve "eşik" kelimeleri İslam öncesi dönemden itibaren kültürümüzde önemli bir yer tutmaktadır. "Ocağını tütürmek" hayatı ve geleneği idame ettirmekle, "ocağını söndürmek" ise tam tersi, felaket ve trajedinin simgesi olarak değerlendirilir. Bacanın tütmesi, bir anlamda hayatın da, ölümün de somut bir göstergesi durumundadır. Bu bağlamda "bacalar", hayatla ölüm, dünya ile ukba, gerçekte ideler âlemi arasındaki bağlarımızı kuran temsil gücü yüksek göstergelerdir. Necip Fazıl'ın bakış açısı ile yansıtılan şiirsel dekorda "bacalar", bir yandan kollarını bir davet gibi göklere yükseltirken bir yandan da cinlerin, ruhların ve cüceleşmiş devlerin güzergâhı olmuş gizemli dehliz ve koridorları hatırlatmaktadır. Bu manada bacalar hem semalara yücelmenin, hem de yücelerden "cüceleşmiş devler ve cinler" şeklinde yer-yüzüne düşüşün sınır kapıları gibidir. Böylece esas sorun, dar koridorlardan geçerek yücelmek veya yükseklerden cüceleşerek düşmek ikilemi üzerine kurulu zor bir denklem üzerine odaklanmış olur.

## SONUÇ

İncelemeye çalıştığımız bu makalede, dilimize "nesnel karşılık" olarak çevrilmesini önerdiğimiz, T. S. Eliot'ın "objective correlative" kavramının edebiyatımızda yer alış sürecini, kavramın farklı yazarlarımız tarafından Türkçeye nasıl aktarıldığını ele almaya çalıştık. Kavramla ilgili olarak, bireysel düşünce ve değerlendirmelerimizi ifade ettik. "Nesnel karşılık" kavramının yol açtığı anlam belirsizlikleri, önce canlı bir film sahnesinden seçilen kesitlerle örnekendirildi. Daha sonra makalemizin ana mihverini oluşturan Necip Fazıl Kısakürek'in "Bacalar" adlı şiiri, bahse konu kavram doğrultusunda bir tahlil ve değerlendirmeye tâbi tutuldu.

Örnek olarak sunduğumuz cenaze sahnesinde yansıtılan ince ışık huzmesinin, seyredenleri derin bir hüznün atmosferinden alarak filizlenen taze umutlara doğru nasıl kanatlandırdığını tespit etmeye çalıştık. Aynı şekilde, Necip Fazıl Kısakürek'in "Bacalar" şiirinin odak noktasını teşkil eden "baca" metaforunun okuyucuyu, yüzey- sel dekoru oluşturan fiziksel evrenden, fizikötesi âleme bakışın başarılı bir simgesi olarak nasıl yücelterek bir zaman tüneline sürüklediğini vurguladık

Gaston Bachelard, "Fiziksel An ve Fizikötesi An" başlıklı makalesinde, "Şiir anlık bir metafiziktir. Şiir derin bir dünya görüşünü, bir ruhun sırlarını, bir varlığı ve nesnelere hepsini birden yansıtabilmedir."<sup>21</sup> diyor. Necip Fazıl Kısakürek, "Bacalar" şiirinde Bachelard'ın bu tanımının da ötesine geçerek şiirsel dili, nesne ve kelimelerden oluşan canlı ve dekoratif imajlar yolu ile somuttan soyuta, muayyenden muhayyele giden iç içe katmanlar şeklinde çok başarılı biçimde yansıtabilmiştir. Böylece, okuyucunun zihninde çok canlı imgeler eşliğinde, benzer nesnel çağrışımların uyanmasını sağlayabilmiştir. Şiire eşlik eden gizemli atmosferin şiirin tümüne yansımaları, anlamın zenginleşmesini ve kendi içinde çoğalmasını başarabilmiştir. Şairin bu estetik ve titiz yaklaşımı, makalemizin sınırları içinde incelemeye çalıştığımız "nesnel karşılık" kavramının açıklanması noktasında tipik ve yeterli bir örnek oluşturmaktadır.

## DİPNOTLAR

- 1 Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, 2. bs., İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1984, s. 48.
- 2 Murat Devrim Dirlikyapan, "İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever", (Yayımlanmamış Yüksek Yisans Tezi), Bilkent Üniversitesi, 2003. s. 74.
- 3 T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 12.
- 4 T. S. Eliot, "Hamlet And His Problems", *Critical Theory Since Plato*, (ed. Hazard Adams), Harcourt Brace Jovanish Inc, Newyork, 1971, s. 789.
- 5 Sevim Kantarcıoğlu, *T. S. Eliot'un Şiirlerinde İnsanın Kendisini Gerçekleştirme Teması*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, s. 27.
- 6 Eliot, *age.*, s. 30.
- 7 *Age.*, s. 27-28.
- 8 T. S. Eliot, "Hamlet", *Denemeler*, (çev. Akşit Göktürk), Afa Yayınları, İstanbul, 1987. s. 54.
- 9 Dirlikyapan, *agt.*, s. 81.
- 10 Hilmi Yavuz, *Zaman*, 11 Aralık 2001.
- 11 Özdemir İnce, *Tabula Rasa*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002, s. 67.
- 12 T. S. Eliot, *Denemeler*. (çev. Halit Çakır), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988. s. 8.
- 13 *Türkçe Sözlük*, 10. bs., Türk Dil Kurumu, Ankara, 2005, s. 182.
- 14 *Age.*, s. 182.

- <sup>15</sup> Daha fazla bilgi için bk. Kazım Yetiş, *Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1996, s. 323-366.
- <sup>16</sup> [http://web.cn.edu/KWHEELER/documents/Objective\\_Correlative.pd](http://web.cn.edu/KWHEELER/documents/Objective_Correlative.pd) sayfasından yazar tarafından özetlenerek çevrilmiştir.
- <sup>17</sup> T. S. Eliot, "Hamlet And His Problems", *Critical Theory Since Plato*, (ed. Hazard Adams), Harcourt Brace Jovanish Inc, Newyork, 1971, s. 789.
- <sup>18</sup> *Age.*, s. 790.
- <sup>19</sup> Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, 6. bs., Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1977, s. 110.
- <sup>20</sup> *Age.*, s. 382.
- <sup>21</sup> Gaston Bachelard, "Fiziksel An ve Fizikötesi An", (çev. Fahrettin Aslan), *Hece*, S. 12, Aralık 1997, s. 62.

## KAYNAKÇA

- Bachelard, Gaston, "Fiziksel An ve Fizikötesi An", (çev. Fahrettin Aslan), *Hece*, s. 12, Aralık 1997.
- Beyathı, Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, 2.bs., İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1984.
- Dirlikyapan, Murat Devrim, "İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi, 2003.
- Eliot, T. S., "Hamlet And His Problems", *Critical Theory Since Plato*, (ed. Hazard Adams), Harcourt Brace Jovanish Inc, Newyork, 1971.
- ....., *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.
- ....., *Denemeler*, (çev. Akşit Göktürk), Afa Yayınları, İstanbul, 1987.
- ....., *Denemeler*, (çev. Halit Çakır), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988.
- İnce, Özdemir, *Tabula Rasa*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002.
- Kantarcıoğlu, Sevim, *T. S. Eliot'un Şiirlerinde İnsanın Kendisini Gerçekleştirme Teması*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Çile*, 6. bs., Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1977.
- Türkçe Sözlük*, 10. bs., Türk Dil Kurumu, Ankara, 2005, s. 182.
- Yavuz, Hilmi, *Zaman*, 11 Aralık 2001.
- Yetiş, Kazım, *Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1996.
- [http://web.cn.edu/KWHEELER/documents/Objective\\_Correlative](http://web.cn.edu/KWHEELER/documents/Objective_Correlative)

## TÜRK EDEBİYATI TARİHİNİN KIYIDA KALMIŞ BİR İSMİ: ALİ NUSRET

Bengü Vahapoğlu\*

**Özet:** İlk şiirini 1886 (1302) yılında yayımlamış, ölümüne kadar da (1913) şair ve yazar olarak edebî faaliyetlerde bulunmuş olan Ali Nusret'in ismi, her ne kadar edebiyat tarihlerinde geçiyorsa da, edebî şahsiyeti ve hayatı üzerine ayrıntılı bir çalışma yapılmamıştır. Oysa Türk edebiyatı tarihinin bu kıyıda kalmış şahsiyetinin, edebî sahada faaliyet gösterdiği yıllar Ara Nesil (Mehmet Kaplan'ın tarihlendirmesiyle 1873-1877 yıllarından 1896'ya kadar olan bir süreyi kapsamaktadır.), Servet-i Fünun (1896-1901) ve II. Meşrutiyet (1908-1911) gibi Türk edebiyatının yenileşme açısından en hareketli dönemlerine denk gelmektedir. Ali Nusret sadece şiir değil, mensur şiir de yazmış, Fransızcadan romanlar tercüme etmiş, dönemin önemli gazete ve dergilerinde edebiyat, tarih, askerlik, fen, eğitim konularında pek çok makale kaleme almış, II. Meşrutiyet sonrasındaki dil tartışmalarına katılmış, dilde sadeleşmenin karşısında yer almıştır. Ayrıca Fransızcadan bir çocuk piyesi adapte etmiş, bir de Osmanlı elifbası hazırlamıştır. Ali Nusret, kısa süren hayatında az sayıda eser vermiştir belki ama döneminin gazete ve dergilerinde edebî, fennî, tarihî, askerî konulara, eğitim ve dille ilgili meselelere değindiği makaleleriyle geniş bir yelpazede yayıncılık faaliyeti sergilemiştir. Bu yüzden de Ali Nusret'in bir şair, bir mütercim, bir tenkitçi, bir dilci, bir eğitimci olarak farklı farklı kimlikleri vardır.

**Anahtar kelimeler:** Ali Nusret, Ara Nesil, Servet-i Fünun, II. Meşrutiyet, şiir, mensur şiir.

### A NEGLECTED NAME IN THE HISTORY OF TURKISH LITERATURE: ALİ NUSRET

**Abstract:** Although Ali Nusret, who published his first poem in 1886 (1302 H.) and was active as a poet and writer until his death in 1913, is mentioned in name in literature histories, no detailed study on his literary personality or biography has been made. Yet, the time frame within which this neglected figure of the history of Turkish literature operated comprises such active periods of Turkish literature in terms of modernization as the "Ara Nesil" (Interim Generation; spans between 1873-77 to 1869 as dated by Mehmed Kaplan),

\* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Mezunlu.

*Servet-i Fünûn (1869-1901) and II. Meşrûtiyet (The Second Constitutional Monarchy, 1908-1911). Ali Nusret wrote not only poems but prose poems; translated novels from French; authored articles in the important newspapers and magazines of his time on literature, history, military profession, science and education; participated in the arguments on language after II. Meşrûtiyet standing against simplification. He also adapted a childrens' play from French and composed an Ottoman Elifbâ (Alphabet). Apparently Ali Nusret produced a small number of works in his short life but he acted within a wide range of publication with his articles on literary, scientific, historical, military, educational and religious matters, which he published in the newspapers and magazines of the time. That's why Ali Nusret has various identities as a poet, a translator, a critic, a linguist and an educator.*

**Keywords:** Ali Nusret, Ara Nesil (The Interim Generation), Servet-i Fünûn, II. Meşruti-yet, poetry, prose poem.

## GİRİŞ

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yüzünü Batı'ya dönen, yenileşmeye başlayan Türk edebiyatı günümüzdeki çizgisine gelinceye kadar pek çok aşamadan geçmiştir. Birçok gelenek, kural yıkılmış, yeni türler denenmiş, bu türler önce emekleme devresine girmiş, sonra ufak adımlar atmaya başlamıştır. Türk edebiyatının yenileşme dönemi olan XIX. yüzyılda, cesaretli adımlar atmaktan, risk almaktan çekinmeyen, kuralları yıkan ve yenilikleri deneyen Şinasi, Nâmık Kemal, Abdülhak Hâmid, Ahmet Midhat, Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret, Halid Ziya gibi edebiyatçıların adları ise bugün artık edebiyat tarihlerine âdeta kazınmıştır. Ancak Türk şiirinin, Türk romanının günümüzdeki çizgisine ulaşmasında en büyük pay sahipleri bu isimler olsa da onların açtıkları yolu takip edip Türk edebiyatına getirdikleri yenilikleri perçinleyen, bu yeniliklerin yerleşmesinde önemli rolleri olan kalabalık bir şair, yazar, tenkitçi kadrosu vardır arkada. Bir edebiyat tarihçisinin görevi ise, bugün artık isimleri belleklerden silinmiş, kitapları kütüphanelerin depolarında terk edilmiş, dönemin gazetelerinde, dergilerinde yayımlanmış olan makaleleri unutulmuş bu isimleri, yeri gelince, bir arkeolog titizliğiyle ortaya çıkarmaktır. Türk edebiyat tarihinin kıyıda kalmış bu isimlerinden birisi de Ali Nusret'tir.

## ALİ NUSRET KİMDİR?

Bugün birçok edebiyatsever, hatta edebiyat tarihçisi için bile ilk duyduğunda bir muammadır Ali Nusret ismi. Oysa yazar ilk ve tek şiir kitabı olan *Şihâb'*a yazdığı mukaddimede; "*Şimdiye kadar yazdıklarımдан hiçbirisininin adem-âbâd-ı nisyânda zıyanına razı olmadım. Bu mecmuaya kaydettim. Bunu neşretmekten maksadım bilhassa şiir ve ede-*

*biyata olan hevesât-ı ciddiyeye-i kalbiyyemin zâil olmamasını teyid etmekten ibarettir.*"<sup>1</sup> diyerek içindeki edebiyat aşkıyla yazdığı şiirlerinin birileri tarafından okunmasını, bir gün keşfedilmesini samimiyet ve umutla beklediğini belirtmiştir.

Ali Nusret sadece şiir değil, mensur şiirler de yazmış, Fransızcadan romanlar tercüme etmiş, dönemin önemli gazete ve dergilerinde edebiyat, tarih, askerlik, fen, eğitim konularında pek çok makale kaleme almış, II. Meşrutiyet sonrasındaki dil tartışmalarına katılmış, dilde sadeleşmenin karşısında yer almıştır. Ali Nusret, ayrıca Fransızcadan bir çocuk piyesi adapte etmiş ve bir de Osmanlı elifbası hazırlamıştır. Bütün bu çalışmalarıyla Ali Nusret, Türk edebiyat tarihinin yenileşme açısından en hareketli dönemleri olan Ara Nesil, Servet-i Fünun ve II. Meşrutiyet dönemlerinde faaliyet göstermiş bir şair, yazar, tenkitçi, dilci, eğitimci yani tam "teşekküllü" bir edebiyatçıdır. Ancak bunlar da Ali Nusret'in kimliğiyle ilgili zihinlerde fazla bir şey uyandırmayabilir, tâ ki "Cenap Şahabettin'in kardeşidir." denilinceye kadar. Ali Nusret'in modern Türk şiirinin kurucu isimlerinden Cenap Şahabettin'in kendisinden üç yaş küçük kardeşi olduğu bilgisi zihinlerde parlak bir ışık yakar.<sup>2</sup>

Ali Nusret, İsmet Hanım ile Plevne Muharebesi'nde şehit olan Binbaşı Osman Şahabettin Bey'in ikinci oğludur. 23 Mart 1872'de<sup>3</sup> (11 Mart 1288) Yenişehir Feneri'nde<sup>4</sup> doğmuştur. Babalarının Plevne'de şehit düşmesinden sonra İstanbul'a taşınan aile, babadan kalma cüz'i bir maaşla geçinmeye mecbur olur. Babalarının onlara Fatih'te, Dırağman Mahallesi'nde bıraktığı ufak eve taşındıklarında Ali Nusret, daha üç yaşındadır (1875). Cenap Şahabettin, babalarının Plevne Muharebesi'ne gittiği o günü şu sözlerle anlatmıştır:

"(...) Taze bir kadın iniyor, çıkıyor, geziniyor, dağınık çamaşırları topluyor, açık kalmış bir sandığı kapıyor, masanın çekmecesini iade ediyor, çekmecenin anahtarını çeviriyor, duruyor, dolaşılıyor, bir seferinin hânesinde terk ettiği yâdigâr-ı perîşâniyi ıslaha çalışıyor... Bütün bu harekât esnasında sessizce ağlıyordu: Bu benim validemdi.

Kardeşim -o zaman üç yaşında bir bî-haber [Ali Nusret] koca bahçenin çamurlu bir köşesinden yorgun gelmiş, mütehayyir, bakıyordu; kim bilir belki de gidenin her akşamki avdetini bekliyordu...

Öteki, hemşirem, daha üç ay beşiğinde ilk tebessümleri kendi kendine talem ediyordu..."<sup>5</sup>

Ali Nusret'in ilk tahsili hakkında elimizde bir belge yoktur; ancak ağabeyi Cenap Şahabettin gibi onun da Tophane'deki Mekteb-i



Fevziye'yi bitirdiğini ve bir yıl sonra rüşdiyeye girdiğini söyleyebiliriz. Ali Nusret, 1297'de (1881/1882) Eyüp Askerî Rüşdiyesi'ne girmiştir. Eyüp Askerî Rüşdiyesi'nden arkadaşı Abdülfeyyaz Tevfik, Ali Nusret'in ölümünden sonra kaleme aldığı bir yazıda o günleri şöyle anlatmıştır:

"...Nusret'e, 93 Seferi'nde ihrâz-ı mertebe-i şehâdet ederek vazife-i vataniyesini bihakkın ifâ etmeye muvaffak olmuş muhterem bir pederin iki nesli-neçibinden küçüğüne, bir hüsn-i tesâdüf 97 tarihinde beni refik etmiş idi. O zamanlar Feshane'nin üst tarafındaki ahşap sarayda bulunan askerî rüşdiyesine birlikte devam ediyordu."<sup>6</sup>

Üç yıl burada okuduktan sonra da 1303'te (1887/1888)<sup>7</sup> Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun'a geçmiştir. Bu tarihi de bize Abdülfeyyaz Tevfik Bey verir:

"(...) O benim samimi onbaşı, ben onun sadık birinci neferi olarak tam üç sene birlikte çalıştık, yaşadık. Nihayet, kader onbaşımı Mühendishâne-i Askerî'ye, beni Mekteb-i Mülkiye'ye sevk etmiş idi."<sup>8</sup>

Ali Nusret, Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun'dan 1307'de (1891/1892) istihkâm mülâzımlığı ile teğmen çıkmış ve aynı yıl muallim tayin olunarak göreve başlamıştır.<sup>9</sup> O günden sonra da görevine olan sadakati, sıkı disiplini ve çalışmasıyla basamak basamak yükselmiş, çeşitli nişanlarla taltif edilmiştir. 1324'te (1908/1909) kaymakam (yarbay) rütbesiyle mareşal yaveri<sup>10</sup> olan Ali Nusret, 1324'ten (1908/1909) sonra genç denecek bir yaşta Topçu Yarbayı iken askerlikten emekli olmuştur. Ali Nusret, askerlik yaparken çeşitli görevlerde bulunmuştur ancak daha çok öğretmenlik yapmıştır; zaten askerlikten ayrıldıktan sonra da öğretmenlik mesleğine devam etmiştir. 1325'ten (1909/1910) itibaren Vefa İdâdîsi'nde edebiyat öğretmenliği yapmaya başlamış, bunun yanında Mercan İdâdîsi ve Dârümuallimîn'de (Öğretmen Mektebi) de hastalığı ağırlaşınca kadar edebiyat dersleri vermeye devam etmiştir. Ölümünden altı ay öncesine kadar Dârümuallimîn'de ders vermekteydi.

Ali Nusret, devrin yaygın bir hastalığı olan vereme yakalanmış, henüz 41 yaşındayken, 13 Şubat 1913'te (31 Kânunusâni 1328/6 Rebiülevvel 1331) vefat etmiştir. Kendisini Dârümuallimîn'in öğrenci kabul imtihanlarına davet eden Müdür Muavini Fuat Bey'e, 29 Ağustos 1912 (16 Ağustos 1328) tarihinde yazdığı mektupta, hastalığını şu sözlerle anlatmıştır:

"(...) Ah Fuat Beyciğim, bendeniz bir ayı mütecâviz bir zamandan beri -her gün daha ziyade fenalaşmak üzere- hastayım. Müracaat ettiğim tabipler henüz derdimi lâyıkiyla teşhis bile edemediler. Beni -hiç olmazsa daha birkaç ay için- her türlü iştiğalâtan, en vicdanî bir aşk-ı vazife-perverâne ile sevdiğim muazzez derslerimden mahrum etmek istiyorlar. Bu, ale'l-ihimal maddeten faydeli olabilirse de mânen muhakkak öldürecektir. (...) Bazı etubbâ, âlâmıma ancak Avrupa'da deva bulunabileceğini söylüyorlar ki kardeşim de bu fikirdedir. Bendeniz ise bunu arzu etmiyorum, daha doğrusu edemiyorum... Ah aziz kardeşim Fuat Bey, bir gün tenezzülen teşrif-i âlânizle hakikaten bir âşiyân-ı saadet etmiş olacağınız hânemin, ale'l-husus bahçemin bütün eşcâr ve ezhârı şimdi birer seh-m-i kindâr gibi gözlerimi kanatıyor, yüreğimi paralıyor... Şu te'mîn-i âşiyân hikâyesi bendenize ne kadar meş'ûm oldu! Bilmem ki talih bendenizden hangi kabahatimin intikamını alıyor. Tamamıyla mahsûl-i ırk-ı cebînim olan iki üç yaprağı bendenize çok görüyor, çünkü akvâ-yı ihtimâlât olarak -yalnız Dârülmualimîn'den değil- bu evden de istifa edeceğim. (...)"<sup>11</sup>

Ali Nusret, okulların yaz tatiline girişiyle birlikte hastalanmış, hastalığıysa yaklaşık altı ay sürmüştür. 13 Şubat 1913 (31 Kânunusâni 1328) tarihinde de vefat eden Ali Nusret, vasiyeti üzerine, Fatih Camii Haziresi'nde Plevne müdafî Gazi Osman Paşa Türbesi'nin önüne defnedilmiştir. *Sabah* gazetesinde çıkan bir yazıda merhumun defnedildiği gün ve cenaze alayı ayrıntılarıyla aktarılmıştır. Bu yazıda, merhumun naaşının, alaturka saat on buçukta Dırağman Mahallesi'ndeki evinden alındığı ve Fatih Camii'ne getirilerek cenaze namazının eda edildiği; cenaze alayının ise Ali Nusret'in dostları, akrabaları, okurları ve öğrencilerinin katılımıyla oldukça kalabalık geçtiği, tabutun âdeta parmaklar üzerinde gittiği anlatılır. Yazarın naaşı defnedildikten sonra da Süleyman Nazif ve Dârülmualimîn eski müdürü Sâti Bey birer konuşma yapmışlardır.<sup>12</sup>

Ali Nusret'in erken ölümünün yankıları edebiyat camiasında, dergi ve gazetelerde bir süre devam etmiştir. Fuat Köprülü, Şahabettin Süleyman, Abdülfeyyaz Tefik gibi isimler yazarın ölümünün üstüne birer yazı kaleme almış; *Servet-i Fünun*, *İctihâd* gibi dergilerde taziye mesajları yayımlanmıştır. Ali Nusret'in ölümünün sene-i devriyesinde ise Dârülmualimîn'de bir ihtifâl düzenlenmiştir. Bu ihtifâle Dârülmualimîn'in o günkü idare heyeti ve öğretmenlerinin yanında eskileri de katılmıştır. Eski Müdür Sâti Beyefendi ile muavini Fuat Beyefendi, eski öğretmenlerden de Cevat, Sıracettin, Besim, Şevket, Serkis Nihat, Kilisli Rifat beyler, Hoca Fatin, Hâfız Rüşdü efendiler ve Ali Nusret'in küçük kardeşi Osman Fahri bu ihtifalde hazır bulunmuşlardır. Törende müdür muavini Feridun Bey ve edebiyat ikinci sınıf öğrencilerinden Ali Rıza Efendi tarafından birer konuşma yapılmıştır.<sup>13</sup> Aynı yıl, yani 1914'te (1329) Osman

Fahri de kardeşini kaybetmenin acısıyla kaleme aldığı şiirlerini *Mersiyeler* adlı kitabında toplamış ve yayımlamıştır.

Ali Nusret, çevresinde nezaketi, çalışkanlığı, dakikliği, mütevazılığı, dil üzerine hassasiyetiyle tanınmış, genç denecek yaştaki ölümü dostlarını, öğrencilerini ve edebiyat camiasını derinden etkilemiştir. Ali Nusret, kısa süren hayatında az sayıda eser ortaya koymuştur belki ama, döneminin gazete ve dergilerinde edebî, fennî, tarihî, askerî konulara, eğitim ve dille ilgili meselelere değindiği makaleleriyle geniş bir yelpazede yayımcılık faaliyeti sergilemiştir. Bu yüzden de Ali Nusret'in bir şair, bir mütercim, bir tenkitçi, bir dilci, bir eğitimci olarak farklı farklı kimlikleri vardır.

### ŞAİR ALİ NUSRET

Kısa ömrünü edebiyata ve dile vakfetmiş olan Ali Nusret, edebiyat hayatına şiir yazarak başlamıştır. Bu yönünde kendisinden yalnızca üç yaş büyük olan, modern Türk şiirinin kurucu isimlerinden ağabeyi Cenap Şahabettin'in büyük rolü olmuştur elbette; ancak Cenap bu konuda tek isim de değildir. Kalplerinde şiire ve edebiyata karşı aynı büyük hevesi taşıyan iki kardeş bu yola adım attığında Ali Nusret, ağabeyi Cenap Şahabettin'in takipçisiydi ve adımları onu bir isme, Muallim Naci'ye ulaştırmıştı. Dırağman Mahallesi'ndeki evlerinin Şeyh Vasfî'nin tekkesine çok yakın olması, gençlik yıllarında Şeyh Vasfî ile vakit geçirmelerini sağlamış, Şeyh onun vasıtasıyla da Muallim Naci'yle tanışmıştır. *Cenap Şahabettin* adlı eserinde; "*Oturdukları ev, Şeyh Vasfî'nin tekkesine çok yakındı. Bilhassa onunla devamlı bir surette buluşuyor ve istifade ediyordu. Şeyh'in delâletiyle de Muallim Naci'yle tanışmıştı.*"<sup>14</sup> diyen Saadettin Nuzhet Ergun, bu ilk tanışıklıkların Cenap'ın şiirindeki etkisine değinmiştir. Hüseyin Cahid de *Edebiyat Hâtıraları*'nda Ali Nusret üzerinde, Cenap'la benzer şekilde bir Şeyh Vasfî ve Muallim Naci etkisi olduğu görüşünü, aktardığı şu hatırayla desteklemiştir:

"Ben daha küçük bir çocuk iken onun [Hüseyin Suat] arkadaşlarıyla şiire dâir konuşmalarını dinler, bir şey anlamazdım. Cenap Şahabettin'in Nusret isminde bir küçük kardeşi vardı. Suat'ın en iyi arkadaşlarından idi. Topçu Mektebi'ne gittiği için kendisine 'Topçu' derlerdi. Semtleri Dırağman'da idi. Mubahaseleri arasında Muallim Naci ismini işitip dururdum. (...)"<sup>15</sup>

Şahabettin Süleyman da Muallim Naci'nin Ali Nusret'e etkisini; "*Yenilik ile eskilik arasında bir hatt-ı vasl hizmetini yüklenen Ali Nusret, teceddüdkârlardan ziyade kudemâya meyyâl idi. Naci denilen 'köy şairine'*

*fevkalâde ihtiramı vardı. Bazen bulduğum zamanlar benim 'fetret-i edebiyeye mücidi' diye talkîb ettiğim bu zât hakkında fikirlerimi tâdil için uğraşır, yorulur, cümlelerin yorumları arasında hiddetini saklayarak beni nankörlükle bile itham ederdi.*"<sup>16</sup> şeklinde dile getirdiği hatırasıyla vurgular.

Oysa Şahabettin Süleyman'ın, bu kadar şiddetle Muallim Naci'yi savunduğunu söylediği Ali Nusret, *Servet-i Fünun*'un 1000. sayısı dolayısıyla kaleme aldığı makalesinde, Naci hakkında şu sert yorumu yapmıştır: "*Naci'nin kavaid-i lisâniyemize ettiği hizmet inkâr olunamamakla beraber onun hâkimiyet-i edebiyesi şiirimiz için bir darbe-i cânîyâne idi! (...) Naci, Kemal'in, Hâmid'in büyük lisanını his, hayal, fikir hatta san'at-ı beyân itibarıyla hâtırâ-sûz bir derekeye indirmişti.*" Ali Nusret, aynı makalesinde, Demdeme-Zemzeme tartışmalarının gündemde olduğu yıllar için ise; "*(...) o 'Demdeme' faslı târih-i edebiyâtımızda gerçekten bir fetret-i elîmedir.*" demiştir. Bu sözleriyle Ali Nusret, o dönemde eleştiri oklarının hedefi hâline gelmiş olan Edebiyat-ı Cedide'yi savunmak istemiş olabilir ya da sebep kendi olunlaşan edebiyat zevkidir, belki de değişen edebiyat anlayışında Muallim Naci'nin eskinin temsilcisi olarak görülmesi onu etkilemiştir. Bunların tümü de bir sebep olabilir elbette. Bu "belki"lere ve "ya da"lara kesin cevaplar verebileceğimiz bir belge henüz elimizde yok; ancak Ali Nusret'in bu ilk dönem şiirleri üzerinde Muallim Naci'nin önemli bir tesirinin olduğu inkâr edilemez bir gerçektir.

Ali Nusret, kendi adıyla, ilk şiirini, 17 Haziran 1886 (5 Haziran 1302) tarihinde, *Gülşen* mecmuasında yayımlamıştır.<sup>17</sup> Bu şiiri, ağabeyi Cenap Şahabettin'in "O Gözler" adlı şiirine nazire olarak yazmıştır. Şiir, *Gülşen* mecmuasında "Topçu Mektebi şâkirdânından Ali Nusret Beyefendi'nindir" takdimiyle ve "Nazîre" başlığıyla yayımlanmıştır.<sup>18</sup> Şiirin altında da *Gülşen*'in yaptığı şu değerlendirmeye yer verilmiştir: "*Nâzımının -sağîr-i sinnine nispetle- şu nazîreyi söylemesi kundaktaki bir çocuğun fasîhâne tekellüm etmesine benzer. Mevlâ feyzini müzdâd etsin.*"<sup>19</sup> *Gülşen*'in bu sözleri, genç şairi takdir ve teşvik edici niteliktedir. Ali Nusret, bu ilk şiiri yayımlandığında henüz on sekiz yaşındadır ve Mühendishâne-i Berrî-i Hümayun'da öğrencidir. Ali Nusret'in şiirleri, ilk şiirinin yayımlandığı 1886 (1302) tarihinden başlayarak 1888'e (1305) kadar, başta *Saadet* gazetesi olmak üzere *Hamîyet* ve *Muhit* gibi dergilerde yayımlanmıştır. Şair, 1888 yılı boyunca *Saadet*'te düzenli olarak şiirlerini yayımlamış, aynı sayıda iki şiirinin birden çıktığına çok kere rastlanırken üç şiirin birden yayımlandığı da olmuştur.<sup>20</sup> Görünen o ki Ali Nusret, Muallim Naci'nin 8 Aralık 1887'de (26 Teşrinisâni 1303)<sup>21</sup> *Saadet*'ten ayrılma-

sından sonra onun yerini dolduran önemli isimlerden biri hâline gelmiştir. Ali Nusret, ilk ve tek şiir kitabı *Şihâb*'ı ise 1306 (1889/1890) yılında yayımlamıştır. Bu dönem, Türk edebiyatında Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle "Ara Nesil" olarak anılan dönemdir.

Cafer Gariper, Ara Nesil içerisinde "sınırlarının kesin olmadığı ve birinden diğerine geçişin kolaylık gösterdiği üç yöneliş"ten söz etmektedir. Gariper bu üç yönelişi "klasik edebiyatı sürdürmek isteyenler", "eski ile yeni arasında yer alanlar" ve "yenilikçiler" şeklinde adlandırmıştır. Eskiye sürdürmek isteyenler arasında Şeyh Vasfî, Elhac İbrahim Efendi, Hoca Hayret Efendi, Mehmet Salahî, Muallim Feyzî ve Ali Ruhî'yi saymaktadır. Eski ile yeni arasında yer alanlar ise; *"dönem içerisinde yeniliği ileri seviyede temsil eden Recaiâde M. Ekrem ve Abdülhak Hâmid'den gelecek tesire açık olmakla birlikte daha çok Muallim Naci dairesinde yer alan veya bu daireye yaklaşan yazar ve şairlerdir. Yenilikçiler, yeniliği ileri seviyede temsil etmek ve onu daha ileriye götürmek isteyen ve Recaiâde Ekrem-Abdülhak Hâmid ekolüne bağlanan gençlerdir."* Ali Nusret, *Şihâb* içerisinde yer verdiği ve *Şihâb* dışında bıraktığı şiirleriyle, eskiyle yeni arasında ancak yeni edebiyattan ziyade, eskiye daha yakın bir yerde durmaktadır.

Ali Nusret'in *Şihâb* dışında kalan şiirleri ise -tespit edebildiğimiz kadarıyla- on sekiz tanedir. *Şihâb*'ın kapağında, her ne kadar, "Birinci Kısım" yazsa da Ali Nusret'in ikinci bir şiir kitabı yoktur. Anlaşılan Ali Nusret, şiir yazmayı bırakmıştır. İbnülemin Mahmut Kemal İnal da *Son Asır Türk Şairleri* adlı eserinde bu noktaya değinmiş ve şunları söylemiştir:

"(...) Pek genç iken şiir ile uğraşmış ise de bilahare vazgeçtiği, *Şihâb*'dan sonra bir şiir mecmuası neşretmemesinden anlaşılıyor. O mecmua ise kendini şair addettirecek mahiyette değildir. Çünkü çocuk denilecek bir yaşta söylediği mevzun sözlerden ibarettir. (...)"<sup>22</sup>

Çoğu, başta Muallim Naci, Şeyh Vasfî, Cenap Şahabettin gibi isimler olmak üzere Abdülhalim Memduh ve Nabizâde Nâzım gibi Ara Nesil şairlerinin şiirlerine nazire, onların şiirlerini tazmin ve tahmisten oluşan şiirleri, gerçekten de bir olgunluğa ulaşmamıştır. Diğer yandan adı geçen bu isimler Ali Nusret'in şiirindeki etkileri de gösterir niteliktedir. Kitabına verdiği isim olan "*Şihâb*"ın ise âlî, yüce, yüksek ve kendisi için özel bir isim olduğunun altını çizmiş; fakat neden bu kadar özel olduğunu belirtmemiştir. Ağabeyi Cenap Şahabettin'in ilk şiir kitabı olan *Tâmât*'ta "*Şihâb*" adlı bir şiirinin ol-

duğu düşünülürse, bu şiire atıfta bulunduğu söylenebilir. Şiir kitabına Cenap Şahabettin'in bir şiirinin ismini vermesi de ayrıca bize, Ali Nusret'in şiiri üzerinde Cenap Şahabettin'in etkisini gösterir nitelikte bir işaretir diye düşünüyorum.

Ali Nusret'in şiirlerindeki temler fazla çeşitlilik göstermez. Şiirlerindeki en önemli tem, diğer Ara Nesil şairlerinde de görüldüğü gibi aşktır. Diğer temler de büyük çoğunlukla bu konuyla bağlantılı olarak işlenmiştir. Anlattığı aşk ise semavî, ilahî bir nitelik taşımaktadır. Bu, hem romantiklerden hem Divan edebiyatı geleneğinden gelen bir etkidir. Ali Nusret'in şiirlerinde, sevgili âşığına karşılık vermemekte, cilveleriyle cefa etmekte, âşık tüm bu cefalara katlanmakta, hatta sevgilinin eziyetlerinden zevk bile almaktadır. Böylece ümit ve ümitsizlik arasında gidip gelen âşık nadir olarak sevgilinin bu cefalarına isyan etmektedir.

Ara Nesil şairlerinin aşktan sonra ikinci önemli temi ölümdür. Ölüm aslında bütün bir yenileşme dönemi Türk şiirinin önemli temlerindedir. Âkif Paşa'yla başlayan varlık-yokluk ve bununla bağlantılı olarak ölümün ilk derin sorgulanışı Ziya Paşa ve Abdülhak Hâmid'le devam etmiştir. Ali Nusret'te ölüm temasına, ölen ya da ölmek üzere olan sevgili için söylenen şiirlerde rastlarız. Ancak yenileşme dönemi şiirinde, kendisinden önce gelen şairler tarafından zenginleştirilmiş ve derinleştirilmiş olan ölüm temini, Ali Nusret'in şiirlerinde böylesi felsefî boyutlarıyla göremeyiz. Sevgilinin arkasından, sevgili için yakılan ağıtlar vardır ya da şair, bu temi, aşk acısının şiddetini anlatmak için kullanmıştır. Şairin, dünyanın kötülüğünden, gamından, kederinden kurtulmak için ölümü arzuladığı da olmuştur.

Ali Nusret'in şiirlerinin üçüncü önemli temi ise tabiattır. Divan edebiyatındaki sınırlı tabiat görüşü Hâmid'in mazmunları kırmasıyla bir değişim göstermeye başlamış, Servet-i Fünuncular ve özellikle Cenap Şahabettin'in parnasyenlerden aldıkları tablo gibi tasvirler yapma merakıyla büyük bir dönüşüme uğramıştır. Hâmid ve Servet-i Fünun arasında bu değişime katkı yapanlar ise Recaizâde Ekrem ve Ara Nesil şairleri olmuştur. Recaizâde Ekrem'in doğadaki her unsuru şiirine katmak istemesi, Ara Nesilcileri etkilemiş ve Türk şiirinde tabiatın anlatımında yelpazenin genişlemesini sağlamıştır. Ancak Ali Nusret'in şiirlerinde canlı, yaşayan bir tabiat tasviri göremeyiz, sınırlı bir tabiat tasviriyle karşılaşırız. Şairin parlak, canlı tabiat tasvirlerine ancak Servet-i Fünun dönemine geldiğimizde, o dönem yazmış olduğu mensur şiirlerinde rastlayabiliriz.

Ali Nusret'in şiirlerinde ele aldığımız son tem ise din olmuştur. Ali Nusret, aşkı kutsallaştırıp sevgiliyi de semavî bir varlık gibi görmüştür. Buna karşılık şair, yer yer Allah'a da bir sevgiliymiş gibi yaklaşmış ve böylece bu aşkı dünyevileştirmiştir. Şair, şiirlerinde dünyevî aşkla Allah aşkını, din aşkını buluşturmuştur.

Ali Nusret'in mensur şiirleri de vardır. 1306'da (1890/1891) *Şihâb'ı* yayımladıktan sonra, tercüme ve fennî yazılarla geçen 1892-1895 (1308-1311) yılları arasındaki süreçte telif eser ortaya koymayan ve bu açıdan edebî alandan biraz da olsa uzaklaşan Ali Nusret, 1898 (1314) yılında *Servet-i Fünun'*da mensur şiirler yayımlamaya başlamıştır. Bu mensur şiirlerin sayısı azdır; ancak yine de Ali Nusret'in edebî hayatına bir nebze olsun canlılık getirmiştir. *Servet-i Fünun'*un 1898 (1314) yılındaki nüshalarında yazarın toplam yedi adet mensur şiiri vardır.<sup>23</sup> Ali Nusret'in bu az sayıdaki mensur şiiri için Fuat Köprülü, *Bugünkü Edebiyatımız* adlı eserinde şunları söyler:

"(...) Küçük hikâyeye pek benzeyen mensur şiirleri ve mensur şiiri pek andıran küçük hikâyeleri gerek mevzu gerek tarz-ı ifade itibariyle arkadaşlarınınkine hiç benzemiyordu; onlarda hususî ve nâ-kabil-i tarif bir reng-i tarâvet, bir râyiha-i safvet vardı..."<sup>24</sup>

Ali Nusret'in, az sayıdaki mensur şiirinde, aşk, sevgili, tabiat, melankoli gibi *Servet-i Fünun* edebiyatında ortaya çıkan mensur şiirlerle ortak temleri işlediğini görürüz. Başlıca temi aşk olan bu mensur şiirler, sevgiliye hitaben yazılmıştır. Mensur şiirlerde, anlatıcı konumundaki karakterlerde, *Servet-i Fünun* dönemi edebiyatının özelliği olan marazî bir ruh hâli vardır. Ali Nusret, bu ruh hâlini yer yer tabiata yansıtmış ve tabiatla ruh hâlinin birleştiği bu tasvirlerden canlı tablolar ortaya çıkarmıştır.

Ali Nusret'in mensur şiirleri anlatım açısından derli toplu bir özellik sergilemektedir. Son yazdığı mensur şiirlerde diyaloglara daha çok yer vermiş, küçük hikâyeye kayma temayülü sergilemiştir ("*Darbe-i Hicrân*", "*Cevr-i Muhîtât*" ve "*Leyl-i Sefid*" mensurelerinin üçünde de yazarın, küçük hikâyeye doğru bir yönelişi sezilenir; fakat "*Leyl-i Sefid*"de hikâyeleştirme eğilimi daha belirgindir.). Diyaloglara daha fazla yer vermesi anlatımı dağıtmıştır; ancak yine de, özellikle Mehmet Rauf'un mensur şiirlerinin etkisini gördüğümüz bu metinleri (Bilhassa "*Çiçekler*" adlı mensur şiiri Mehmet Rauf'un "*Arp*" adlı mensur şiirine, "*Sekte-i Bahâr*" ise "*Bârân-ı Bahâr*" adlı mensureye benzemektedir.), türün olgun örneklerinden sayabiliriz.

## MÜTERCİM ALİ NUSRET

1306 (1890/1891) yılında *Şihâb*'ı yayımladıktan sonra, Ali Nusret'in, herhangi bir dergi ve gazetede şiirlerine rastlamadığımızı belirtmiştik. Tespit edebildiğimiz kadarıyla Ali Nusret, 1892 (1308) yılına kadar sessiz kalmış, 1892 itibariyle de *Maârif* dergisinde fennî makaleler yayımlamaya başlamıştır. Bu dergide yayımlanan makaleleri çoğunlukla, "Mevadd-ı Fenniye", "Mevadd-ı Hikemiyye", "Mevadd-ı Mütenevvia", "Bend-i Mahsûs" gibi üst başlıklar altında yayımlanmıştır. Ali Nusret'in bu dergide Fransızcadan tercüme yazıları da bulunur. Hatta yazar, Camille Flammarion'dan yaptığı "Âsmâna Atf-ı Nazar" adlı tercümesinin yayımlanmasıyla *Maârif* te yazmaya başlamıştır. Bu yazı, derginin 39 ile 44. sayıları arasında (9 Nisan 1308-30 Nisan 1308), dört bölüm hâlinde yayımlanmıştır. "Âlât-ı Rasâdiyye ve Rasadhâneler" adlı makale ile "Kamer Bir Metrede" adlı iki sayı devam eden makale ise yazarın Camille Flammarion'dan yaptığı diğer tercümeleridir. Yazarın bu dergide yayımlanmış olan bir diğer önemli çevirisi ise "Guy de Mauppassant'ın İlk Suûdu" adını taşır. Ali Nusret, tercümenin başında yaptığı açıklamada fennî konuların roman, hikâye suretinde bilime yeni yeni heves edenlere verilmesinin faydası üzerinde durmuştur. Fennî konuları roman ve hikâye tarzında veren eserlerden sayılan bu yazının Osmanlı okurları için de çok yararlı olacağını belirtmiştir.

Ali Nusret'in yazıları, 1893 (1309) Mart'ı itibariyle *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde görünmeye başlamıştır. Başlarda hem *Maârif* te hem *Tercümân-ı Hakikat* te makalelerini yayımlayan yazar, 1893 Temmuz'u itibariyle yazı hayatına *Tecümân-ı Hakikat* te devam etmiştir. Yazarın, 1895'e (1311) kadar *Tercümân-ı Hakikat* te çeşitli konular üzerine makaleleri ve çevirileri yer almıştır. Ali Nusret, ilk başlarda, burada da *Maârif* te olduğu gibi çeşitli fennî makaleler yayımlamıştır. "Mevadd-ı Fenniye", "Mevadd-ı Askeriye", "Mevadd-ı Mütenevvia", "Terâcim-i Ahvâl" başlıklı sütunlarda dört sene zarfında pek çok makale yayımlamıştır. Bir süre sonra *Tercümân-ı Hakikat* için çeviriler yapmaya başlamıştır. Yazar, 1894 (1310) yılı itibariyle "Fikra-i Mahsûsa" sütununda tefrika hâlinde roman tercümeleri de yayımlamıştır. Bunların ilki, Alexandre Dumas Fils'ten *Muallim Mostel* tercümesidir. *Muallim Mostel*'i, Edmond Tarbe'den yaptığı *Angel Valuois'nun Sergüzeşti* romanıyla Emile Richebourg'un *Köy Muaşakaları* adlı eserinin içinde yer alan yedi hikâyeden sonuncusu olan "Beyaz Benefşeler" adlı hikâye izler. *Muallim Mostel*, *Angel Valuois'nun Sergüzeşti* ve "Beyaz Benefşeler" 1311 (1895/1896) yılı içerisinde Tercü-



mân-ı Hakikat Matbaası'nda basılmıştır. *Muallim Mostel*, basıldığında Cenap Şahabettin'in romanla ve romanın tefrikasıyla ilgili Ali Nusret'e yazdığı bir mektuba da bu baskının sonunda yer verilmiştir. Cenap, Ali Nusret'e yazdığı bu mektupta şunları söylemiştir:

"*Muallim Mostel*'i tercih ederek bütün cihanın teşne olduğu o saf şebnemlerin henüz tamamıyla bize intikal etmemiş olduğunu ispat ettin. Doğrusu ya ben Avrupa müdevvenât-ı edebiyesine dâir pek çok şeyler okumuş veya işitmiş iken Dumas Fils'in *Muallim Mostel* nâmındaki eserinin letâfetine müteallik bir şey mesmû'um olmamış idi. Kim bilir daha ne bedîî şeyler vardır ki sıyıtı yalnız benim değil hiçbir Osmanlı'nın mesmû'u olmamıştır. Ama ketûm-ı zamânî senin gibi erbâb-ı gayrete elbette ifşâ-yı râza mecbur eder."<sup>25</sup>

Ali Nusret'in 28 Aralık 1894'ten (16 Kânunuevvel 1310) başlayarak *Tercümân-ı Hakikat*'te yayımlanan bir diğer tefrikası da Marie-Robert Hall'ın *Bir Çocuğun Sergüzeşti* isimli romanıdır. *Bir Çocuğun Sergüzeşti* ancak 1313 (1897/1898) yılında kitap hâline getirilerek Ebüzziyâ Matbaası'nda basılmıştır. Ali Nusret'in *Tercümân-ı Hakikat*'te tefrika edilen bir diğer tercümesi ise Adolph Belot'nun *İki Kadın* adlı eseridir. *İki Kadın*'ın tefrikası 7 Haziran 1895'te (26 Mayıs 1311) yayımlanmaya başlanmış, kitap olarak ise 1312 (1896/1897) yılında yine *Tercümân-ı Hakikat* Matbaası'nda basılmıştır. Erol Üyepazar, *Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes* adlı kitabında *İki Kadın* adlı bu polisiye romanı Ali Nusret'ten önce Ahmet Rasim'in çevirdiğini söyler ve "*Ahmet Rasim'in çevirisi ya özet bir çeviri yahut da dönemde âdet olduğu üzere fasikül yayımlanıp yarıda kalan bir tercümedir. Aynı adı taşıyan iki tercümeden Ahmet Rasim'in ki kırk sekiz sayfa, Ali Nusret'in çevirisi beş yüz sayfadır.*"<sup>26</sup> diyerek Ali Nusret'in çevirisinin tam olduğunu belirtir. Daha önce *Köy Muaşakaları*'nın içerisinde yer alan "Beyaz Benefşeler" adlı hikâyeyi tercüme edip 1311 (1895/1896) yılında ayrı bir kitap hâlinde yayımlayan Ali Nusret, daha sonra *Köy Muaşakaları*'nın tamamını çevirmiştir. Bu çeviri 1313 (1897/1898) yılında Matbaa-i Ebüzziyâ'dan çıkmıştır. Ancak bu tercümenin içinde "Beyaz Benefşeler" hikâyesi yer almaz.<sup>27</sup>

Ali Nusret, *Tercümân-ı Hakikat*'in "Fıkra-i Mahsûsa" sütununda roman tercümelerinin yanında küçük hikâye tercümelerine de yer vermiştir. "Jozet ile Gusto", "Çocuklar!", "Kalb-i Nisvan", "Liz'in İntikamı" Ali Nusret'in 1894 (1310) yılı içerisinde yayımladığı hikâyelerdendir. Bunların yanında, "Mevadd-ı Edebiyye" sütununda yazmaya başlamış ve burada çeşitli telif-tercüme makalelerle bazı eserlerden parçalara yer vermiştir. "Dört Kadın ile Bir Papağan'ın Sergüzeşti' Unvanlı Hikâyeden", "Gaston Quignard-Jean

Richepin'in 'Vefeyât-ı Acîbe' Unvanlı Mecmua-i Fıkarâtından", "Antoine Kadının Yavrusu-Jean Richepen'in 'Vefeyât-ı Acîbe' Unvanlı Mecmua-i Fıkarâtından" başlıkları altında yer alan çeviri parçaları "Mevadd-ı Edebiyye" sütununda yer verdiği çevirilerdendir. "Fransız Muharrirleri Nasıl Çalışırlardı?" adlı *Le Figaro* gazetesinde neşredilmiş olan makaleleri de çevirip *Tercümân-ı Hakikat*'te yayımlayan Ali Nusret, seri hâlinde yayımlanan bu makalelerde yeri geldikçe kendi görüşlerini de belirtmiştir. Bunlarda Alexandre Dumas Père, Alexandre Dumas Fils, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Michelet, Baudelaire, Musset, Flaubert, George Sand, Théophile Gautier gibi Fransız şair ve yazarlarına yer verilmiştir. Bir doktor tarafından kaleme alınan söz konusu makalelerde adı geçen şair ve yazarların çalışma tarzlarıyla sıhhat durumlarının bir değerlendirmesi yapılmıştır. Yazarın "Mevadd-ı Edebî" sütununda yer verdiği bir diğer seri yazı ise "Fransa'da Kitap ve Kitaphâne" adını taşımaktadır.

1326 (1910/1911) yılında Cathulle Mendes'ten çevirdiği *Bir Sergüzeşt-i Hünîn* adlı kitap, yazarın II. Meşrutiyet'in ilanından sonra yayımladığı tek çevirisidir. Yazar, "Cathulle Mendes" adlı makalesinde *Bir Sergüzeşt-i Hünîn*'i şu sözlerle övmüştür:

"Sâye-i hürriyette ahîren tercümesine muvaffak olduğumuz *Bir Sergüzeşt-i Hünîn* eser-i medhûşu cezâlet-i beyân ve şiddet-i hüsnü gösteren âsâr-ı kalemiyesinin en latiflerindedir. Tercümede letâfet-i asliyesi bî'z-zarûre az çok nâbûd unvanlı olmakla beraber kavga-i hürriyetle çırpınan bir ruh-i muztaribin o nevhât-ı çiğir-güdâzı... Bütün elyâf-ı kalbi sızlatan o vâveylâlar, o eşk-âbeler arasındaki tıflâne ve şuh-hâne handeler... Dünyanın en muazzam ve muallâ bir davası, bir davâ-yı mutazallimâne ve isyan-perdâzânesi arasında mezc edilen o şikeste beste mülâtafeleler, o hafif ve revan nükteler, bedfâlar... Ale'l-husus hizmet-i müdhîşe-i mevzû'u hiç ihlal etmeksizin her biri kendine münasip bir cây-i hiffet bulan o hercâi emeller, hevesler öyle bir selâset ve letâfet ile tasvir olunmak gerçekten üstâdâne bir mahâret-i şiiiriyedir."<sup>28</sup>

Ali Nusret tüm bu fennî, askerî, tarihî, edebî makale; roman ve hikâye çevirilerinin yanında *Küçük* adlı bir piyesi adapte etmiştir. Bu piyes, ölümünün birinci yıldönümünde Mercan İdâdîsi'ndeki öğrencileri tarafından 1914 (1329) yılında yayımlanmıştır. Eserin kapağında; "Ali Nusret Bey'in *metrûkat-ı kalemiyyesinden. Merhumun sene-i devriye-yi vefâtına bir hâtıra-yı müessire olmak üzere Mercan Sultanîsi sekizinci sınıf ikinci şube efendileri tarafından tab' ettirilmiştir.*"<sup>29</sup> yazılıdır. Bu kapak yazısı bize *Küçük*'ün Ali Nusret'e ait telif bir eser olduğunu düşündürebilir. Ancak bu piyesin daha ön-

ce *Servet-i Fünun'* da Haydar Muzaffer, Haydar Mazhar ve Haydar Zafer imzalarıyla "Bir Fâcia-i Vatanperverâne: Küçük" başlığıyla tercüme edilerek tefrika hâlinde yayımlandığını tespit ettik.<sup>30</sup> Daha sonra da Ali Nusret aynı tercümeyi yer ve şahıs isimlerini değiştirerek adapte etmiş olmalıdır. Bu adapte piyesin Ali Nusret'in metrükesi arasından çıkması bize *Servet-i Fünun'*daki tercümeyi de aslında onun yaptığını düşündürse bile elimizde bunu kanıtlayacak bir belge yoktur.

*Küçük*'te ailesinden gizli olarak gidip 93 Harbi'ne katılan Nâil'in hikâyesi anlatılmaktadır. Nâil, Filibe'ye amcasının yanına gideceğini söyleyerek ailesinin yanından ayrılmış; fakat Ruslarla savaşan gönüllü birliklere katılmıştır. Rusların eline esir düşen Nâil, önce ailesine kurşuna dizileceğine dâir bir haber yollamıştır. Bu haberi evin uşağı Ahmet öğrenmiştir. Ahmet aileye bu durumu nasıl açıklayacağını bilemezken Nâil çıkagelmiştir. Ahmet'e Rusların kendisini serbest bıraktığını söylemiştir, ailenin ise hiçbir şeyden haberi yoktur. Ailesiyle birlikte güzel bir gece geçiren, yemek yiyip sohbet eden ve şakalaşan Nâil, ev halkı uyuduktan sonra kaçmaya çalışırken Ahmet'e yakalanmıştır. Nâil, Ahmet'e yakalanınca gerçekleri açıklamak zorunda kalmıştır. Aslında kaçmıştır, bir Rus zabiti onu, ailesini son kez görmesi için, geri döneceğine dair Nâil'den söz alarak serbest bırakmıştır. Ahmet, Nâil'i ne kadar vazgeçirmeye çalışsa da Nâil, sözünden dönmeyeceğini söyleyerek ölüme gider. Metin And'ın Meşrutiyet sonrası Türk tiyatrosunda çocuk oyunları arasında ismini zikrettiği bu eser,<sup>31</sup> Ali Nusret'in vatanperverlik duygusu aşılacak, öğretici yönü kuvvetli eserler yazılması gerektiği yönündeki görüşlerine de son derece uygundur.

### DİLCİ ALI NUSRET

Ali Nusret, 1898'de (1314) *Servet-i Fünun'* da yayımlanan mensur şiirlerinden sonra II. Meşrutiyet'in ilanına kadar geçen süre zarfında derin bir suskunluk devresine girmiştir. Ali Nusret'in suskunluğunu bozmasında Meşrutiyet'in ilan edilmesinin yanında askerlikten emekliye ayrılmış olmasının da etkisi olduğunu düşünüyorum. Ali Nusret'in Meşrutiyet'in ilanına kadar geçen sürede yaşadığı bu sessizlik devresi onun sanatında bir kırılmaya sebep olmuş ve yazar, edebî faaliyetlerinden uzaklaşmış, lisan ve eğitim konularına daha çok eğilmiştir. Fuat Köprülü, Ali Nusret'in Meşrutiyet sonrası dönemiyle ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

"Kemmiyet itibariyle o kadar şâyân-ı dikkat olmayan o eserlerden sonra Ali Nusret uzun bir vakfe-i sükût ve intizar geçirdi. Arabî ve Fârisî'nin bütün gavâmızını tedkike hasredilmiş olan devre-i sükûn ve mesâi, ilân-ı Meşrutiyet'le ihlâl edilince, Ali Nusret saha-i matbuata eski simâ-yı mânevisinden büsbütün ayrı bir şekilde çıktı. *Şûrâ-yı Ümmet*'te, *Servet-i Fünun*'da ve daha sâir birtakım cerâid-i yevmiye ve mevkutede neşrettiği makâlât-ı edebiye ve lisânîye ile Ali Nusret, Arabî ve Fârisî'nin gavâmızına vâkîf, ciddi ve şedîd bir lisan muallimi olduğunu gösteriyordu. Galatât-ı meşhûreyi, lügât-ı sahîhaya asla tercih etmeyen, bir terkip hatasını en büyük cinayet sayan, gençlerin Arabî ve Fârisî'deki zaafı ile zarîfâne eğlenen, lisanın sadeliği fikrini şiddetle muâheze eden Ali Nusret, artık o eski hassas şair, o genç hikâye-nüvis değildi. Veysî ile Nergisî, Kamûs ile Bürhân, Ferheng ile Sıhah o sıcak ruhun şiire ve güzelliğe karşı açmak istediği kanatları kırmış, ezmişti."<sup>32</sup>

Dil konusunda son derece hassas olan Ali Nusret'in II. Meşrutiyet'ten sonra, 1909'da (1325) alevlenmiş olan dilde sadeleşme ve tasfiyecilik tartışmalarına katılması kaçınılmazdı belki de. Yazarın dilde sadeleşme konusundaki makaleleri *Servet-i Fünun*'da yayımlanmıştır. Tasfiyecilik hakkındaki tartışmalar 1909 (1325) Temmuz'unda, Halil Rüşdü'nün bir makalesine Süleyman Nazif'in verdiği cevapla başlamıştır. Halil Rüşdü, dil hakkında yazdığı bir yazıyı yayımlanması için *Yeni Tasvîr-i Efkâr*'a göndermiş, Süleyman Nazif ise dili sadeleştirmek isteyen bir makalenin *Yeni Tasvîr-i Efkâr* sayfalarında yer almasına izin vermeyeceğini belirtmiştir. Yazar, tartışmalara, Süleyman Nazif'in dille ilgili görüşlerine destek vermek amacıyla kaleme aldığı "Tezyîn-i Lisân ve Üslûb-ı Beyân" adlı makalesiyle katılmıştır. Bu makalesine sırasıyla Kazanlı Ayaz İshakî, Celâl Sâhir ve N. Y.'den cevap gelmiştir. Süleyman Nazif, Ali Nusret'i desteklemek için "Ali Nusret'e Teşekkür" başlıklı kısa bir yazıyla birlikte "Tezyîn-i Lisân ve Üslûb-ı Beyân" makalesini aynen *Yeni Tasvîr-i Efkâr* da yayımlamıştır. Halil Edip, *Yeni Tasvîr-i Efkâr* da yayımladığı "Lisân Meselesine Dâir" adlı yazıda Ali Nusret'in makalesindeki bir yanlışlığı düzeltmiştir. Ali Nusret, önce Halil Edip'e "Bir Cevâb-ı Müteşekkîrâne" başlıklı yazısıyla cevap vermiş, daha sonra da "Lisân-ı Müzeyyen ve San'at" başlıklı, 16 Eylül 1909-13 Ocak 1910 (3 Eylül 1325-31 Kânunuevvel 1325) tarihleri arasında yayımladığı beş makaleden oluşan seri yazılarıyla Celâl Sâhir'i cevaplamıştır. Kendisine Celâl Sâhir'i muhatap almıştır; ancak isimlerini zikretmese de kendisine itiraz eden diğer şahıslara da cevap vermiştir.

Ali Nusret bütün bu makalelerinde, dilde sadeleşme konusunda muhafazakâr bir tutum sergilemiş, tasfiyecilik hareketine yeri gel-

diğinde oldukça sert sözlerle karşı çıkmıştır. Dilde gelişmenin daha süslü bir üsluba doğru gitmekle mümkün olduğunu söyleyen Ali Nusret, bugünden bakıldığında, bu konuda belki yanılmıştır; ancak Türkçeyi fakir bulan, Arapça ve Farsça kelimelere muhtaç gören yazarın bütün bu görüşleri daha çok edebî bir endişeyle, sanat endişesiyle ortaya attığına da dikkat edilmelidir.<sup>33</sup>

### EĞİTİMCİ ALİ NUSRET

Ali Nusret, 1324'ten (1908/1909) sonra genç denecek bir yaşta Topçu Yarbayı iken askerlikten emekli olmuştur. Askerlik yaparken çeşitli görevlerde bulunmuş; ancak daha çok öğretmenlik yapmıştır. Reşat Ekrem Koçu'nun *İstanbul Ansiklopedisi*'nde verdiği bilgiye göre, "Ben gerçi askerim ama hiç askerlik yapmadım, mektepten çıkalı beri hocayım." demiştir.<sup>34</sup> İsmail Hakkı Sunata ise Vefa Lisesi'nde kendisinin edebiyat muallimi olan Ali Nusret'in ona asker olmayı tavsiye etmediği yolunda bir anısını aktarmıştır. Liseyi bitirdikten sonra gideceği okul konusunda kararsızlığa düşen İsmail Hakkı Sunata, bu durumu Ali Nusret'e danışmıştır. Ali Nusret'e "Harbiye nasıl?" diye sorduğunda öğretmeni ona; "Asla. Ben Harbiye'den çıktım, yarbaylıktan ayrıldım. İnsanı cemiyet hayatından uzaklaştırır. Ruhen bir esaret altında yetiştirir."<sup>35</sup> cevabını vermiştir.

Mühendishâne-i Berri-i Hümayun'da Fransızca, kitâbet ve tarih; askerî mekteplerde edebiyat muallimliklerinde bulunan<sup>36</sup> Ali Nusret, askerlikten emekliye ayrıldıktan sonra da öğretmenlik mesleğine devam etmiştir. Vefa ve Mercan İdâdîleri ile Dârülmualimîn'de, hastalığı ağırlaşınca kadar edebiyat öğretmenliği yapmıştır. Dârümuallimîn'in "muallimîn-i sâbıkalarından" olan Cevat Bey, Ali Nusret'in ölümü üzerine kaleme aldığı bir yazıda, onun esas mesleğinin öğretmenlik olduğunun altını çizmiş ve şunları söylemiştir:

"Merhum askerdir, fakat ömrü askerlikle değil muallimlikle geçmiştir. Sarf, nahv, belâgat-ı beyân, maâni ve lügat ilimlerinde, iddia olunabilir ki, yegâne sâhib-i ihtisâsımız merhum idi. Cevdet Paşa'yı Muallim Naci, Muallim Naci'yi de Ali Nusret Bey istihlâf etmiş idi."<sup>37</sup>

Ali Nusret, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra eğitimle ilgili yazılar da kaleme almış ve bu yazıları yayımlatmıştır. Yazar, 18 Ocak 1910'dan (5 Kânunusâni 1325) itibaren kardeşi Osman Fahri'nin çıkarttığı *Mekteplilere Arkadaş* adlı dergide "Kıraat" başlığı altında ibtidâî, rüşdî ve idâdî öğrencilerinin seviyelerine uygun okuma parçalarını, "Kitâbet Dersleri" başlığı altında da yine ibtidâî, rüşdî ve

idâdî öğrencilerinin müfredatlarına uygun Türkçe ders notlarını yayımlamıştır. Yazar, aynı günlerde 28 Şubat 1910'da (15 Şubat 1325) çıkmaya başlayan Dârümuallimîn'in yayın organı olan *Tedrisât-ı İbtidâiye Mecmuası*'nda da "Ders Numûneleri" başlığı altında kitâbet derslerinin notlarını yayımlamaya başlamıştır. Ali Nusret, ders notlarında ibtidâî, rüşdî, idâdî öğrencilerinin seviyelerine, kitâbet dersleri müfredâtına uygun olan; ahlakî, tarihî konuları içeren metinler vermiş; bu metinlerin içine yerleştirdiği sorularla da öğrencinin metni geliştirmesini, böylece konuyu (cümle bilgisi, isim, fiil vb.) daha iyi anlamasını sağlamaya çalışmıştır. Ali Nusret, "Ders Numûneleri" başlığı altında verdiği bu metinleri Hüseyin Cahid'in *Türkçe Sarf ve Nahv* kitabından aldığını belirtir.

Ali Nusret, 1910 (1325) yılında Dârümuallimîn'in konferans salonunda verdiği konferanslarda kıraat, imla, kitâbet ve gramer derslerinin uygulamasına, öğrencilerden istenen ezber ve kitâbet ödevlerinin nasıl olması ve değerlendirilmesi gerektiğine dair taşra ve İstanbul'daki ibtidâî mektep muallimlerine bilgi vermiştir. Bu konuşmaların özetleri ise *Tedrisât-ı İbtidâiye Mecmuası*'nda yayımlanmıştır. Bunlardan "Usûl-i Kıraata Dâir" 13 Şubat 1910'da (31 Kânunusâni 1325), "Usûl-i İmlâya Dâir" 18 Şubat 1910'da (5 Şubat 1325) verdiği konferansların özetleridir. *Tedrisât-ı İbtidâiye Mecmuası*'nda yer alan fakat tarihleri belirtilmemiş diğer konferans metinleri ise şunlardır: "Ezber Vazifelerine Dâir", "Elfâz-ı Müfredenin Talimine ve Elfâzın Şumûl-i Maânîsine Dâir", "Sarf u Nahv-i Osmânî Tedrisâtına Dâir", "Kitâbet Vazifelerine Dâir". Böylece Ali Nusret, Türkçe öğretimine dair teorik bilgileri vermiş olur. Bu teorik bilgileri, *Mekteplilere Arkadaş* ve *Tedrisât-ı İbtidâiye Mecmuası* isimli dergilerde yayımlamış olduğu "Kıraat" ve "Ders Notları" başlıklı sütunlar altında yayımladığı ders notları ve okuma parçalarını yazar, bizat kendisi tatbik etmiştir.

### TENKİTÇİ ALİ NUSRET

Ali Nusret, 1898 (1314) yılında *Servet-i Fünun*'da yayımladığı mensur şiirlerinden sonra II. Meşrutiyet'in ilanına kadar bir suskunluk devresine girmiş, Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte *Servet-i Fünun*, *Şûrâ-yı Ümmet*, *Tedrisât-ı İbtidâiye Mecmuası*, *Mekteplilere Arkadaş* ve *Resimli İstanbul* gibi gazete ve dergilerde yayımladığı makaleleriyle yeniden matbuat hayatında görünmeye başlamıştı. Şair kimliğinden artık iyice uzaklaşmış olan Ali Nusret bu suskunluk devresinde kendini dil alanındaki çalışmalara adanmış, ismi geçen dergi ve gazete-

lerdeyse edebî, fennî, tarihî, eğitimle ve dil meseleleriyle ilgili makaleler kaleme almıştı. Bu makalelerin bazılarında 1911 (1329) yılında yayımladığı *Makâlât-ı Târihiyye ve Edebiyye* adlı eserinde yer vermiştir. Bu yüzden de Ali Nusret'in tenkit anlayışını mercek altına alacağım bu bölümde yazarın en önemli eseri olarak da gösterilen *Makâlât-ı Târihiyye ve Edebiyye*'deki makaleleri değerlendireceğim.

İlk bölümünde tarihî, ikinci bölümünde ise edebî makalelerin yer aldığı iki kısımdan oluşan *Makâlât-ı Târihiyye ve Edebiyye* içinde yer alan metinlerden bazıları daha önce *Şûrâ-yı Ümmet ve Servet-i Fünun*'da yayımlanmıştır. Eserde yer alan makalelerden 6'sı tarihî, geri kalan 10'u ise edebîdir; tarihî ve edebî makalelerindeki görüşler birbirini tamamlar niteliktedir. Yazar, "Bir Tiyatro Zemini", "21 Saferü'l-hayr Sene 974", "Cem Sultan" gibi yazılarında Osmanlı tarihinin romanesk olaylarını kendine has üslubuyla anlatmıştır. Ali Nusret'in edebî makaleleri içinde yer alan "Edebiyât-ı Etfâl" (1-2) başlıklı yazısında çocukların eğitiminde çocuk edebiyatının öneminden ve Türk edebiyatında bu türün eksikliğinden, "Parnasyenler" (1-2)'de ise Servet-i Fünun edebiyatından bahsetmiştir. "Küçük Hikâyeler ve Bir Numûne"de edebiyatın milletin ahlak öğretmeni olduğunu belirtmiş, Cathulle Mendes'in "Bir Ses" adlı hikâyesinden yaptığı çeviriyi de savunduğu görüşlere örnek olarak makalesine eklemiştir. "Sabrî-i Şâkir" adlı makalesinde bir Divan edebiyatı şairi olan Sabrî-i Şâkir'in şiirini tanıtmış, onu diğer Divan edebiyatı şairleriyle karşılaştırmıştır. "Tezyîn-i Lisân ve Üslûb-ı Beyân" ise Ali Nusret'in dil tartışmalarına katıldığı ve dilde sadeleşme hareketine karşı olduğu yönündeki fikirlerini yansıttığı bir makaledir. Yazar, "Şiir ve Nesrin Güzelliği" adlı makalesinde de "şiir" ve "nesir" kavramlarının tanımlarını yaparak ayrılıklarını ortaya koymaya çalışmıştır.

Aslında *Makâlât-ı Târihiyye ve Edebiyye*'de Nâmık Kemal tesirine sıkça rastlamak mümkündür. Hatta adı bile bize Nâmık Kemal'in *Makâlât-ı Siyâsiyye ve Edebiyye*'sini hatırlatır. Ali Nusret, bu eserinde, Nâmık Kemal'in tarih, vatanperverlik ve askerlikle ilgili görüşlerinden olduğu kadar, üslubundan da etkilenmiştir. Ağâh Sırrı Levend, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri* adlı eserinde Ali Nusret'in belâgatli diline dikkati çekmiş ve "Edebiyat-ı Cedide nesli içinde Nâmık Kemal'in belâgatli üslubunu takip eden Süleyman Nazif'le, Cenap Şahabettin'in kardeşi Ali Nusret'tir."<sup>38</sup> demiştir. Fuat Köprülü de bu noktaya değinerek *Makâlât-ı Târihiyye ve Edebiyye* için şu yorumları yapmıştır:

“Yeniliğe aleyhtar olmak, teceddüdâtı inkâr etmek istemeyen Ali Nusret, ruhen muhafazakârdı. Yegâne eser-i müdevveni olan *Makâlât-ı Târihiyye ve Edebiyye* basit bir nazar-ı tedkikâttan geçirilecek olursa, gerek efkâr ve mülâhazât ve gerek üslûp itibarıyla bu müddeayı teyit edecek nâ-mütenâhî delillere tesadüf edilebilir. ‘Hezarân hayflarla telâkki olunacak hakâyık-ı müessiredendir ki bir saadet-i peyâpeyi-hurûşân içinde mest-i celâdet ve hamaset olan bir sultan-ı cihangîr, piyâle-i ikbâlinin her katre-i cûşâcûşu ile sâkiyân-ı bahtına, yani evlâd-ı bakıyye-yi milletine bir zehr-âbe-i humâr-efzâ dûr ediyor.’ gibi insana, *Evrâk-ı Perîşân* okuduğu zannını veren ifadeler, bütün doksan sayfalık ciltte, ta’dâd edilmeyecek kadar çoktur. Sonra Ali Nusret mesela şiirde kıt’a, kasîde, gazel, mesnevi türlerinin tamamıyla terkine şiddetle muarızdır; onun efkârına nazaran, bugünün gençleri sırf Avrupa eş’ârı tarzına rağbet etmemelidir. Teceddüd-i edebîye üstâd olarak İsmail Safâ’yı gösteren, nesir ile şiirin ayrılığını şiddetle iddia eden *Makâlât-ı Târihiyye* müellifi, lisan ile kesret-i iştigâlden mesâil-i edebîye ve bediyyeye o kadar hasr-ı evkat ve mesai edememişti. *Makâlât-ı Edebiyye*’sinde pek vâzih sûrette meşhud olan bu nâkiseyi, merhum büyük bir hiss-i necâbetle itiraf ederdi. (...)<sup>39</sup>

Şahabettin Süleyman ise Ali Nusret’in makalelerinin süslü diline rağmen fikir açısından boş olduğu görüşünü savunmuş ve “*Makalelerinin arasına yazdığı hikâyelerin ruhundaki vahdet-i asliyeyi ‘telâkki-i mübtezeli, ‘menfaat-i umûmiyeyi çözmek, tahlil edebilmek için pek ziyade yorulur, nihayet bir boşlukla, bir hayal kümesiyle karşı karşıya gelirdim.*”<sup>40</sup> demiştir.

Tarih ve edebiyatla ilgili görüşlerinde ve üslubunda yoğun bir Nâmık Kemal etkisi görülen *Makâlât-ı Târihiyye ve Edebiyye*’de yer alan edebî makalelerinde Ali Nusret, yeni Türk edebiyatının gerek konu (askerlik, vatanperverlik vb.), gerek tür (çocuk edebiyatı) açısından eksiklerini göstermiştir. Edebiyatı milletin ahlak, doğruluk öğretmeni olarak gören Ali Nusret, şair ve yazarların da bu vazifelerle görevlendirilmiş yüce insanlar olduklarını söylemiştir. Servet-i Fünun edebiyatını Avrupa’daki “parnasyenler”e eş tutan yazar bu akımın öncüsü olarak da bizde İsmail Safa’yı göstermiştir. Divan edebiyatı nazım biçimlerinin terk edilmesi taraftarı olmayan yazar, bu konuda muhafazakâr bir görüntü çizmiştir. Ancak Ali Nusret’in tenkit anlayışının objektif ve tutarlı olduğunu söyleyemeyiz. Bazı makalelerinde birbiriyle çelişen ifadelerine de rastlamamız mümkündür. Örneğin “Edebiyatta Askerlik”, “Küçük Hikâyeler ve Bir Numûne” vb. makalelerinde edebiyatın bir misyonu olduğunu; halkın ahlakını düzeltmesi, fikirlerini aydınlatması, hislerini terbiye etmesi gerektiğini söyleyen yazar, “Lisân-ı Müzeyyen ve San’at” (3) adlı makalesinde “edebiyât-ı âlfîye” dili ile halkı eğitmeye hizmet edecek olan dilin birbirinden farklı olduğu-



nu belirtmiş, halkı eğitmenin “üdebâ”nın değil muallimin işi olduğunu savunmuştur.

## SONUÇ

Ali Nusret, kısa süren hayatında az sayıda eser ortaya koymuştur belki ama, döneminin gazete ve dergilerinde edebî, fennî, tarihî, askerî konulara, eğitim ve dille ilgili meselelere değindiği makaleleriyle geniş bir yelpazede yazarlık faaliyetinde bulunmuştur. Üstelik Ali Nusret’in edebî faaliyet gösterdiği bu dönemler yeni Türk edebiyatının en hareketli dönemleri olması sebebiyle de önemlidir. Edebiyat tarihinin ikinci derecede bir şahsiyettir belki ama Ali Nusret’in eserleri ve edebî makaleleri yeni Türk edebiyatının gelişme dönemleri olan Ara Nesil, Servet-i Fünûn, II. Meşrutiyet dönemlerinin edebiyat anlayışlarına da ışık tutmaktadır. Küçük büyük demeden eksik taşların yerine konulmasıyla Türk edebiyatının gelişme dönemlerinin daha net bir şekilde ortaya çıkacağını ve anlaşılacağını da düşünüyorum. Üzerinde daha önce herhangi bir çalışma yapılmamış olan Ali Nusret’in edebî şahsiyeti, eserleri ve edebî anlayışıyla ilgili olan çalışmam, Ali Nusret’in hayatı, sanatı, eserlerine dair, elbette, son nokta olmayacaktır; eksikleri olacaktır. Yeni kaynaklar ele geçtikçe Ali Nusret ve edebî yönü hakkındaki bilgiler artırılabilir veya değişikliklere uğrayabilir. Ancak, yenileşmekte olan Türk edebiyatının bir simasını ve eserlerini ortaya çıkararak bu dönem bir nebze daha aydınlatılmış ve Ali Nusret’in eserlerinin, en azından, “adem-âbâd-ı nisyânda” zıyanına razı olunmamıştır.

## DİPNOTLAR

- 1 Ali Nusret, *Şihâb*, Cemâl Efendi Matbaası, İstanbul, 1306, s. 2.
- 2 Ali Nusret, aynı zamanda, Zeynep Kerman’ın çalışması sayesinde kendisinden bir nebze daha iyi tanınan şair Osman Fahri’nin de ağabeyidir. Osman Fahri, Cenap Şahabettin ve Ali Nusret’in ana bir baba ayrı kardeşidir. Osman Fahri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bk. Zeynep Kerman, *Osman Fahri-Hayatı ve Şiirleri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.
- 3 Ali Nusret’in Fatih Camii Haziresi’ndeki mezar taşında doğum tarihi bu şekilde verilmiştir. Ayrıca bk. Ali Rıza Özcan, *Türk Kültür ve Medeniyet Tarihinde Fatih Külliyesi II-Hazire*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları, İstanbul, 2007, s. 162.
- 4 Batı dillerinde Larissa, Osmanlı döneminde Yenişehir-i Feneri olarak anılan bu yer Yunanistan’ın Teselya bölgesinin en büyük şehri ve aynı zamanda da merkezidir. Osmanlı Devleti döneminde, içinde yoğun bir Türk nüfusunun yaşadığı, devletin Balkanlar’daki en önemli merkezlerinden biriydi. Bu dönemde, Yenişehir ismini taşıyan diğer yerleşimlerden ayırmak için Yenişehir-i Feneri (Yunanistan Yenişehri) diye de anılmıştır.
- 5 Cenap Şahabettin, “Eyyâm-ı Şehrâyin”, *Mekteplilere Arkadaş*, S. 8, 22 Nisan 1326 / 25 Rebiülâhîr 1328, s. 639-640.
- 6 Abdülfeyyaz Tefvik, “Ali Nusret”, *Tanin*, S. 1016, 12 Rebiülevvel 1331 / 6 Şubat 1328 / 19 Şubat 1913, s. 3.

- 7 *Salnâme-i Askerî*, 1309, 12. Defa, s. 750.
- 8 Abdülfeyyaz Tevfik, agm., s. 3.
- 9 Bursalı Mehmet Tâhir, *Osmanlı Müellifleri*, c. 2, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 1333, s. 472. 1309 (1893/1894) tarihli askerî salnâmede Ali Nusret'in Tophâne-i Âmire'ye girişinin 1303 (1887/1888), tayininin ise 1307 (1891/1892) olduğu yazılıdır. Bk. *Salnâme-i Askerî*, 1309, 12. Defa, s. 750.
- 10 *Salnâme-i Askerî*, 1324-1326, 14. Defa, s. 1040.
- 11 Ali Nusret'in küçük kardeşi Osman Fahri, Ali Nusret'in ölümü üzerine kaleme aldığı şiirlerini topladığı *Mersiyeler* kitabına bu mektubu da eklemiş ve "Kable'l-vuku'-ı Hiss-i Mevt" başlığını koymuştur. Bk. Osman Fahri, *Mersiyeler*, Ahmet İhsan ve Şürekası, İstanbul, 1329.
- 12 "Cenaze Alayı", *Sabah*, S. 8410, 7 Şubat 1328 / 8 Rebiülevvel 1331 / 15 Şubat 1913.
- 13 "Dârümuallimîn'de Bir İhtifal", *Tedrisât-ı İbtidâiye Mecmuası*, y. 4, S. 24, 1329, s. 55-56.
- 14 Saadetin Nuzhet Ergun, *Cenap Şahabettin-Hayati ve Seçme Şiirleri*, Güneş Matbaası, İstanbul, 1934, s. 6.
- 15 Hüseyin Cahid Yalçın, *Edebiyat Hâtıraları*, Akşam Kitaphânesi, İstanbul, 1935, s. 58.
- 16 Şahabettin Süleyman, "Ali Nusret Bey", *Rübâb*, c. 2, S. 46, 5 Şubat 1928/13 Rebiülevvel 1331, s. 40; Ali Nusret, "Servet-i Fünun", *Servet-i Fünun*, c. 39, S. 1000, 22 Temmuz 1326, s. 188-189.
- 17 *Nahl-i Emel*'de "Üstâd-ı Muhterem Saadetlü Ekrem Beyefendi Hazretleri'nin bir manzummesine nazîredir" başlığıyla 22 Mart 1886 (10 Mart 1302) tarihinde A(yın) N(un) imzasıyla bir şiir yayımlanmıştır. Ali Nusret, A(yın) Necmi müstearının yanında yazılarını yayımladığı çeşitli dergilerde A(yın) N(un) imzasını da kullanmaktaydı. Ancak yine de bu şiirin kesin olarak Ali Nusret'in olduğunu iddia edemeyiz.
- 18 Ali Nusret, bu şiiri 1306 (1888/1889) yılında yayımladığı *Şihâb* adlı şiir kitabına alırken ismini "O Gözler" olarak değiştirmiştir.
- 19 Ali Nusret, "Nazîre", *Gülşen*, S. 18, 5 Haziran 1302 / 17 Haziran 1886, s. 71.
- 20 Ali Nusret, *Saadet*'te yayımladığı şiirlerinde ise A(yın) Necmi takma adını kullanmıştır. Şair, "Mütalâa-i Âşıkane" şiirinden itibaren de şiirlerini kendi ismiyle yayımlamaya başlamıştır. "Mütalâa-i Âşıkane" şiirinin altına düştüğü notta çeşitli engeller sebebiyle şimdiye kadar A(yın) Necmi müstearını kullanmak durumunda kaldığını, bu müsteara bir dereceye kadar ihtiyacı olduğunu; ama artık bu engellerin ortadan kalkması sebebiyle takma bir isme ihtiyacının kalmadığını söylemiş; ancak bu engellerin neler olduğunu açıklamamıştır.
- 21 Celal Tarakçı, *Muallim Naci Efendi-Hayati ve Eserlerinin Tetkiki*, Yeni Zamanlar Dağıtım, Sam-sun, 1994, s. 141.
- 22 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, (hzl. Hidayet Özcan), c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2000, s. 1699.
- 23 Şehnaz Aliş, "Servet-i Fünun Dergisinde Küçük Hikâye-Mensur Şiir-Manzum Hikâye (1896-1901)" adlı doktora çalışmasında bu sayıyı altı olarak verir. Ali Nusret'in kendi adıyla neşrettiği altı mensur şiirinin yanında bir de A(yın) N(un) imzasıyla yayımladığı bir mensur şiiri daha vardır. Bk. Şehnaz Aliş, "Servet-i Fünun Dergisinde Küçük Hikâye-Mensur Şiir-Manzum Hikâye (1896-1901)", (Danışman: İnci Enginün, Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, 1994, s. 274.
- 24 Mehmet Fuat Köprülü, *Bugünkü Edebiyatımız*, İkbâl Kütüphanesi, İstanbul, 1924, s. 319.
- 25 Alexandre Dumas Fils, *Muallim Mostel*, (çev. Ali Nusret), Tercümân-ı Hakikat Matbaası, Dersaadet, 1311, s. 653-654.
- 26 Erol Üyepazar, *Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes*, Göçebe Yayınları, İstanbul, 1997, s. 77.
- 27 *Köy Muaşakaları* adlı kitabı Ali Nusret'ten önce Osman Fahri de çevirmiş ve bu çeviri 1310'da *Tercümân-ı Hakikat*'te tefrika edilmiştir. Ancak Osman Fahri, o dönem "Beyaz Benefeseler"i tercüme etmemiştir. Osman Fahri, *Köy Muaşakaları* içerisinde yer alan hikâyelerden biri olan "İki Dost"un hâtimesinde bu hikâyeyi Ali Muzaffer'in de çevirmiş olduğunu belirtmiş ve bir eserin tekrar tekrar tercüme edilmesi taraftarı olduğunu söylemiştir. (Osman Fahri, "İki Dost", *Tercümân-ı Hakikat*, S. 4780, 24 Mayıs 1310 / 1 Zilhicce 1311 / 5 Haziran 1894).
- 28 Ali Nusret, "Cathulle Mendes", *Servet-i Fünun*, c. 36, S. 926, 12 Şubat 1325, s. 248.
- 29 Ali Nusret, *Küçük*, Matbaa-i Hayriye ve Şürekası, İstanbul, 1329, s. 1.
- 30 "Bir Fâcia-i Vatanperverâne: Küçük", *Servet-i Fünun*'da şu tarihler arasında tefrika edilmiş-

- tir: c. 35, S. 905, 13 Eylül 1324, s. 335-336; c. 36, S. 913, 13 Teşrînisâni 1324, s. 47.
- <sup>31</sup> Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1971, s. 151.
- <sup>32</sup> Köprülü, *age.*, s. 319-320.
- <sup>33</sup> Ali Nusret'in 1908 Meşrutiyet'inden sonra dilde ortaya çıkan alfabenin ve imlanın düzeltilmesi meselesiyle de aktif olarak ilgilendiği, yeni bir alfabenin kabul edilmesinden ziyade var olan alfabede iyileştirilmeye gidilmesi taraftarı olduğu Ağâh Sırrı Levend ve Rekin Ertem gibi araştırmacıların eserlerinde belirtilmiştir. Rekin Ertem, Ali Nusret'in hurûf-ı munfasılanın kabulü için çalışan Islâh-ı Hurûf Cemiyeti'nin kurucularından olduğunu, cemiyetin geçici idare kurulunda yer aldığını belirtir (bk. *Elifbe'den Alfabe*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 137-138). Ağâh Sırrı Levend de, Ali Nusret'in bu konuyla ilgili "Türkçe'de Hurûf-ı Munfasıla", "Elifba Meselesi", "Islah-ı Hurûf Meselesi", "Milletin Maarife İhtiyacı ve Hurûf-ı Munfasılanın Fevâidi", "Lisândan Evvel Harf" başlıklarıyla, 1913 (1329) yılının Nisan ve Mayıs aylarında *Tanın* gazetesinde beş makale yayımladığını belirtir (*Türk Dilinin Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1960). Ancak adı geçen makalelerin, Ali Nusret'in ölümünden üç ay sonra yayımlanmış olması, yazarın, yaşarken bu makaleleri yayımlamaya fırsat bulamadığı ihtimalini düşündürmüştü ve teze de bu şekilde dipnot düşmüştür (Daha ayrıntılı bilgi için bk. Bengü Vahapoğlu, *Ali Nusret-Hayati, Sanatı, Eserleri*, (Danışman: Abdullah Uçman, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, s. 163-170). Ancak daha sonra yaptığım araştırmalarda Islâh-ı Hurûf Cemiyeti'nin yayın organı olan *Yeni Yazı* dergisinde Ali Nusret imzasıyla hurûf-ı munfasıla konusuyla alakalı başka yazılara rastladım. Bu yazılar da Ali Nusret'in ölümünden sonraki tarihlere rastlamaktadır. "Yeni Yazının Kaideleri" başlıklı bir yazı ise Şahinbaşzâde Ali Nusret olarak imzalanmıştır. Dolayısıyla isim karışıklığı olmuş ve kaynaklara da bu şekilde geçmiş olmalıdır. *Yeni Yazı* dergisinde Ali Nusret imzasıyla yayımlanan yazıların künyeleri şu şekildedir:
1. Ali Nusret, "Hurûf-ı Munfasılanın Kabulü", *Yeni Yazı*, S. 2, 31 Mart 1330 / 29 Rebiülâhir 1332.
  2. Ali Nusret (Kâtib-i Umûmî), "Islâh-ı Hurûf Cemiyet-i Âzâ-yı Kırâmina", *Yeni Yazı*, S. 5, 4 Nisan 1330 / 21 Cemâziülevvel 1332.
  3. Şahinbaşzâde Ali Nusret, "Yeni Yazının Kaideleri", *Yeni Yazı*, S. 7, 18 Nisan 1330 / 5 Cemâziülâhir 1332.
- Dolayısıyla 1328 (1912/1913) yılında *Osmanlı Elifbesi* adıyla yayımlanmış ve hurûf-ı munfasılaya uygun şekilde düzenlemiş elifba cüz'ünün de Ali Nusret'e ait olduğunu iddia edemeyiz.
- <sup>34</sup> Reşat Ekrem Koçu, "Ali Nusret", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 1, Tan Matbaası, İstanbul, 1959, s. 678.
- <sup>35</sup> İsmail Hakkı Sunata, *İstibdadattan Meşrutiyete Çocukluktan Gençliğe*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 349.
- <sup>36</sup> İnal, *age.*, s. 1697.
- <sup>37</sup> Cevat Bey, "Ali Nusret Bey-Hayât-ı Sa'y ve Talimi", *Sabah*, S. 8410, 7 Şubat 1328 / 8 Rebiülevvel 1331 / 15 Şubat 1913.
- <sup>38</sup> Ağâh Sırrı Levend, *Türk Dilinin Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1960, s. 187.
- <sup>39</sup> Köprülü, *age.*, s. 320-321.
- <sup>40</sup> Şahabettin Süleyman, *agm.*, s. 39.

## KAYNAKÇA

- Abdülfeyyaz Tefvik, "Ali Nusret", *Tanın*, S. 1016, 12 Rebiülevvel 1331/6 Şubat 1328/19 Şubat 1913.
- Ali Nusret, *Şihâb*, Cemâl Efendi Matbaası, İstanbul, 1306.
- ....., *Osmanlı Elifbesi*, Mürettibin-i Osmânîye Matbaası, Dersaadet, 1328.
- ....., *Makâlât-ı Târihiyye ve Edebiyye*, Muhtar Hâlid Kitabhânesi, İstanbul, 1329.
- ....., *Küçük*, Matbaa-i Hayriye ve Şürekâsi, İstanbul, 1329.
- ....., "O Gözler", *Gülşen*, S. 1, No: 18, 5 Haziran 1302, s. 71.
- ....., "Mütalâa-i Aşikâne", *Saadet*, S. 1076, 30 Haziran 1304/3 Zilka'de 1305/12 Temmuz 1888.

- ....., "Guy de Maupassant'ın İlk Suudu", *Maârif*, c. 4, S. 85, 25 Şubat 1308/23 Şubat 1310, s. 103-107.
- ....., "Çiçekler", *Servet-i Fünun*, c. 15, S. 376, 14 Mayıs 1314, s. 180-183.
- ....., "Gece", *Servet-i Fünun*, c. 15, S. 378, 28 Mayıs 1314, s. 211-213.
- ....., "Sekte-i Bahar", *Servet-i Fünun*, c. 15, S. 380, 11 Haziran 1314, s. 244-245.
- ....., "Darbe-i Hicran", *Servet-i Fünun*, c. 15, S. 385, 16 Temmuz 1314, s. 324-327.
- ....., "Cevr-i Muhîtat", *Servet-i Fünun*, c. 15, S. 388, 6 Ağustos 1314, s. 377-379.
- ....., "Leyl-i Sefîd", *Servet-i Fünun*, c. 16, S. 391, 27 Ağustos 1314, s. 11-13.
- ....., "Cathulle Mendes", *Servet-i Fünun*, c. 36, S. 926, 12 Şubat 1325, s. 247-250.
- ....., "Bir Cevâb-ı Müteşekkîrâne", *Servet-i Fünun*, c. 37, S. 950, 6 Ağustos 1325/3 Şaban 1327, s. 211-213.
- ....., "Lisân-ı Müzeyyen ve San'at" (1), *Servet-i Fünun*, c. 37, S. 954, 3 Eylül 1325/1 Ramazan 1327, s. 278-282.
- ....., "Lisân-ı Müzeyyen ve San'at" (2), *Servet-i Fünun*, c. 37, S. 956, 17 Eylül 1325/15 Ramazan 1327, s. 307-309.
- ....., "Lisân-ı Müzeyyen ve San'at" (3), *Servet-i Fünun*, c. 37, S. 959, 7 Teşrinievvel 1325/8 Şevval 1327, s. 355-358.
- ....., "Lisân-ı Müzeyyen ve San'at" (4), *Servet-i Fünun*, c. 37, S. 961, 22 Teşrinievvel 1325/20 Şevval 1327, s. 387-390.
- ....., "Lisân-ı Müzeyyen ve San'at" (5), *Servet-i Fünun*, c. 38, S. 971, 31 Kânunuevvel 1325/2 Muharrem 1328, s. 131-133, 136.
- ....., "Kitâbet Dersleri: Muazzez Karilerime-Mukaddime", *Mekteplilere Arkadaş*, S. 4, 20 Şubat 1325/22 Safer 1328, s. 120-121.
- ....., "Servet-i Fünun", *Servet-i Fünun*, c. 39, S. 1000, 22 Temmuz 1326, s. 188-189.
- "Ali Nusret Bey", *İctihad*, S. 53, 7 Şubat 1328, s. 1205.
- "Ali Nusret Bey-Cenaze Alayı", *Sabah*, S. 8410, 7 Şubat 1328/8 Rebiülevvel 1331/15 Şubat 1913.
- Aliş, Şehnaz, "Servet-i Fünun Dergisinde Küçük Hikâye-Mensur Şiir-Manzum Hikâye (1896-1901)", (Danışman: İnci Enginün, Basılmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1994.
- And, Metin, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1971.
- Ayaz İshakî, "Lisan Meselesi", *Sırât-ı Müstakim*, c. 3, S. 46, 9 Temmuz 1325, s. 16-317.
- Belot, Adolphe, *İki Kadın*, (çev. Ali Nusret), Tercümân-ı Hakikat Matbaası, Dersaadet, 1312.
- Bursalı Mehmet Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 1313.
- Celâl Sâhir, "Lisanımız" (1), *Servet-i Fünun*, c. 37, S. 951, 13 Ağustos 1325, s. 227-239.
- ....., "Lisanımız" (2), *Servet-i Fünun*, c. 37, S. 952, 20 Ağustos 1325, s. 244-248.
- ....., "Lisanımız" (3), *Servet-i Fünun*, c. 37, S. 953, 27 Ağustos 1325, s. 259-261.
- Cenap Şahabettin, "Eyyâm-ı Şehrâyin", *Mekteplilere Arkadaş*, S. 8, Nisan 1326/25 Rebiülâhîr 1328, s. 638-640.
- ....., *Bütün Şiirleri*, (hzl. Mehmet Kaplan-İnci Enginün-Birol Emil-Necat Birinci-Abdullah Uçman), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984.
- Cevat Bey, "Ali Nusret Bey-Hayât-ı Sa'ya ve Talimi", *Sabah*, S. 8410, 7 Şubat 1328/8 Rebiülevvel 1331/18 Şubat 1913.
- Dumas Fils, Alexandre, *Muallim Mostel*, (çev. Ali Nusret), Tercümân-ı Hakikat Matbaası, Dersaadet, 1311.
- Ertem, Rekin, *Elifbe'den Alfabe*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991.
- "Galib Dede Hakkında Efkâr", *Hak*, S. 11, 29 Haziran 1328, s. 476.
- Halil Edip, "Lisan Meselesine Dâir", *Yeni Tasvir-i Efkâr*, S. 75, 1 Ağustos 1325.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal, *Son Asır Türk Şairleri*, c. 1, (hzl. Müjgân Cunbur), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1999.
- ....., *Son Asır Türk Şairleri*, c. 3, (hzl. Hidayet Özcan), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2000.
- ....., *Son Asır Türk Şairleri*, c. 4, (hzl. İbrahim Baştuğ), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2002.
- Kerman, Zeynep, *Osman Fahri-Hayatı ve Şiirleri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1988.

- Koçu, Reşat Ekrem, "Ali Nusret", *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 1, Tan Matbaası, İstanbul, 1959.
- Köprülü, Mehmet Fuat, *Bugünkü Edebiyatımız*, İktbal Kütüphanesi, İstanbul, 1924.
- Levend, Ağah Sırrı, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1960.
- Mendes, Cathulle, *Bir Sergüzeşt-i Hunîn*, (çev. Ali Nusret), Tanin Matbaası, Dersaadet, 1326.
- Muallim Naci, *Muallim Naci'nin Şiirleri*, (hızl. Abdülkadir Hayber-Hüseyin Özbay), MEB, İstanbul, 1997.
- N. Y., "Lisân Meselesi ve Süleyman Nazif Beyler", *Sırât-ı Müstakim*, c. 3, S. 53, 27 Ağustos 1325.
- Osman Fahri, "Merhum Ali Nusret'e", *Sabah*, S. 8412, 4 Şubat 1328/5 Rebiülevvel 1331/15 Şubat 1913.
- ....., *Mersiyeler*, İstanbul, 1329.
- Öksüz, Yusuf Ziya, *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, TDK, Ankara, 2004.
- Özcan, Ali Rıza, *Türk Kültür ve Medeniyet Tarihinde Fatih Külliyesi II-Hazîre*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları, İstanbul, 2007.
- Polat, Nâzım Hikmet, *Rübâb Mecmuası ve II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kültür ve Edebiyat Hayatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.
- Richebourg, Emile, *Beyaz Benefşeler*, (çev. Ali Nusret), Tercümân-ı Hakikat Matbaası, Dersaadet, 1311.
- ....., *Köy Muaşakaları*, (çev. Ali Nusret), Matbaa-i Ebüzziya, Konstantiniyye, 1313.
- Sunata, İsmail Hakkı, *İstibdaddan Meşrutiyete Çocukluktan Gençliğe*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Aralık 2006.
- Salnâme-i Askeri*, 1309, 12. Defa.
- Salnâme-i Askeri*, 1311, 13. Defa.
- Salnâme-i Askeri*, 1324-1326, 14. Defa.
- Salnâme-i Nezaret-i Maârif-i Umumiye*, 1317, 2. Sene.
- Salnâme-i Nezaret-i Maârif-i Umumiye*, 1321, 6. Sene.
- Süleyman Nazif, "Lisan Meselesi-Halil Rüşdü Beyefendi'ye", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, S. 43, 29 Haziran 1325.
- ....., "Ali Nusret'e Teşekkür", *Yeni Tasvîr-i Efkâr*, S. 70, 27 Temmuz 1325.
- Şahabettin Süleyman, "Ali Nusret Bey", *Rübâb*, c. 2, S. 46, 5 Şubat 1328/13 Rebiülevvel 1331, s. 38-40.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, "Ali Nusret", c. 1, YKY, İstanbul, 2003.
- Tarakçı, Celâl, *Muallim Naci Efendi-Hayatı ve Eserlerinin Tedkiki*, Samsun, 1994.
- Tarbe, Edmond, *Angele Valois'nın Sergüzeşti*, (çev. Ali Nusret), Tercümân-ı Hakikat Matbaası, Dersaadet, 1311.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, "Ali Nusret", c. 1, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977.
- Üluant, Zeynep, *Cenap Şahabettin'in Avrupa Mektupları*, Akademik Kitabevi, İzmir, 1997.
- Us, Mehmet Âsim, *Karikatürler-II Meşrutiyet Dönemi'nin Ünlü Simaları*, (hızl. Seval Şahin), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2008.
- Uçman, Abdullah, "Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri", *Hece*, S. 77/78/79, Mayıs/Haziran/Temmuz 2003, s. 48-70.
- Üyepazar, Erol, *Korkmayın Mr. Sherlock Holmes*, Göçebe Yayınları, İstanbul, 1997.
- Yalçın, Hüseyin Cahid, *Edebiyat Hâtıraları*, Akşam Kitaphânesi, İstanbul, 1935.
- Yetiş, Kâzım, *Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Yazıları*, Alfa Yayınları, İstanbul, 1996.

## FÂİK ALİ'NİN MİDHAT PAŞA MANZUMESİ

Yüksel Topaloğlu\*



**Özet:** Midhat Paşa, Türk tarihinin önemli dönemlerinden biri olan Tanzimat dönemi devlet adamlarındandır. Bürokrasideki çalışmalarıyla başarılı bir devlet adamı olarak kabul edilen Midhat Paşa, özellikle gözden düştükten sonra yaşadığı trajik hayatıyla dikkati çeker. O, bütün bu yönleriyle tarihçilerin olduğu kadar edebiyatçıların da eserlerine konu olmuştur. Bunlardan belki de ilki, Servet-i Fünun şairlerinden Fâik Ali'nin kaleme aldığı *Midhat Paşa* manzumesidir. Fâik Ali, bu uzun manzumesinde onu çeşitli yönleriyle ele almış ve anlatmıştır. Bu makalede önce Midhat Paşa algısı ve anlatımları incelenecek, devamında ise *Midhat Paşa* manzumesinin yeni yazıya çevirisi sunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Tanzimat dönemi, Midhat Paşa, manzume, inceleme, metin aktarma.

### ON FÂİK ALİ'S POEM MİDHAT PAŞA

**Abstract:** *Midhat Paşa was a statesman of the Tanzimat Era, which is an important period in Turkish history. Deemed a successful statesman with his bureaucratic works, Midhat Paşa attracts interest especially with his tragic life he lived after his falling out of favor. With all these features of his, he has become the subject matter both of litterateurs and historians. Probably the first one of these works is the long poem "Midhat Paşa" written by Fâik Ali, who is one of the Servet-i Fünûn poets. In this poem, Fâik Ali approached and narrated Midhat Paşa with his various aspects. In this article, firstly the perception and narrations of Midhat Paşa are studied, and then the transcription of the poem "Midhat Paşa" is presented.*

**Keywords:** *Tanzimat Era, Midhat Paşa, Poetry, Analysis, Textual Transcription.*

### GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun en uzun yüzyılında millet olarak yaşadığımız Tanzimat devrinin sorun çözücü bürokratu, sadrazamı ve I. Meşrutiyet'in kurucusu Midhat Paşa, devlet ve siyaset hayatına girdikten sonra peşi sıra görev aldığı memuriyetlerdeki başarıla-

\* Yrd. Doç. Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

rıyla dikkatleri üzerine çekmiş; bu başarılarının doğal sonucu olarak devletin en üst kademesine kadar yükselmiş önemli bir devlet adamıdır. Devletin çeşitli vilayetlerinde ortaya çıkan gümrük, başıbozuk asker, doğal afet, yolsuzluk gibi sorunlarını kısa sürelerde ve üstün başarılarla çözen Midhat Paşa Niş, Bağdat, Edirne, Selanik gibi vilayetlerde de son derece başarılı valilik görevleri icra etmiş; yanı sıra birkaç kez sadaret makamına gelmiş ve bu görevde de önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Ancak bu görevleri esnasında son derece inişli çıkışlı ve çalkantılı bir memuriyet hayatı olmuştur. Bu hayat, bilindiği gibi onu son derece hazin ve trajik bir sona sürüklemiştir. Abdülaziz'in öldürülme olayına karıştığı suçuyla önce idamına karar verilmiş; ardından cezası sürgüne çevrilerek Taif'e sürülmüştür. Sürgün günlerini hastalık ve sıkıntılarla geçiren Midhat Paşa, II. Abdülhamid'in verdiği iddia edilen emirle, 1884 yılında boğdurulmuştur.<sup>1</sup>

Bu ilginç, çalkantılı ve bir o kadar da hazin yaşantısıyla Midhat Paşa, sadece tarihin ve tarihçilerin inceleme konusu olmamış; hem devrinin, hem de bugünün edebiyat adamlarının dikkatlerini çekmiş ve hakkında dolaylı veya doğrudan birçok metnin üretilmesine zemin hazırlamıştır. Sözgelimi Midhat Cemal Kuntay, İstanbul'un üç ayrı zaman kesitini anlattığı *Üç İstanbul*<sup>2</sup> romanında, Yılmaz Karakoyunlu *Midhat Paşa*<sup>3</sup> piyesinde Midhat Paşa'yı dolaylı veya doğrudan konu edinmiş ve böylece edebiyat perspektifinden bir devrin devlet ve siyaset adamının trajik yaşantısını anlamaya ve yansıtmaya çalışmışlardır. Bunu, adı geçen şair ve yazarlardan çok önce -belki de ilk kez olarak- konu edinen ve onun çeşitli yönlerini uzun bir manzume ile anlatmaya çalışan şair, Servet-i Fünun mensuplarından Fâik Ali'dir.<sup>4</sup> Fâik Ali, *Midhat Paşa* manzumesini, Paşa'nın boğduruluşundan yaklaşık çeyrek asır sonra -yaygın kanaatle 'devr-i meşûm'un ertesinde- beliren görece özgürlük ortamında yayımlar. Bu makalemizde ilklerden olduğunu zannettiğimiz *Midhat Paşa* manzumesini, önce kısaca biçim ve içerik açısından inceleyecek, ardından da manzumenin yeni yazıya aktarımını sunacağız.

### MANZUMENİN BİÇİM ÖZELLİKLERİ

On dört sayfadan ibaret olan *Midhat Paşa* manzumesi, 1908 yılında Bursa'da küçük bir risale biçiminde basılmıştır.<sup>5</sup> Risalenin kapağında, "Sîmâ-yı me'âlîde cibâh-ı ebediyye" ibaresi yer alır. Daha

manzumenin başında okuru karşılayan bu ibare, şairin ileride Midhat Paşa'ya karşı takınacağı tavrı sezdirir gibidir.

Bunlarla birlikte *Midhat Paşa* manzumesinin belki de en çok düzenleniş/tertip bakımından dikkati çektiği söylenebilir. Çünkü bu, çok alışıldık ve sık görülen bir düzenleniş biçimi değildir. Buna göre manzume, dokuz bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlemeler, eski matbu metinlerde sıkça görüldüğü gibi belli işaretlerle yapılmıştır. Ancak burada asıl öne çıkan ve şaşırtıcı olan şey, bu işaretlerle bölümlenmiş kısımlardaki dizelerin sayısal görünüşleri ve dağılımlarıdır. Bunu daha açık görmek için bu bölümlerdeki dizelerin düzenleniş biçimlerine göz gezdirmek gerekir. Buna göre şair, birinci bölümü altı beyit; ikinci bölümü iki dördlük, iki üçlük, bir sekizlik ve iki beşlik; üçüncü bölümü bir on ikilik; dördüncü bölümü bir onluk; beşinci bölümü üç dördlük, bir beşlik, bir üçlük ve sekiz dördlük; altıncı bölümü iki altılık; yedinci bölümü bir dördlük; sekizinci bölümü iki dördlük ve iki üçlük; dokuzuncu bölümü üç dördlük ve iki üçlük biçiminde düzenlemiştir. Görüldüğü gibi burada şair, ne baştan sona beyitler, ne dördlükler, ne üçlükler, ne de belli sayılarla sınırlanmış bentlerle manzumesini oluşturuyor. Aksine son derece serbest bir şekilde davranarak âdeta bütün nazım biçimlerinden birer numune alırcasına bir çeşitleme yapıyor. Bunun gibi arayış ve denemelerin şairin de mensubu bulunduğu edebî topluluk ve biraz sonra özellikle de Fecr-i Âti devrinde yoğunlaştığı biliniyor.

Yukarıda belli bir işaretle yapıldığını belirttiğimiz söz konusu bölümlemeler, okuru ilk anda 'bölümleme'-'içerik' ilişkisi bağlamında belli bir beklenti içine sokar. Başka bir ifadeyle okur, bu bölümlerin kendi içinde belli bir 'anlam ünitesi' oluşturacak biçimde düzenlendiğini varsayar. Ancak bu varsayım, manzume okunmaya başlandığı ve sonuna gelindiği zaman geçerliliğini yitirir. Çünkü içerik veya anlam üniteleri, söz konusu bölümlemelerle kayıtlanmış değildir. Aksine Midhat Paşa'nın veya devrin herhangi bir yönünün anlatımı, bölüm ortasında tamamlanabildiği gibi birkaç bölümü içine alacak şekilde de devam edebilir; yani söz konusu 'bölümlemeler' belli temalara/anlam ünitelerine göre ayrılmış/düzenlenmiş değildir. Ancak bu, manzumenin anlam/içerik bakımından gelişigüzel ve dağınık bir düzene sahip olduğunu göstermez. Aksine bu konuda manzume, son derece ilginç ve sağlam bir düzene sahiptir. Burada bu noktayı biraz daha açmak ve anlaşılır kılmak yerinde olacaktır.

*Midhat Paşa* manzumesinde söz konusu bölümlemelere bağlı kalmayan şair, kanaatimize göre iki kavramı merkeze alır. Bunlardan il-



ki 'karanlık', ikincisi ise 'aydınlık/güneş'tir. Şair, Midhat Paşa ve dönemini işlerken manzumesini esas olarak bu iki karşıt kavram/simge üzerine oturtur ve anlamı bu çerçevede oluşturur. Başka bir ifadeyle bölümlemelerle kayıtlanmayan anlam/içerik, bu iki karşıt kavrama göre şekillenir. Sözelimi manzumenin girişinde -dönemin ağır şartlarının anlatıldığı kısımda- okuyucu önce 'karanlık' bir tabloyla karşılaşır. Bu tablo, belli bir noktadan sonra yerini -Midhat Paşa'nın anlatılmaya başlandığı kısımda- 'aydınlık'a; bir müddet sonra yine -Midhat Paşa'nın sürgün yıllarının anlatıldığı kısımda- 'karanlık'a bırakır ve en nihayet, II. Meşrutiyet'in ilanı ile açılan yeni dönemin anlatımıyla yerini 'aydınlık'a bırakarak sona erer. Kısaca anlatımını yaptığımız ve incelemede bizim de bağlı kaldığımız bu düzenleme, manzumenin anlam ünitelerini/bölümlemelerini gösterir. Bu, kanaatimize göre yukarıdaki bölümlemelere bağlı kalmayan şairin, dikkate aldığı asıl bölümlemelerdir. *Midhat Paşa'yı* gözden geçiren hemen her okur bunu açıkça görür.

Düzenlenişte görülen bu çeşitliliğin, ilk anda onun ölçüsünde de söz konusu olabileceği düşüncesini akla getirir; ancak bu noktada durum tersidir. Çünkü manzume başladığı ölçüyle devam eder ve sonlanır. Buna göre manzumenin ölçüsü Türk şiirinde sıkça kullanıldığını bildiğimiz bir aruz kalıbıdır: *Mef û lü, Me fâ î lü, Me fâ î lü, Fe û lün*. Bu ölçünün şiir boyunca kullanımı, neredeyse kusursuzdur. Gerçekten de manzumede *zihâf, medd, imâle* gibi ölçü kusurlarına neredeyse hiç rastlanmaz. Bununla birlikte şiirde genel olarak zengin, az da olsa yarım uyakların kullanıldığı görülür.

### MANZUMENİN MUHTEVA ÖZELLİKLERİ

Şiir, nesre göre çok daha ayrı ve kendine özgü kural ve özellikleri olan bir türdür. Bu özelliğinden dolayı, onun çok büyük ve iddialı sosyal/siyasal/tarihsel sorunları konu edinmesi ve bunları çeşitli yönleriyle, ayrıntılarıyla tartışarak sonuca bağlaması beklenebilir. Durum böyle olduğu hâlde bazı şairler, yine de 'sorun'ları manzum biçimde anlatma yoluna gider. Modern Türk şiirinde bu yolda yazılmış pek çok manzume vardır. Bu, aslında büyük ölçüde edebî geleneğin veya şiirle konuşan bir topluma mensup olmanın getirdiği veya 'öğret'tiği bir yoldur; ancak bunda türün 'etki' ve 'duygu' uyandırma bakımından son derece etkili bir 'araç' olması da göz ardı edilemez. Hatta bu yönün, en az önceki kadar önemli olduğu ve şairlerin bundan dolayı bu forma bu kadar sık başvurdu-

ğu söylenebilir. Zaten Fâik Ali'nin, Midhat Paşa gibi devri için önemli bir şahsiyeti bu yolla anlatması da büyük ölçüde türün söz konusu gücünden yararlanma isteğinden ileri gelir. *Midhat Paşa* manzumesine hâkim olan ton, bunu açık bir biçimde gösterir.

Midhat Paşa, siyasal ve toplumsal bakımdan son derece karmaşık ve buhranlı bir devrin devlet adamıdır. Bu devrin bizzat tanığı olan şair, söz konusu şahsiyeti anlatırken tabii olarak bu devri göz ardı etmeyecek ve onu bu devrin gerçekliği içinde yansıtmaya çalışacaktır. Nitekim bunun bilincinde olan şair, manzumesini buna uygun biçimde oluşturur. Bu çerçevede önce ilk beyitle devrin panoramasını çizmeye başlar ki bu, tam yirmi altı mısra<sup>6</sup> devam eder ve böylece devir tablosu tamamlanmış olur. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, manzumenin başında çizilen bu tablo son derece manidardır. Zira bu tablonun içeriği, büyük ölçüde ilerleyen mısralarda anlatılacak olan devlet adamının büyüklüğü ve önemini güçlendirmeye, bunu kuvvetle duyurabilmeye dönük olduğu dikkatlerden kaçmaz. Bu özelliğiyle söz konusu tablo, bir bakıma bir inceleme metninin 'giriş'ine benzer. Bu giriş, nasıl ki daha sonraki metne bir altyapı ya da zemin oluşturacaksa, manzumede de bu tablo benzer işlevi üstlenir. Bunu, söz konusu tablo ve takip eden dizelerden açıkça anlıyoruz.

Bu panoramayı şair, esas olarak karşıt iki eksen üzerine kurarak geliştirir. Bu, son derece açık ve belirgindir. Eğer okuyucu, daha manzumenin ilk beyitlerine dikkat ederse, bunu kolayca fark eder:

*Bir yanda bütün hâb-ı girân, fakr u sefâlet,  
Bir felc-i umûmî ve amâ, kahr-ı cehâlet..*

*Bir yanda safâ, ayş ü tarab, zevk ü sefâhet  
İsrâf ü gınâ, hırs ü heves, şevk-i refâhet...*

Bu ilk beyitlerde şair, devrin panoramasını çizerken dikkat edilirse bir söz grubunu dize başlarında yineler: *Bir yanda*. Bu ilk iki beyitte gördüğümüz söz grubu, bunları takip eden dize başlarında da aynı şekilde yinelenir. Gerek bu yinelemeler, gerekse bu yinelemelerin ortaya koyduğu dizelerde beliren anlam bütünlüğü, bize bu karşıtlığı açıkça gösterir. Örnek olması için yukarıya aldığımız beyitlerde de zaten bu nokta son derece görünür biçimdedir. Dilin bile açıkça gösterdiği bu karşıtlığın bir tarafına şair, "vatan" ve "millet"i, diğer tarafına ise hükümet veya devrin yöneticileri ile seçkinlerini yerleştirir ve böylece devrin görünümünü çizer. Devir

görüntüsü, her ne kadar farklı unsurlar üzerine kurulmuş ise de aslında sonuçta beliren resim, okura tek bir gerçekliği sunar: Her yönüyle çürümüş, bozulmuş, yıkılmış, ağır bir devir. Şairin anlatımlarına göre bu devrin bir yanında bütünüyle fakirlik, sefalet, yokluk, kahredici cehalet ve bilinçsizlik kol gezmekte; öte yanında ise öncekinin aksine baştan sona zenginlik, bolluk, israf, tutkular ve arzular peşinde koşma, sınırsız zevk ve eğlence hâli yaşanmaktadır. Bunlarla birlikte vatan ve millet, en büyük ve acı felaketlere uğramış, olup bitenlere sadece dışını sıkarak beklemektedir. Hükümet ise bütün zorbalığı ve kibriyle faaliyetini sürdürmektedir. Kısaca her sahnede son derece acı görüntüler seyredilmektedir. Şair, bu ağır devir tablosunu şu beyitle özetler:

*Hep fâcia, hep hâile, hep mâtem-i mektûm...  
Bir devre-i menhûse.. ve bir âlem-i meş'ûm.*

Ancak bu 'menhus ve meşum' devir tablosu, bu beyitle tamamlanmaz; şair bunu daha da görünür kılmak için anlatımlarını sürdürür, tabii bu sefer dikkatleri daha da özel noktalara çevirerek. Sözelimi ikbal ve saadet sahipleri, binlerce acı ve gözyaşı üstüne kurulu servetle gününü gün etmektedir. Merhamete muhtaç binlerce aç, hasta ve yoksul kadınların kazancını, 'bir kahpeye raks ve teganni caizesi', 'bir dilbere naçiz tebessümünün karşılığı' veya 'bir moskofa, bir haine bir cizye' olarak sunmaktadır. Oysa söz konusu salonlarda sarf edilen bu servet, bu ülke insanlarına aittir ve 'gurbet-zede, âfet-zede, bî-çâre ve zarara uğramış yüz hâneyi kurtarmaya ve refaha kavuşturmaya müsait'tir.

Bu ve benzeri anlatımlarla ortaya çıkan devir tablosu, son derece kasvet verici ve iç karartıcıdır. Hatta biraz daha öteye giderek söylemek gerekirse bu, son derece 'karanlık' bir tablodur ve bize göre şair, panoramayı çizerken esas olarak bu 'karanlık' imgenin doğması için çaba sarf etmiştir. Hiç şüphesiz bu da sebepsiz değildir; çünkü bir 'güneş', 'yıldız' veya 'aydınlık'<sup>7</sup> timsali olduğu düşünülen bir figür ancak böylesi zifiri bir karanlık içinde bütün haşmetiyle parıldayabilir. Gerçekten de manzumenin ilk bölümünü teşkil eden bu karanlık tablo içinde adı özellikle anılmayan Midhat Paşa'nın, tablonun tamamlandığı noktada birdenbire âdeti bir güneş gibi doğuvermesi, söz konusu 'karanlık-aydınlık/güneş' karşıtlığını kuvvetle duyurur. Karanlık tabloyu tamamlayan son dizeler ile aydınlığa veya güneşe açılan ilk dizelerden yaptığımız aşağıdaki alıntı, bu durumu açıkça gösterir:

*Hep feyz-i vatan böyle açıktan ya hafiyyen  
Pâ-mâl-i mesâvî olarak mahv edilirken,*

*Bir nâsiye: Midhat Paşa, ulvî ve mükerrerem,  
En muhterem insanlığa timsâl-i mücesssem,*

Karanlıktan aydınlığa açılan / çıkılan bu noktada şair, artık söz konusu karanlık devri ışığıyla görünür kılan Paşa'yı çeşitli özellikleriyle anlatmaya başlar. Önce onun kişilik özelliklerini sayar. Burada sayılan özellikler, büyük ölçüde onun büyüklüğünü ve yüceliğini gösterir mahiyettedir. Aksi düşünce veya eleştiri, yok denecek kadar azdır. Şairin anlatımlarına göre Midhat Paşa, en saygın insanlığın tecessüm etmiş timsalidir. Vicdanı adalet ve insaf duygusu ile titrer. Adaletsizlik ve zalimlik karşısında 'mukaddes kin'le donanmıştır. Şaibesiz, çıkarsız, fedakâr, hamiyetli ve kötülüklerin düşmanıdır. Bu özellikleriyle Midhat Paşa, o 'menhus ve meşum' devre, devrin tüm 'alçaklığına ilân-ı husumet etmiş' ve böylece bir milleti diriltmeye girişmiştir. Bu çerçevede 'ifrit-i mezâlîm'e şiddetli bir darbe indirmiş; onu sarsmış ve devirmiştir. Ama onu kökünden kazımış ve ortadan kaldıracak mıdır? Şairin bu soru karşısındaki tavrı gerçekten şaşırtıcıdır. Çünkü bütün hayranlığına rağmen bu soruyu 'evet' diye cevaplamaz. Bunda şairin, devir gerçekliğinden kopmama endişesinin yattığı söylenebilir. Ancak böyle olsa da onun, 'Büyük Midhat Paşa' görüntüsüne gölge düşürmeye gönlünün elvereceğini söylemek son derece güçtür. Zira şair, devrin üstesinden gelememeyi, yani 'ifrit-i mezâlîm'i ve 'zûlm ü habâset'i kökünden kazıyamamayı, diğer bazı nedenleri -sözgelimi zülüm ve kötülüklerin bâki, inatçı, bulaşıcı ve nüksedici olması; az da olsa Paşa'nun ihmali ve gevşek davranmasını- göz ardı etmeyerek özellikle 'kader' kavramı ile izah eder. Ona göre Midhat Paşa, 'vicdan neyi telkin ettiyse bi-hakkın ifaya' çalışmıştır. Ne var ki 'akvâm ü hükûmât-ı cihânın bile mutlak kuvvetlerinin bir sonu, bir haddi var'dır. Çünkü;

*Her niyyetin üstünde irâdât-ı meşiiyyet,  
Fevkinde kuvâ-yı beşerin hükûm-i tabîat;  
Her kudretin üstünde kader, hâkim ü âmir;  
Her şey bu büyük kuvvete münkâd-ı ezeldir.*

'Bir nâsiye: Midhat Paşa, ulvî ve mükerrerem' dizesiyle aydınlığa açılan bu bölüm, az önceki alıntı ve onu takip eden bölümde yerini

yine ilk görüntüye bırakır: Karanlık. Ancak bu görüntüde söz konusu olan öykü, öncekine göre çok daha bireyseldir. Başka bir ifadeyle ilk bölümde şair, bütün bir ülkenin ve toplumun 'karanlık öyküsü'nü anlatıyordu; burada ise sadece Midhat Paşa'nın, dış dünyada da gerçekliği olan azil, yargılama ve sürgünle birlikte beliren acı ve karanlıklar içindeki öyküsünü anlatıyor. Biraz önceki alıntının devamında gelen "Heyhât, o tahavvül, bu büyük millete kâzib/Bir fecr-i ümîd oldu... fakat Midhat'a, efsûs/Bir devr-i kûsûf oldu uzun, kapkara, menhûs." dizeleri, bu durumu açıkça gösteriyor. Dikkat edilirse burada şair, Midhat Paşa'nın 'ifrit-i mezâlîm'e şiddetli bir darbe indirerek onu sarsması ve devirmesinin millette geçici de olsa bir ümit ışığı yarattığını; ancak öte yandan kendisi için uzun, kapkara ve uğursuz bir devri/geceyi açtığını söylüyor. Bu dizelerde ortaya çıkan değişikliği yani aydınlıktan tekrar karanlığa/geceye geçiş, müteakip dizelerde de benzer şekilde yinelenerek güçlendiriliyor: "Hurşîd-i maâliye kûsûf olsa da târî/Er geç yine tenvîr eder eflâk-i sipihri" dizelerinde olduğu gibi.<sup>8</sup>

Bu ve benzeri anlatımlarla okurun sürüklendiği bu yeni karanlık tabloda şair, deyim yerindeyse Midhat Paşa'nın dramını anlatır. O kadar ki bu dram, manzumenin bundan sonraki bölümünü tam bir mersiye havasına bürür. Bu havayı görmek için, Midhat Paşa'nın Taif'teki sürgün hayatının merkeze alındığı anlatımlardan küçük bir parçayı aşağıya alıyoruz:

*Bî-kes vatanın hissiz uzak bir köşesinde,  
Evlâd ü iyâlınden uzak, hasta ve muhtâc,  
Her gün yeni bir kahra, bin işkenceye âmâc.  
Kâtillerin en sonra yed-i müfterisinde  
Ta'zîb edilirken, boğulur, öldürülürken...*

*Yok, yok, bu derin karhayı teşrîh ile şimdi  
Millette hurûşân olan eşvâk ü ümîdi  
Câiz değil etmek yine pür-mâtem ü şîven.*

Bu alıntılar, Midhat Paşa öyküsünün ne kadar acıklı ve dokunaklı olduğunu açıkça gösteriyor. Zaten şair, onu 'derin bir karha' olarak niteliyor ve tekrar 'teşrih etmek' istemiyor; ancak her ne kadar teşrih etmek istemediğini söylese de bundan geri kalmıyor ve Midhat Paşa'nın yaşadıklarını anlatıyor. Buna göre Midhat Paşa bu dünyada sürgünü, eziyeti, 'işkencenin envânını envâ-ı belânın ihnâk ile idâma kadar hepsini' 'en yüce mükâfat' olarak görmüştür. Aslın-

da buna şaşırılmamak gerekir; çünkü şaire göre gerçek ve mümtaz şahsiyetler, çoğu zaman bundan başkasını yaşamazlar.

Midhat Paşa'nın sürgün edilmesinin ve Taif'teki hüznün dolu yaşantısının içli bir dille anlatıldığı bu kısımda şair, tarihçiler nezdinde bile tartışmalı olan boğdurulma konusunu gündeme taşır ve bu konudaki kanaatini açıkça ortaya koyar. Ona göre Midhat Paşa'yı, 'bir pençe-i cellâd-ı hıyânet iplerle ve işkence vü ihnâk ile boğdu.' Bugünkü ifadeyle Paşa, hain bir cellâdın pençeleriyle boğdurularak öldürülmüştür. Bu öldürülme eyleminin gerçekleştirildiği zaman ise son derece önemlidir. Şaire göre Midhat Paşa, 'Hâlik-i zî-rahmet ü cûdu yine mihrâb-ı ibadet etmiş' dururken yani namaz kılariken boğdurulmuştur. Gerçi onun namaz kılariken boğdurulmadığına dair rivayetler de yok değildir; nitekim bunun farkında olan şair, söz konusu ihtimali de göz ardı etmeyerek ilgili beyte bir dipnot düşerek; *"Bu rivayetin sıhhatine itimat etmeyenler bu beyti şu tarzda okuyabilirler."* der ve son derece dikkate değer şu beyti ekler: *"Düşmanlarının kalb-i cinâisine doğdu/Mevtinle vatandan çekilen mihr-i seâdet"*

Midhat Paşa'nın öldürülmesinin anlatıldığı bu dizelerde şair, deyim yerindeyse tam bir isyan hâli yaşamaktadır. Ölmenin 'kanun-ı tabiat' olduğunu bilen şair, bu noktada sükûna kavuşmuş değildir; çünkü ona göre Midhat Paşa, bu 'kanun-ı tabiat' gereği ölmüştür, öldürülmüştür. Zaten onu bu derece isyana sürükleyen esas şey de bu, yani onun bî-günâh 'öldürülmüş' olmasıdır. Onun buna karşı isyanı, söz konusu kısımda kullanılan dile açık biçimde yansır. Sözelimi şair, ısrarla birkaç kere 'seni öldürdüler' cümlesini kurar. Bunı kurarken de kanaati kuvvetlendirici ibarelere başvurur: 'Eyvah evet öldürdüler' ... gibi. Bununla birlikte bu öldürülme, şaire göre Midhat Paşa'yı sadece 'cismen ifna' etmiştir. Aksini düşünmek, şair için imkânsız ve kabul edilemez bir şeydir. Çünkü Midhat Paşa, 'koca bir kavm-i yetimi bir mevt-i muhakkaktan alıp kurtarmış'tır. Bu yapıda olan bir insan ölmüş kabul edilemez. Cismi ifna olsa bile o ebedî bir ruh, abidevî bir şahsiyet olarak milletin gönlünde yaşamaktadır. Şair, bu yönü okura kuvvetle duyurabilmek için yine arka arkaya 'Sen hiç ölemezsin', 'Sen, ölmedin asla' gibi onun ruhen yaşadığını duyuran benzer cümleler kurar. 'Ölmezlik' duygusunu yoğun biçimde duyuran bu cümleler, gerçekten biraz sonra daha çarpıcı bir hâl alır. Çünkü şair, bu duyguyu müteakip dizelerde bu sefer daha özel ve kutsal boyutu belirgin olan bazı kavramlarla duyurmaya çalışır. Sözelimi onun ölmezliğini 'hayy' kavramıyla anlatır. Ona açıkça 'hayysın' der. Devamında

'hâmî' ve 'nigehbân' kavramlarını kullanır. Ona yine 'hâmî ve nigehbân-ı vatansın' der. Bu vasıflarla şair, aslında Midhat Paşa'yı bir ölçüde mitleştirir. Zaten kendisi de bir yerde ona 'tarihi aşarak esatire kavuştuğunu' söyler. Ama bunu söylerken gerçekten de son derece abartılı bir dil kullanır. Bu, alıntıda da görüldüğü gibi Tanrı ile insan arasındaki çizgiyi ortadan kaldıran bir dildir: "*Hengâm-ı hayâtında Hudâlar gibi yâdın/Târîhi aşıp geçti... Esâtire kavuştun.*" Bütün bunlar, şüphe yok ki büyük bir şahsiyetin cisminin kaldırılmasıyla yok edilemeyeceğini duyurmak için olduğu kadar öldürülmesi karşısında duyulan o büyük öfkenin ve isyanın da ifadesidir aynı zamanda.

Sürgün, öldürülme, acı, hüznün, öfke, isyan gibi kavramların kararttığı bu iç burkan görüntünün, sona doğru yerini yine aydınlığa bıraktığını görüyoruz. Hem içerik, hem de onu var eden dilin kullanılış biçimi / görüntüsü, hatta biraz sonra alıntılatacağımız dizelerin sonunda yer alan 'Kanûn-ı Esâsî' göndermesi bile bu aydınlığı, bize açık bir biçimde göstermektedir. Aşağıdaki dizeler, bu hususu örnekler kanaatindeyiz:

*Mâzîyi müverrih nasıl isterse düşünsün;  
Artık dün, o muzlim şeb-i yeldâ-yı tahazzün*

*Ma'dûm, ebediyyen bu şafaklardan uzaktır.  
Âtî bize bir korku ve baş dönmesi vermez;  
Hâmî bize Kânûn-ı Esâsî-i mu'azzez.*

Dikkat edilirse şair burada 'Artık dün, o muzlim şeb-i yeldâ-yı tahazzün' söyleyişiyle çok net olarak bir 'karanlık devri' belirtmiş oluyor. Ardından 'dün'e karşıtlık oluşturan 'bugün' ise aydınlıktır. Okur bunu, zaten 'karanlık dün' göndermesiyle anlıyor; ama alıntının son dizesinde yer alan 'Hâmî bize Kanûn-ı Esâsî-i mu'azzez.' mısraında ise bir şeyi çok daha açıkça görüyor: II. Meşrutiyet. Bu dizede geçen *Kanûn-ı Esâsî* ibaresiyle şair hiç şüphe yok ki açılan yeni aydınlık devri, yani II. Meşrutiyet'i kastediyor. Bunu, az önceki alıntıyı takip eden dizelerden anlıyoruz. Ayrıca burada şunu da vurgulamak gerekiyor ki, *Kanûn-ı Esâsî* ile beliren bu aydınlık görüntü sadece manzumenin son bölümüne ilişkin bir gerçeklik olarak belirmiyor. Bu, aynı zamanda dış dünyada da karşılığı olan bir aydınlığı veya gerçekliği ifade ediyor. Zira bu kanun, otuz üç yıllık 'karanlık' devri sona erdiriyor ve yerine daha özgür yeni bir aydınlık devri açıyor.

Bu son aydınlık sahnede şair, artık ışığın kaynağı olan Midhat Paşa Kanunu'nun sağladığı imkânları anlatır. Buna göre Kanûn-ı Esâsî, ne kadar 'sathî', ne kadar 'eksik' olarak nitelense de o, her şeye rağmen 'âlî'dir. Çünkü insanlara gelecek güvencesini, mesken masuniyetini, vicdan, fikir ve kalem özgürlüğünü, gerçek bilgiyi, birey güvenliğini, eşitlik ve kardeşliği, adaleti veren odur. Kısaca millet, bu kanunla âdeta yeniden doğmuştur. Bunu sağlayan da -'vücudu ifna edilmiş' olsa bile- eseriyle 'hayy' ve 'hâmi' olan Midhat Paşa'dır. Başka şekilde söylemek gerekirse bu son bölüm, sadece kanunun getirdiklerini anlatmıyor; aynı zamanda Midhat Paşa'nın büyüklüğünü eseriyle bir kez daha duyurmuş oluyor. Zaten manzumenin kapanışını sağlayan son iki üçlük / dizeler, bunu son derece çarpıcı bir biçimde ortaya koyuyor:

*Bir millet-i zî-şevkete mihrâb-ı mefâhir,  
Her kavme büyüklük ve fedâkârlık için bir  
Timsâl olacak heykel-i zî-şânını fikrim,*

*Rûhum, yüreğim şimdiden ey mefhar-ı ahrâr,  
Ey rûh-ı mübâhât-ı vatan, arş-ı mekârim  
Taktîl ile takdîs-i müebbedle selâmlar.*

## SONUÇ

Midhat Paşa manzumesi, 'meşum ve menhus' karanlık bir devrin ertesinde beliren görece özgürlük ortamında yayımlanmış uzunca bir manzumedir. Bu manzumenin, öncelikle biçimsel bakımdan farklı bir düzenlenişe sahip olduğu söylenebilir. İncelemede de vurgulandığı gibi manzume alışıldık bir şiir formu özelliği göstermez. Manzume boyunca okur, hem beyit, hem üçlük, hem dörtlük, hem beşlik, hem de on ikilik bentlerle karşılaşır. Bu özelliğin yanında dikkati çeken ikinci önemli yön ise manzumenin çok belirgin bir biçimde 'karanlık' 'aydınlık/güneş' karşıtlığı üzerine kurulmuş olmasıdır. Bu karşıtlığın ana belirleyici unsuru, kuşkusuz Midhat Paşa'nın varlığı veya yokluğudur. Şair, Midhat Paşa'nın güçlü bir şekilde görünebilmesi için önce zifiri karanlık bir devir tablosu çizer. Bu karanlık devir tablosunun tamamlandığı noktada ise Midhat Paşa âdeta bir güneş gibi karanlık yüzeyi aydınlatır. Ardından onun ikbalden düşmesiyle birlikte bu aydınlık, yerini yine karanlığa bırakır. Son noktada ise II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte bu sefer kendi eserinin, Kanûn-ı Esâsî'nin -ya da



güneşin- tekrar yürürlüğe girmesiyle/doğmasıyla ortalık aydınlanır. Özetle bu yapı, manzumenin başından sonuna kadar âdetâ bir lambanın yanıp sönmeye gibi tekrarlanır. Bu yapı veya kurgu biçiminin, şairi/manzumeyi belli bir anlam/içerik cenderesine sokacağı açıktır. Manzumede görüldüğü gibi şair, bir tarafta son derece ağır bir devir görüntüsü, öte tarafta ise buna tamamen karşıtlık oluşturacak bir Midhat Paşa portresi çizer. Gerçi bu ağır devir görüntüsünün, dış dünya gerçekliğinde karşılığının olmadığını söylemek güçtür. Gerçekten de Midhat Paşa'nın aktif olarak yönetime geldiği sıralarda devletin her bakımdan karışıklıklar içinde olduğu tarihî bir gerçekliktir. Nitekim o, devletin vermiş olduğu gücü ve yetkiyi çoğu zaman etkili bir şekilde kullanmış ve sonuçta devletin pek çok sorununu çözmüştür. Bununla birlikte ülkenin Batılı standartlara ve daha özgürlükçü bir yapıya kavuşmasında çok önemli icraatları olmuştur. Anayasa çalışması, bunun en somut örneğidir. Bundan dolayıdır ki şair de onu, 'mefhar-ı ahrâr' olarak takdim eder. Ancak bu olumlu yönler, onun hiçbir olumsuz tarafının veya yanlısının olmadığını göstermez. Tarihî kaynaklar, bize bu nokta ile ilgili pek çok veriyi sunar. Sözgelimi bu büyük devlet adamının padişah karşısındaki 'pervasızlığı', 'beyaz ata binerek saray içinde dolaşması', 'Abdülaziz'in hal'ine karışması' gibi olaylar, bunlardan sadece birkaçıdır. Oysa Fâik Ali, onu çizerken bu ve benzeri hususları neredeyse hiç görmez ve bize bütünüyle mitleştirilmiş veya idealize edilmiş bir Midhat Paşa portresi sunar. Bu ise, az önce ifade ettiğimiz dış dünya gerçekliğiyle büyük ölçüde çelişir. Aslında bunlar, bize şairin Midhat Paşa karşısındaki tavrının son derece *hissi* olduğunu gösterir. Zaten manzumeye hâkim olan dil de bunu açıkça gözler önüne serer.

Son olarak şunu da eklemek gerekir ki, *Midhat Paşa* manzumesi dil ve söyleyiş bakımından son derece güçlü bir metindir. Bu noktada en dikkati çekici yön, dilin içeriğe paralel bir biçimde iniş ve çıkışlar göstermesidir. Bu dil, öfkenin egemen olduğu kısımlarda bütün sert sesleri bünyesinde toplar; bir hançer gibi sivrilir ve Midhat Paşa'nın düşmanlarına yönelir. Hüznün egemen olduğu yerlerde bütün yumuşak ve duygusal tonları, kelimeleri etrafında toplar ve okurun en derinlerine akar. Midhat Paşa'nın büyüklüğünü anlattığı yerlerde ise bütün parlaklığını üstüne giyer, yaldızlanır ve Midhat Paşa'yı nurdan bir varlığa dönüştürür. Metni gözden geçiren hemen her okur, bu yönü kolayca fark eder.

## DİPNOTLAR

- 1 Midhat Paşa hakkında daha geniş bilgi için bk. M. Tayyib Gökbilgin, "Midhat Paşa", *İslâm Ansiklopedisi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, c. 7/2, İstanbul, 1979, s. 270-282; Gökhan Çetinsaya-Şit Tufan Buzpınar, "Midhat Paşa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Diyanet Vakfı Yayınları, c. 30, İstanbul, 2005, s. 7-11.
- 2 Midhat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul*, Sander Yayınları, İstanbul, 1983.
- 3 Yılmaz Karakoyunlu, *Önce İnsan Midhat Paşa*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997.
- 4 Fâik Ali'nin biyografisi için bk. Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatı'nın Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 106.; Nihad Sâmî Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, c. 2, İstanbul, 1987, s. 1046.
- 5 Bu tarih, manzumenin sonunda ayrıca ay adıyla birlikte verilir: "Temmuz: 1324".
- 6 Bu mısralar, biçim konusu anlatılırken de belirtildiği gibi altı beyit, iki dördlük ve iki üçlük şeklinde düzenlenmiştir.
- 7 Güneş-Midhat Paşa ilgisini şair, manzumesinin ortalarında bir beyti açıklamak amacıyla dipnotunda sunduğu beyitte de kurar. Bunun için bk. "Ek: Manzumenin Yeni Yazıya Çevirisi" kısmında yıldız dipnotuyla gösterilen beyit.
- 8 Alıntıladığımız beyitler, altını çizmeye çalıştığımız 'karanlık'-/aydınlık' ilişkisini açıkça gösteriyor. Ancak burada bir noktanın daha altının özellikle çizilmesi gerekiyor. Dikkat edilirse şair, yukarıdaki beyitlerde önce Midhat Paşa'nın çalışmaları sonucunda bir 'tahavvül'ün meydana geldiğini ve bunun da 'büyük millete kâzib bir fecr-i ümîd oldu' ğunu söylüyor. Bu dizelerde geçen 'kâzib bir fecr-i ümîd' söz grubu, şüphesiz devir gerçekliğiyle de ilişkilidir. Çünkü şair, bununla Midhat Paşa'nın eseri olan ve fakat kısa bir süre yürürlükte kalan I. Meşrutiyet'e gönderme yapıyor. Devamında gelen 'Bir devr-i kûsûf oldu uzun, kapkara, menhûs' dizesiyle de I. Meşrutiyet'in ilga edilmesiyle birlikte başlayan uzun 'istibdat' dönemini anlatıyor. Bununla birlikte bu ilk söz grubunun, aynı zamanda devrin diğer metinlerinde de I. Meşrutiyet'i anlatmak için kullanıldığına tanık oluyoruz. Buna iyi bir örnek, Süleyman Nazif'in, üstadı Nâmık Kemal'i anlattığı *Nâmık Kemal* adlı konferans metnidir. Süleyman Nazif, I. Meşrutiyet bağlamında Nâmık Kemal'den söz ederken şöyle diyor: "Her idealist gibi Nâmık Kemal de hayaline aldananlardandır. Cevher-i elmasın gönülde hiçbir suretle ezilmeyeceğine emin olduktan ve ezilmeyeceğini kendi emniyetiyle halka temin ettikten sonra, şahid-i maksudun hayali karşısına çıkıyor. Bu, 93 fecr-i kâzibi, 93 rüyasıdır." Bk. Süleyman Nazif, *Nâmık Kemal*, İkdâm Matbaası, Dersaadet, 1340-1922, s. 37. Burada değinmemiz gereken ikinci bir nokta ise "Hürşîd-i maâlîye kûsûf olsa da târi/Er geç yine tenvir eder eflâk-i sipihri" beytinde kendini gösteriyor. Önceki beytin anlam bütünlüğü içinde düşünüldüğünde bu beytin de doğal olarak sonraki/gelecek devre yani II. Meşrutiyet'e bir gönderme olduğu anlaşılır. Şaire göre güneş kısa bir süreliğine tutulsa bile karanlık, er geç yerini onun ışığıyla aydınlığa bırakacaktır. Nitekim bir müddet sonra 'güneş' II. Meşrutiyet'le birlikte tekrar belirir ve karanlığı dağıtır.

## KAYNAKÇA

- Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatı'nın Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.
- Banarlı, Nihad Sâmî, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, c. 2, İstanbul, 1987.
- Çetinsaya, Gökhan-Buzpınar, Şit Tufan, "Midhat Paşa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Diyanet Vakfı Yayınları, c. 30, İstanbul, 2005.
- Fâik Ali, *Midhat Paşa*, Bursa, Temmuz 1324.
- Gökbilgin, M. Tayyib, "Midhat Paşa", *İslâm Ansiklopedisi*, 2. bs., Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, c. 7/2, İstanbul, 1979.
- Karakoyunlu, Yılmaz, *Önce İnsan Midhat Paşa*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997.
- Kuntay, Midhat Cemal, *Üç İstanbul*, Sander Yayınları, İstanbul, 1983.
- Süleyman Nazif, *Nâmık Kemal*, İkdâm Matbaası, Dersaadet, 1340 (1922).

فائق عالی

سیماي معالیمه جیاه ابریه

# مدحتیانا

مراحتی محفوظدر

ایلیفوی بیك

۱۳۲۴ - ۴-۹

مدحت پاشا

بر یانده بوتون خواب کران ، فقر و سفالت ،  
بر فلج عمومی و عمی ، قهر جهالت . . .

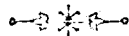
بر یانده صفا ، عیش و طرب ، ذوق و سفاقت ،  
اسراف و غنا ، حرص و هوس ، شوق رفاهت . . .

بر یانده بو ملتله وطن ، خاسر و صابر ؛  
بر یانده حکومت متکبر ، متجبر . . .

بر یانده توالی و تمادی مصائب ،  
بر یانده بوتون غدر و تعدی مخرب ؛

تضییق سفاکله تقاضای مظلوم .  
هر صحنه ده بر باشقه تماشای مؤلم :

هپ فاجعه ، هپ هائله ، هپ ماتم مکتوم . . .  
بر دوره منحوسه . . . و بر عالم مشئوم .



بر خنده و بر نور و غنا بخیره لردن  
 هر ، هر کیجه بیک نعمة اقبال و سعادت  
 بیک کریه بی ، بیک شیوه خسمرانی بوغارکن ،  
 بیکلرجه بر آرایش ناموس و نزاهت ،

بیکلرجه و بیکلرجه سزاوار ترحم ،  
 آج ، خسته و یوقسول قادینک کدیمینی  
 بر دلبره شکرانه ناچیز تبسم ،  
 بر قجه به بر جائزه رقص و تغنی ،

غریب زده ، آفرزده ، بیچاره و خاسر  
 یوز خانه بی تخلیص ایله ترفییه مساعد  
 بر ثروت و سامان - که وطنه داشلره عائد -

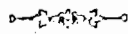
بر موسقوفه ، بر خائنه بر جزیه میسر ،  
 هپ فیض وطن بویله آچیقدن یاخفیا  
 پامال مساوی اوله رق محو ایدیلیرکن ،

برناصیه : مرصت یاشا ، علوی و مکرم ،  
 اک محترم انسانلغه تئال مجسم ،  
 وجدانی بوتون عدل ایله ، انصاف ایله دهر ،  
 ظالمر ایچون غیظ مقدسله مجهر ،  
 بی شائبه ، بی قید عوض ، خصم مساوی ،  
 قابلاً قدرک مزده توفیتی حاوی  
 چیقمش ، و — فداکار و سرافراز حمیت —  
 ایتشدی او آچاقلغه اعلان خصوصت .

برماتی محیی ، و دناستلری هادم  
 برضربه اعجاز ایله عنقریت مظالم ،  
 صارصلدی وده وریلدی .. فقط ظلم و خیانت  
 باقیدی .. وامراض مساوی و خیانت  
 ساری و معنددی ... مداوات ایسه سطحی .

وار بلکه اسیا براز اهل و تراخی ...

ممكن .. فقط افراط تقيدله برابر  
 آفت بينه تعقيب ايده جك سيريني ، دير لر .  
 ايواه اوت ، ادواري ني تعقيب ايده جكمش ؛  
 برخستلنگك نكسي اولورمش داها مدهش .



اي محترم انسان ، سكا وجدان نه بي تلقين  
 ايتديسه ، سن ايفايه چالشدك ، وبحق .  
 هپ فطرته در ذل اوله جق بونده نه وارسه ،  
 بوندن كله مز شانكه برشين ونقيصه .  
 اي منم فياض ووطنپرور اعظم ،  
 افراد اهالي كبي حتى او اعظم  
 اقوام و حكومات جهانك بيه مطلق  
 قوتلرينك برصوكي ، برحدى وار انجق .  
 هر نيتك اوستنده ارادات مشيت ،  
 فوقنده قواى بشرك حكم طبيعت ؛

هرقدرتک اوستنده قدر ، حاکم و آمر :  
هرشی بو ابویوک قوته منقاد از لدر .

—————

ظالمهده اوبایان شبستان مصائب  
هیات ، اوتحول ، بو بویوک ملته کاذب  
بر فجر امید اولدی .. فقط مدحته ، افسوس  
بردور کسوف اولدی اوزون ، قاپ قاره ، منحوس .  
بونلر فقط ایجاب طبیعی قدردر ؛  
ناموس و متانت ... صوکی البته ظفردر .  
بر فجر ، اوت اولسون هادی کاذب .. فقط اخر  
بر فجر حقیقی اونی تعقیب ایده جکدر .  
خورشید معالی به کسوف اولسهده طاری  
ایر کیچینه تنویر ایدر افلاک - بهری .

—————

مناز و حقیقی کبرانک ، فضلانک  
چوق کره مکفاتی اولان جور واذانی



تغريبي و تعذيبي و هر قهر و جزايي  
اشكنجه نك انواعي ، انواع بلانك

اخلاق ايله اعدامه قدر هپسني كوردك .  
سر شاهق تجيل و جلالك سكا حصري  
بوندن .. بوسيدن ينه « مرمت يازا عصرى »  
عنوانه شايان بو بويوك عصر تمدن

امكانى ادراك ايله بر موت قريبيك ،  
تخايص ايله ايصال ايچون اقصى كاله .  
اوغرنده بوتون ماحصالك ، مامله كيكه  
افناي حيات ايلديكك ملك غريبيك .

بيكس وطنك حسسنز اوراق بر كوشه ننده ،  
اولاد و عيال كدن اوزاق ، خسته و شتاج ،  
هركون بيكي بر قهره ، بيك اشكنجه به آماج ،  
قاتلارك الك صوكره يد مفرسنده

تعذیب ایدیلیرکن ، بوغولور ، اولدورولورکن ...

یوق ، یوق ، بودرین قرحه‌یی تشریح ایله شیمدی  
ملته خروشان اولان اشواق وامیدی  
جائز دکل ایتمک ینه پر ماتم وشیون .

تعذیب : او ، بودنیاده مکافات عالی :

مر لحظه بوغولوق : براز انصاف ایله حسه  
کیم مالک وصاحبسه ، براز کیم دوشونورسه  
هرکون بو اونک قسمتیدر ، هرکیجه حالی .

لکن سنی بر نیجه جلاد خیانت

ایپارله ، واشکنجه و اخناق ایله بوغدی :

بردمده که سن خالق ذی رحمت و جودی

ایتمش دوریوردک ینه محراب عبادت [۹]

[۹] بوییت ، باش-مرحومک نماز ویلارکن اخناق ایلمش اولدیغنه دائر  
موجود اولان روایتیه مستنددر . بورواینک صحته اعتقاد ایتمیلر بوییتی ش-و  
طرزده اوقوبه یاییرلر :

دشمنلرکاک فایب جنائیسنه دوغدی

•وتکله وطندن چکیان مهر سعادت

اولمك : بوده قانون طبيعت . . . سنى لکن  
 اولدوردیلر ، ایواہ اوت اولدوردیلر . . . اما  
 ظلم ، ابتدی بوکون ساده سنک جسمکی افنا ؛  
 تاریخ ایسه بر محفظه یاد بلندک .

برکون بیلیوردق که نهایت کله جکسک  
 تخلیصه بوتون ملکی اوقانون ایله تکرار ؛  
 سن هیج اوله مزسک . . . وچو غالدجه عصر لر  
 هب یوکسه جک ، یوکسه جک ، یوکسه جکسک .

سن ، اولمک اصلا . . . بو بو یوک سخنده هر کس  
 بر خاطره ، بر یاد نمایان ونه اندر ،  
 بر خاطره : تابان و حزین ، مظلم وشاطر ؛  
 بر خاطره ماضیه : ملعون ، یا مقدس .

سن اولمک اصلا . . . قوجه بر قوم یتیمی  
 بر موت محققدن آلب قورتاران اولمز ؛  
 تا عرش آلمی به چیقان خاطره ک اولمز ؛  
 اولمز وطنک روح رهاکار عظیمی .

حيسك ، ينه حامى و نكهبان وطنسك . . .  
 فطرت ، بشریت ، مدنیت سكا ، مظلوم ،  
 جانيلرك آلاچقه روا كوردیكى مششوم  
 اشكنجه لرك فكر كناهيه اوطانسين .

فردای ممانكده ، يوق ، ای روح مؤید ،  
 هر بر كونی توفیق الهیه مؤید  
 هنكام حیاتكده خدار كبی يادك  
 تاریخی آشوب كچدی . . . ا- اطره قاوشدك .

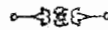


محروم معالیه ، ولو حاكم ومسعود ،  
 بر صاحب اكلیل وسریرك ينه محدود  
 بر دوری وار . . . اك چوق یاشایانلر بیله حتی  
 برحاله حکمران اولور . . . آتیه سراپا  
 یوكسك وبویوك باشلر ، آچیق جبهه لركدر .  
 حاكم ، متحکم ، متهمک ، متکبر ،

لكن بينه خاك اولسى قطعى و محقق  
 باشلردهكى افسرلىرى تشكيل ايدر آنجق  
 طوپراقلارك آلتندهكى احجار و معادن . . .  
 ناموس ودها مطلعى هر فرق بلندك  
 اكليل كاليسه هب اجرام سمار .  
 خورشيد ازل ، تابش شبتابى قارار تير .



بر پارچه جق انصاف ايله بر پارچه عدالت :  
 بيلمم نه قدر اسكى زماندن برى ملت  
 يالكز بوكا محتاج ايدى ، يالكز بوكا آجدى .  
 فانورهك او شهراه نجات آورى آجدى .

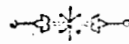


اي يادى بوتون ملته بر قبله تحديت ،  
 اي هيكل وجدان كه اساطيره قاتلمش ،  
 اي نامى - مظلمله اوتوز ييل قاپاتلمش -  
 ميليونجه آغز لرده بوكون لفظه تقديس ،

ای روحی بوتون قومه ابد حامیء مشفق  
 جاهلسهده ، مقهور مظالمسهده ملت  
 حسنز دکل ، اولمش دکل .. ای ناشر نعمت ،  
 نانکور دکل ، آچاق دکل . . . ایرکیج سکا لائق

برهیئت تابنده - فیوضات اوله جقدر ..  
 ماضی بی مورخ ناصل ایسترسه دوشونسون ؛  
 آرتق دون ، اومظلم شب یلدا ی تحزن

معدوم ، ابدیاً بوشفقردن اوزا قدر .  
 آتی بزه برقورقو و باش دونمسی ویرمز ؛  
 حامی بزه نانوره اساسی معزز .



قانونهك اوت رحم اللهی قدردن  
 مستقبه برحجت اقبال و سلامت  
 سطحیسهده ، ناقصهده عالیدر اساساً ؛  
 اقصابی حیقدر اوعلویت همت .

آتی ید بیضای کمالکله مؤمن ؛  
 سندن بزه احسان بوتون اسباب ترقی :  
 حریت وجدان ومصونیت مسکن ،  
 حریت افکار و قلم ، فیض حقیقی ،

امنیت شخصیه ، مساوات و اخوت ،  
 هرشیده و هریرده و هر فرده عدالت .  
 شبانه یارین مکتب وجدان و حمیت ،  
 پیرانه پرستشکه ناموس و فضیلت ،

برملت ذی شوکته محراب مفاخر ،  
 هر قومه بویوکاک و فداکاراق ایچون بر  
 تمثال اوله جق هیکل ذی شانگی فکرم ،

روح ، یوره کم شیمدیدن ای مفخر احرار ،  
 ای روح مباحاة وطن ، عرش مکارم  
 تقییل ایله تقدیس مؤبدله سلاملار .

توز : ۱۳۲۴

Fâik Ali

Sîmâ-yı me'âlîde cibâh-ı ebediyye

# MİDHAT PAŞA

Her hakkı mahfuzdur

İkinci tab

Bursa - 1324



## MİDHAT PAŞA

Bir yanda bütün hâb-ı girân, fakr u sefâlet,  
Bir felc-i umûmî ve amâ, kahr-i cehâlet..

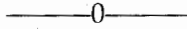
Bir yanda safâ, ayş ü tarab, zevk ü sefâhet  
İsrâf ü gınâ, hırs u heves, şevk-i refâhet...

Bir yanda bu milletle vatan, hâsir ü sâbir;  
Bir yanda hükûmet mütekebbir, mütecebbir?

Bir yanda tevâlî ve temâdî-i mesâib,  
Bir yanda bütün gadr ü taaddî-i muharrîb;

Tazyîk-i sefâletle tekâzâ-yı mezâlim.  
Her sahnede bir başka temâşâ-yı müellim:

Hep fâcia, hep hâile, hep mâtem-i mektûm...  
Bir devre-i menhûse.. ve bir âlem-i meş'ûm.



Pür-hande ve pür-nûr u gınâ pencerelerden  
Her, her gece bin nağme-i ikbâl ü saâdet  
Bin giryeyi, bin şîve-i hüsrânı boğarken,  
Binlerce pür-ârâyîş-i nâmûs ü nezâhet,

Binlerce ve binlerce sezâvâr-ı terahhum,  
Aç, hasta ve yoksul kadının kedd-i yemîni  
Bir dilbere şükrâne-i nâçîz-i tebessüm,  
Bir kahbeye bir câize-i raks u tegannî,

Gurbet-zede, âfet-zede, bî-çâre ve hâsir  
 Yüz hâneyi tahlîs ile terfihe müsâid  
 Bir servet ü sâ mân -ki vatandaşlara âid-

Bir Moskofa, bir hâine bir cizye-i meysir,  
 Hep feyz-i vatan böyle açıktan ya hafiyen  
 Pâ-mâl-i mesâvî olarak mahv edilirken,

Bir nâsiye: Midhat Paşa, ulvî ve mükerrem,  
 En muhterem insanlığa timsâl-i mücessem,  
 Vicdânı bütün adl ile, insâf ile mühtezz,  
 Zâlimler için gayz-ı mukaddesle mücehhez,  
 Bî-şâibe, bî-kayd-ı ivaz, hasm-ı mesâvî,  
 Kalben kaderin müjde-i tevfkini hâvî  
 Çıkmış, ve -fedâkâr ü serefrâz-ı hamiyet-  
 Etmmişti o alçaklığa i'lân-ı husûmet.

Bir milleti muhyî ve denâetleri hâdim  
 Bir darbe-i i'câz ile ifrît-i mezâlim,  
 Sarsıldı ve devrildi.. Fakat zulm ü habâset  
 Bâkîydi.. ve emrâz-ı mesâvî ve hıyânet  
 Sârî ve muanniddi... müdâvât ise sathî.

Var belki esâsen biraz ihmâl ü terâhî...  
 Mümkün.. fakat ifrât-ı takayyüdle berâber  
 Âfet yine ta'kîb edecek seyrini, derler.  
 Eyvâh evet, edvârını ta'kîb edecekmiş;  
 Bir hastalığın nüksü olurmuş daha müdhîş.

Ey muhterem insan, sana vicdan neyi telkîn  
 Ettiyse, sen îfâya çalıştın, ve bî-hakkın.  
 Hep fitratadır züill olacak bunda ne varsa,  
 Bundan gelemez şânına bir şeyn ü nakîsa.  
 Ey mün'im-i feyyâz u vatan-perver-i a'zam,  
 Efrâd-ı ahâlî gibi hattâ o muazzam  
 Akvâm u hükûmât-ı cihânın bile mutlak  
 Kuvvetlerinin bir sonu, bir haddi var ancak.  
 Her niyyetin üstünde irâdât-ı meşîyyet,  
 Fevkinde kuvâ-yı beşerin hükm-i tabîat;  
 Her kudretin üstünde kader, hâkim ü âmir;  
 Her şey bu büyük kuvvete münkâd-ı ezeldir.

—0—

Zâhirde o pâyân-ı şebistân-ı mesâib  
 Heyhât, o tahavvül, bu büyük millete kâzib  
 Bir fecr-i ümîd oldu.. fakat Midhat'a, efsûs  
 Bir devr-i kûsûf oldu uzun, kapkara, menhûs.  
 Bunlar fakat îcâb-ı tabîi-i kaderdir;  
 Nâmûs u metânet... Sonu elbette zaferdir.  
 Bir fecr, evet olsun hadi kâzib.. fakat âhir  
 Bir fecr-i hakîkî onu ta'kîb edecektir.  
 Hurşîd-i maâlîye kûsûf olsa da târî  
 Er geç yine tenvîr eder eflâk-i sipihri.

—0—

Mümtâz ü hakîkî küberânın, fuzelânın  
 Çok kerre mükâfâtı olan cevr ü ezâyı  
 Tağrîbi vü ta'zîbi ve her kahr ü cezâyı  
 İşkencenin envânı, envâ'-ı belânın

İhnâk ile i' dâma kadar hepsini gördün.  
Ser-şâhik-i tebcîl ü celâlin sana hasrı  
Bundan.. bu sebepten yine "Midhat Paşa asrı"  
Unvânına şâyân bu büyük asr-ı temeddün

İmkânını idrâk ile bir mevt-i karîbin,  
Tahlîs ile îsâl için aksâ-yı kemâle.  
Uğrunda bütün mâ-hasalın, mâ-melekinle  
İfnâ-yı hayât eylediğin mülk-i garîbin.

Bî-kes vatanın hissiz uzak bir köşesinde,  
Evlâd ü iyâlınden uzak, hasta ve muhtâc,  
Her gün yeni bir kahra, bin işkenceye âmâc.  
Kâtillerin en sonra yed-i müfterisinde  
Ta'zîb edilirken, boğulur, öldürülürken...

Yok, yok, bu derin karhayı teşrîh ile şimdi  
Millette hurûşân olan eşvâk u ümîdi  
Câiz değil etmek yine pür-mâtem ü şîven.

Ta'zîb: O, bu dünyâda mükâfât-ı eâlî  
Her lâhza boğulmak: Biraz insâf ile hisse  
Kim mâlik ü sâhibse, biraz kim düşünürse  
Her gün bu onun kismetidir, her gece hâlî.

Lâkin seni bir pençe-i cellâd-ı huyânet  
İplerle ve işkence vü ihnâk ile boğdu:  
Bir demde ki sen Hâlik-i zî-rahmet ü cûdu  
Etmiş duruyordun yine mihrab-ı ibâdet \*

\* Bu beyit, Paşa merhumun namaz kılarken ihnâk edilmiş olduğuna dair mevcut olan rivayete müstenittir. Bu rivayetin sıhhatine itimat etmeyenler bu beyti şu tarzda okuyabilirler:

*Düşmanlarının kalb-i cinâîsine doğdu  
Mevtinle vatandan çekilen mihr-i saâdet*

Ölmek: Bu da kânûn-ı tabîat... Seni lâkin  
Öldürdüler, eyvâh evet öldürdüler.. Ammâ  
Zulm, etti bugün sâde senin cismini ifnâ;  
Târîh ise bir mahfaza-i yâd-ı bülendin.

Bir gün biliyorduk ki nihâyet geleceksin  
Tahlîse bütün mülkü o kânûn ile tekrâr;  
Sen hiç ölemezsin.. Ve çoğaldıkça asırlar  
Hep yükselecek, yükselecek, yükseleceksin.

Sen, ölmedin aslâ... Bu büyük sahnede herkes  
Bir hâtıra, bir yâd-ı nümâyân ü nihândır,  
Bir hâtıra: Tâbân ü hazîn, muzlim ü şâtır;  
Bir hâtıra-i mâziye: melûn, ya mukaddes.

Sen ölmedin aslâ... Koca bir kavm-ı yetîmi  
Bir mevt-i muhakkaktan alıp kurtaran ölmez;  
Tâ arş-ı İlâhîye çıkan hâtıran ölmez;  
Ölmez vatanın rûh-ı rehâkâr-ı azîmi.

Hayysın, yine hâmî ve nigeş-bân-ı vatansın...  
Fıtrat, beşeriyet, medeniyet sana, mazlûm,  
Cânîlerin alçakça revâ gördüğü meş'ûm  
İşkencelerin fikr-i günâhıyla utansın.

Ferdâ-yı memâtında, yok , ey rûh-ı müebbed,  
Her bir günü tevîk-i İlâhiyle müeyyed  
Hengâm-ı hayâtında Hudâlar gibi yâdın  
Târîhi aşır geçti.. Esâtîre kavuştun.

Mahrûm-ı maâliyse, velev hâkim ü mesûd  
 Bir sâhib-i iklîl ü serîrin yine mahdûd  
 Bir devri var.. En çok yaşayanlar bile hattâ  
 Bir hâle hükümrân olur... Âtise ser-â-pâ  
 Yüksek ve büyük başlar, açık cebhelerindir.  
 Hâkim, mütehakkim, mütehekkim, mütekebbir,  
 Lâkin yine hâk olması kat'î ve muhakkak  
 Başlardaki efserleri teşkîl eder ancak  
 Toprakların altındaki ahcâr ü maâdin...  
 Nâmûs ü dehâ matla'ı her fark-ı bülendin  
 İklîl-i kemâliyse hep ecrâm-ı semâdır.  
 Hürşid-i ezel, tâbiş-i şeb-tâbı karartır.

—0—

Bir parçacık insâf ile bir parça adâlet:  
 Bilmem ne kadar eski zamandan beri millet  
 Yalnız buna muhtâc idi, yalnız buna açtı.  
 Kânûnun o şehrah-ı necat-âveri açtı.

—0—

Ey yâdı bütûn millete bir kible-i tahdîs,  
 Ey heykel-i vicdân ki esâtîre katılmış,  
 Ey nâmu -mezâlimle otuz yıl kapatılmış-  
 Milyonca ağızlarda bugün lafza-i takdîs  
 Ey rûhu bütûn kavme ebed hâmi-i müşfik  
 Câhilse de, makhûr-ı mezâlimse de millet  
 Hissiz değil, ölmüş değil.. Ey nâşir-i ni'met,  
 Nânkör değil, alçak değil... Er geç sana lâyık

Bir heyet-i tâbende -fuyûzât olacaktır..  
 Mâziyi müverrih nasıl isterse düşünsün;  
 Artık dün, o muzlim şeb-i yeldâ-yı tahazzün

Ma'dûm, ebediyyen bu şafaklardan uzaktır.  
Âtî bize bir korku ve baş dönmesi vermez;  
Hâmî bize *Kânûn-ı Esâsî-i* mu'azzez.

— 0 —

*Kânûn*un evet rahm-i İlâhî-i kaderden  
Müstakbele bir hüccet-i ikbâl ü selâmet  
Sathîse de, nâkıssa da âlîdir esâsen;  
Aksâ-yı hamiyettir o ulviyyet-i himmet.

Âtî yed-i beyzâ-yı kemâlinle müemmen;  
Senden bize ihsan bütün esbâb-ı terakkî:  
Hürriyyet-i vicdân ü masûniyyet-i mesken,  
Hürriyyet-i efkâr ü kalem, feyz-i hakîki,

Emniyyet-i şahsiyye, müsâvât ü uhuvvet,  
Her şeyde ve her yerde ve her ferde adâlet.  
Şübbâna yarın mekteb-i vicdân ü hamiyet,  
Pîrâna perestişgeh-i nâmûs ü fazîlet,

Bir millet-i zî-şevkete mihrâb-ı mefâhir,  
Her kavme büyüklük ve fedâkârlık için bir  
Timsâl olacak heykel-i zî-şânını fikrim,

Rûhum, yüreğim şimdiden ey mefhar-ı ahrâr,  
Ey rûh-ı mübâhât-ı vatan, arş-ı mekârim  
Tabkîl ile takdîs-i müebbedle selâmlar.

Temmuz: 1324

## SERVET-İ FÜNUN DUYARLILIĞINI YANSITAN BİR MECMUA: ÂŞİYÂN VE DİZİNİ

Kahraman Bostancı\*



**Özet:** 28 Ağustos 1324 / 1908-27 Şubat 1325/1909 tarihleri arasında yayımlanan *Âşiyân* mecmuası içeriği ile Servet-i Fünun şiir ve sanat estetiğini yansıtan bir dergidir. Toplam 26 sayıdan ibaret olan bu dergide sanat, bilim, ahlak ve sosyal konuları ilgilendiren makale ve şiirler yer almaktadır.

Bu makalede, *Âşiyân* mecmuası genel hatlarıyla tanıtılıp diziniyle birlikte edebiyat ve sanat kamuoyunun dikkatine sunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Süreli yayınlar, *Âşiyân* ve Servet-i Fünun mecmuaları, sanat, edebiyat, şiir.

### A MAGAZINE THAT REFLECTS THE SENSITIVITY OF SERVET-İ FÜNUN: ÂŞİYÂN AND ITS INDEX

**Abstract:** This is a magazine about the content of *Âşiyân* magazine published between the dates 28 August 1324/1908, 27 February 1325/1909 which reflects Servet-i Fünun poetry and art aesthetics. This magazine, which consists of 26 issues, contains articles and poems about art, science, moral and social issues.

In this article, literature and art will be introduced to the interest of common opinion by explaining *Âşiyân* magazine in general terms with its index.

**Keywords:** Periodical magazine, *Âşiyân* and Servet-i Fünun magazines, art, literature, poem.

## GİRİŞ

Zengin çağrışım ve müzikalitesiyle “*âşiyân*” kelimesi ve bu kelimenin Servet-i Fünun şair ve yazarları tarafından çeşitli çağrışımlar yaratacak düzeyde “*âşiyân-ı murg-i dil*” (gönül kuşunun yuvası), “*âşiyân-gîr*” (yuva tutan), “*âşiyân-sâz*” (yuva yapan) vb. tarzda kul-

\*Yrd. Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyat Bölümü.



lanılması, Servet-i Fünun şiir estetiğinin belirgin özelliklerinden sadece birinin de ipucunu verir.

Özel anlamda ise "âşiyân" kelimesi, Tevfik Fikret için çok şeyler ifade etmektedir. Şairin yalnızlık ve ıstırap günlerinde âdeta sığındığı bir liman olan Âşiyân, 1906'da inşa edilir. Âşiyân'ın planını çizen de Tevfik Fikret'tir. Göksu'nun tam karşısında yer alan, Boğaz'ın çok güzel bir bölümüne hâkim bir konumda bulunan Âşiyân, Fikret ve eşinin hayaller kurduğu bir mekândır. Âşiyân'ın iç dekorasyonu da Fikret'in ince zevkini yansıtmaktadır.<sup>1</sup>

Âşiyân, Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in özel teşebbüsü ile 19 Ağustos 1945 tarihinde Edebiyât-ı Cedide Müzesi'ne dönüştürülür.

Âşiyân mecmuasının bütün sayıları incelendiğinde, Tevfik Fikret'ten dört şiirinin (Hayat, Hemşirem İçin, Cenâb'ın Bir Mektûbuna, Abdulhak Hâmid) yayımlandığı görülür. Ona ithaf edilen şiirlerin sayısındaki fazlalık (Tevfik Fikret'e Rubâb-ı Şikeste İçin, Hayat-ı Hakikiye Sahnelerinden: Kezbân, Hisarlar Önünde, Nevâ-yı Andelib, Şifâ-yı Ezeli, Nazm-ı Ser-Âzâd-Yaz Gecesi, Timsâl-i Hayat) özellikle dikkati çekmektedir.

Âşiyân mecmuasındaki şiirlerin birçoğu muhteva yönüyle Tevfik Fikret ve diğer Servet-i Fünun şairlerinin şiir estetiğine yakındır.

Bütün bu özellikler, âşiyân kelimesinin Servet-i Fünun şiir estetiğindeki yeri ve özel olarak da Tevfik Fikret'in yaşadığı evin adı olması; aynı adı taşıyan mecmuada Tevfik Fikret'in şiirleriyle ona ithaf edilenlerin yer alması ve de bu mecmuadaki şiirlerin muhteva bakımından Servet-i Fünun şiir estetiğine yakınlığı, Âşiyân mecmuasını, Servet-i Fünun duyarlılığını yansıtan bir dergi olarak nitelendirmeye elverişlidir.

Âşiyân'da imzaları görülenler, Tanzimat, Servet-i Fünun, Fecri Âti ve Millî Edebiyat neslinden sanatkârlardır. Mecmuanın genel havası, Servet-i Fünun duyarlılığını yansıtmaktadır. Bu tespitten sonra, Âşiyân mecmuasını genel hatlarıyla tanıtmaya çalışalım.

Âşiyân mecmuası, 28 Ağustos 1324/1908-27 Şubat 1325/1909 tarihleri arasında yayımlanır. Haftalık olarak çıkan mecmua, 26 sayıdan oluşur. İlave kısımları da bulunan mecmuanın kurucusu, İbnü's-Sırrı Mustafa Nâmık [Çankı]<sup>2</sup>, müdürü ise İbnü's-Sırrı Ahmet Cevdet Bey'dir. Mecmuanın yönetim yeri (mahall-i idâresi) Bâb-ı Ali Caddesi'ndeki Âşiyân "dâire-i mahsûsa"sıdır. Basıldığı yer olarak da Şirket-i Mürettebiye, Matbaa-i Âmire, Selânik Matbaası, Artin Asaduryan Matbaası, Matbaa-i Ahmet İhsan ve Merkez Matbaa-

si'nin adları geçer. İlk beş sayıda, koyu harflerle yazılı "Âşiyân" başlığının altında, "Edebî, ilmî, ahlâkî haftalık mecmuadır" ile diğer sayılarda "Edebî, ilmî, siyasî, ictimâî, ahlâkî, fennî haftalık mecmuadır" ibareleri yer alır.

Âşiyân'ın yazı işleri müdürü İbnü's-Sırrı Ahmet Cevdet Bey'in ilk sayının son sayfasında yer alan bir ilan yazısı, hazırlamayı tasarladıkları "kısım-ı mahsûs"un kapsamını içerir. "Mühim Bir İfade" başlığıyla sunulan yazı, "Sevgili vatanın sevgili evlâdlarına" diye başlar ve şöyle devam eder:

"Âşiyân, sizin de temiz rûhunuzun, saf kalbinizin sünûhâtına sahifeler tahsis ve sizin için de bir kısım-ı mahsûs küşâd edecektir. Siz de kısım-ı mahsûsun sahifelerini tezyin edeceksiniz. Asıl (32) sahifenin mütâlaasından hâsıl olacak inkişâfât-ı fikriye ve inbisâsât-ı rûhiyenizin mahsûlatı bu kısım-ı mahsûsda görülecektir. Biz gazetemizi te'sis ederken dâima sizin terakkînizi, sizin teâlinizi düşündük. Küçük tercümeleler, ufak manzûmeler, zarif eserlerinize muntazırız.

Elif Cim [Ahmet Cevdet]"

II. Meşrutiyet döneminde, matbuat hayatındaki canlanmanın yankıları Âşiyân'a da sirayet eder. Âşiyân'ın ilave kısmında yer alan aşağıdaki ilan bunun açık bir delilidir:

#### "YENİ KİTABLAR

Hürriyetimiz, sâha-i matbuâtı birçok risâleler, birçok kitaplarla tezyin ediyor. İdârehânemize ihdâ olunan kitaplar:

Heder → Muallim Nâci merhûmun bir tiyatrosu  
Uhuvvet-i İslâmiye → Ahmed Ferid Efendi'nin  
Beni Okuyunuz → İlyas Mâcid Bey'in  
Din ve Millet → Ahmed Cevdeti Bey'in [manzûm]"

Âşiyân'da, yeni çıkan dergi ve gazetelerden *Envâr-ı Ulûm*, *İstişâre*, *Meram*, *Emel*, *Davul*, *El-Adl*, *Bârîka-i İrşâd*, *Edebî İzmir* vb. ilanları da yer alır. Bu ilanlardan ikisi *Envâr-ı Ulûm* ile *İstişâre*'nin ilanını, şöyle sunulur:

#### "Envâr-ı Ulûm

İctimâiyât, tabiiyât, felsefiyâtın bâhis olan bu risâle-i nefise ve mükemmelinin (...) on beşinci nüshası da sâha-güzîn-i intişâr olmuştur. Âşiyân'da münferic makaleleriyle de vukûf-ı ilmiyesine kâri'lerimizin vâkıf oldukları Satı' Bey biraderimizin bedâyi-i kalemiyeleriyle mâlâmâl olan *Envâr-ı Ulûm*'u mazar-ı iltifât ve itimâdi olduğumuz kâri'lerimize ehemmiyet ile tavsiye ederiz.

#### İstişâre Mecmuası

Bidâyet-i intişârından beri gâyet ciddi ve müntesibîn-i hukuk için pek müfîd makalât-ı hukûkiye ve siyâsiye neşretmekte olan işbu mecmua 11'inci nüsha-

sı zînet-sâz-ı sâha-i matbuât olmuştur. İki sahifelik hatt-ı dest-i pâdişâhîyi hâvi bulunması cihetiyle de bu nüshası fevka'l-âde tavsîyeye şâyândır." (S: 13, s. 433).

*Âşiyân'*ın hemen hemen her sayısında abone işlemleri ile ilgili ihtar yazısı da yer alır. Birinci sayının son sayfasındaki "ihtar"a göre, *Âşiyân* her hafta 32 sayfa olarak intişar edecektir. Abonesi idarehaneden alınmak şartıyla seneliği 65, altı aylığı 35 kuruştur. Taşra için seneliği 80, altı aylığı 45, üç aylığı 25 kuruştur.

### EDEBÎ TENKİT YAZILARI

*Âşiyân'*ın muhteviyatına gelince, bu mecmuada yer alan şiirler, edebî yazılar (hikâye, tefrika hâlinde roman ve roman tercümeleleri, makaleler, mensur şiirler, tenkitler) mecmuanın genel havasını yansıtır ve edebî yönünün güçlü olduğunu da gösterir.

Süleyman Fehmi'nin birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve altıncı sayılarda yer alan "Edebiyatın Gâyesi ve Hudûd-ı Serbestîsi" başlıklı makalesi edebiyatın amacını, estetiğini ve sınırlarını değerlendirmesi açısından dikkate şâyândır.<sup>3</sup>

Süleyman Fehmi, "Edebiyatın Gâyesi ve Hudûd-ı Serbestîsi" başlıklı makalesine; "*Mesâil-i san'at, hiçbir zaman bir hall-i kat'îye iktirân edemez, çünkü bu mes'elede en sarîh, en amîk teşrihât ve tahlîlâtta sonra nazar-ı tedkîk ve tefahhusa ale'd-devâm yeni bir madde arz ederek idâme-i cedel ve münâzara eden oldukça girizân, gayr-ı kâbil-i zabt bir şey mevcûddur; bu mesâil arasında asırlardan beri en ziyâde şiddetle vaz'-ı sâha-ı cidâl edilen gâye-i san'attır.*" cümleleriyle başlayarak Batı sanat ve edebiyat dünyasında yüzyıllardan bu yana Aristo kaynaklı "Sanat, sanat içindir" nazariyesi ile Eflatun'un savunduğu "Sanat, faide içindir" nazariyesinin tartışıldığına dikkati çeker.<sup>4</sup>

Süleyman Fehmi, Victor Hugo'nun *William Shakespeare* adlı eserinde "Sanat, sanat içindir" nazariyesini şiddetle protesto edişine şöyle dikkati çeker:

"Sanat için sanat güzel olabilir. Fakat terakkî için sanat daha güzeldir... Meziyet ve necâbet-i mahsûsayı hâiz bir inhisâr-ı fikirle sırf âşık-ı sanat olanlar şu formülü atarlar; terakki için, fâide için sanat... Korkuyorlar ki 'müfid' 'güzel'in şeklini tağyîr, ihlâl etmesin... Fâide, ulviyet ve azameti tahdîd ve tazyîkten bâiddir. Niçin sanat genişlemekle nâkıs sayılsın? Hayır, fazla bir hizmet, fazla bir güzelliiktir."<sup>5</sup>

Süleyman Fehmi, on altı, on yedi, on sekiz ve on dokuzuncu asır şair, yazar, eleştirmen ve filozoflarından Corneille, Molière, Racine,

Brunetiere, Voltaire, Diderot, Victor Hugo, Theophile Gautier, Sainte-Beuve, Littré, Goethe, Schiller, Alexandre Dumas Fils, Victor Cousin, Herbert Spencer, Richard Wagner, I. Kant, J. Guyau, Heikel, W. Shakespeare, G. Flaubert gibi şahsiyetlerin sanatta ahlak ve güzellikle ilgili düşüncelerine yer verir.<sup>6</sup>

### ERNEST RENAN

*Âşiyân*'ın 4 Eylül 1324 tarihli ikinci sayısında Ahmet Şuayp'ın imzasını taşıyan "Ernest Renan" başlıklı eleştirel makale, Osmanlı-Türk düşüncesi ve sanat kamuoyunda derin tepki ve tartışmalara yol açmış olan Ernest Renan'ın hayatı ve eserlerini değerlendiren önemli bir yazıdır.<sup>7</sup>

Ahmet Şuayp, söz konusu makalede Ernest Renan'ın yetiştiği aile ve çevre ortamını ayrıntılı olarak Osmanlı okuruna aktarır. Ernest Renan'ın eserlerinin muhtevasına göre genel listesini de verir.

Ahmet Şuayp, burada Ernest Renan'ın cenaze merasimini ve Fransız kamuoyundaki "ölüm" yorumlarını da aktarır. Makalenin son cümlelerinde Ernest Renan'ın mizacı ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir.<sup>8</sup>

### EDEBİYAT EĞİTİM VE ÖĞRETİMİ

*Âşiyân*'da bu mecmuayı daha çok edebî kılan şiir ve mensur şiirlerle birlikte edebî tenkit yazıları da önemlidir. Bu minvalde Cenap Şahabettin'in "Mekteplerde Edebiyat" (S. 10), "Tahrîb-i Lisân" (S. 12), "İkamet-i Efkâr" (S. 17) başlıklarını taşıyan yazıları ile Mehmet Nurettin'in "Tahlîl-i Edebî" (S. 16) başlıklı yazısı anılabilir. Bu yazıları özetle de olsa, değerlendirmek yerinde olacaktır.

Cenap Şahabettin, "Mekteplerde Edebiyat" başlıklı makalesinde, özellikle resmî okullarda uygulanan edebiyat öğretimini eleştirir.<sup>9</sup> Ona göre, resmî mekteplerde uygulanan edebiyat öğretiminde "nazariyât"ın "amelîyât" bir başka ifade ile teorinin pratiğe feda edilmesi doğru değildir. Osmanlı resmî dershanelerinde Osmanlı edebiyatı öğretimine pek fazla yer verilmemektedir.

Edebiyat öğretiminin yanlışlığı yüzünden bizde "san'at-ı kitâbet" (kompozisyon) taklit metoduyla öğretilmektedir. Yeni yetişen bir yazar adayını, meşhur bir yazarın üslubunu hoş bularak, onu taklit ederek bir gölge hâline gelmektedir.<sup>10</sup>

Cenap, Osmanlı mekteplerindeki edebiyat öğretim tekniklerinin genel olarak ezbere dayandığını söyleyerek bu durumun, öğrenci zihin ve psikolojisinde yarattığı travmaya şöyle dikkati çeker:

“Mekâtib-i resmîyenin edebiyât dershânelerinde ezhân-ı şâkirâna bir isrâr-ı bî-insâfâne ile lâ-yenkâtî’ kaideler, nazariyeler, kitâb sahîfeleri yükletilir; kavâid-i sarfiye, nahviye, bedî’iye, beyâniye, inşâiye, resmiye, gayr-ı resmiye... bitmez tükenmez bir silsile-i kavâid tıkıştırılır. Zavallı genç dimağlar bu mi-yân-şiken ve heves-fersâ hamûle-i tasnifât ve ta’rifât altında eziliyor, üzülüyor, büzülüyor; anâsır-ı ceyyidesini kaybediyor; isti’dâdsız, hareketsiz, bî-mecâl ve bî-hayât kalıyor; bir nevi na’ş-ı dimağ, kadid-i dimağ oluyor, debbâğlanmış deriler gibi ancak lapçın i’ mâline sâlih bir dereke-i yübûsete düşüyor!”<sup>11</sup>

Cenap’a göre, Osmanlı mekteplerinde edebiyat öğretiminin aktif unsurları olan muallimler, “neşv u nümâ-yı dimâğî kanûnlarını” (zihnin gelişmesi), öğretim esnasında bir rehber olarak kullanmamaktadır. Avrupa’da kitâbet (kompozisyon) hocalarının “ilm-i rûh” (psikoloji) donanımını edindiklerine vurgu yapan Cenap, bizde muallimlerden sadece sarf, nahv, bedî’i ve beyân arandığını söyler.<sup>12</sup>

Cenap, söz konusu makalenin ilerleyen satırlarında, Osmanlı mekteplerinde edebiyat öğretiminin aktörleri olan muallimlerin, öğrencilerine ait kompozisyon kâğıtlarını değerlendirirken düştükleri yanılgılara işaret ederek öğrencilerin yazı örnekleri incelenirken onların dikkat, duygu ve zihin gelişmelerinin önemsenmesi gerektiğini şart koşar.

Cenap’a göre, orta akıllı bir öğrencinin dikkate alınmasıyla vatana bir liyakat kazandırılmış olunacaktır.<sup>13</sup>

Mehmet Nurettin’in “Tahlîl-i Edebî” başlıklı makalesi ise edebî eserin ne anlama geldiğini izah ederek belli başlı özelliklerini ortaya koyan bir yazıdır.<sup>14</sup>

Mehmet Nurettin, edebiyat kelimesinin genellikle “bir ma’nâ-yı mübhemi” (belirsiz anlamı) karşılayan tarzda kullanılmasına dikkati çekerek bu müphemiyetin ortadan kaldırılması için de edebî eserin ne olduğu meselesinin çözümlenmesi gerektiğini söyler.<sup>15</sup>

Mehmet Nurettin’in kaleminden edebî eserin tanım ve yorumu şöyle sunulur:

“Lisân-ı tahrîr veya tekellümün muavenetiyle hissiyâtı, ihtisâsâtı, efkârı, temeyyülât-ı mu’tâdeyi, âmâl-i muhayyileyi beyân ve telkîn ile huzûzât-ı rûhiyeyi tevlîd eden bir eserdir. Huzûzât-ı rûhiyeyi tevlîd eden bir eser!... Bu sözler ta’rif-i eser için esâstr.”<sup>16</sup>

Mehmet Nurettin'e göre hendese yazılarının, ticaret antlaşmaları ve mektuplarının, dericilikle ilgili kitapların edebiyatla hiç ilgisi yoktur. Bunların dışında güzel yazılmış, dili açık ve zarafetle süslenmiş bilimsel bir yazı veya mektubun bazı yönlerinin edebî olması mümkündür.<sup>17</sup>

Mehmet Nurettin, bir eserin "edebî" olarak nitelendirilmesi için, o eserin, insanda "zevk-i bed'î" (estetik zevk) uyandırmasını bekler. Güzellikten kaynaklanan ve çeşitli derecelerdeki bir hissin şidetli ve hafif olarak kalpte titremesi gerekir.<sup>18</sup>

Mehmet Nurettin'e göre bir eser, iki noktadan incelenmelidir: "Dâhilî ve hâricî yani esâsî ve şeklî"<sup>19</sup>

Mehmet Nurettin, edebî eserin tahlilinde asıl önemli olanın muhteva olduğunu söyleyerek edebî eserin muhtevasını beş maddede altında ayrıntılı bir şekilde değerlendirir. Bunlar, özetle şöyle sıralanabilir:

1) Bir eser hangi hissin delaletiyle ortaya çıkmaktadır ve hangi duyguların ifadesi ve tercümesidir? Bu husus anlaşılmalıdır. Bir yazar, renkleri kullanırken parlak renklerin keskin çarpışmalarını (zıtlıkları) mı, ışığın taşkın akislerini mi sevmektedir? Yoksa bir güvercin boynundaki güzel, bakışı okşayan incelikleri, yumuşak renk karışımını mı tercih etmektedir? Eşyayı doğrudan doğruya mı görmektedir yoksa hafızasına nakşolunmuş levhaların bıraktığı izlenimleri mi hayalinde canlandırmaktadır? Bütün bunlar, edebî eserin hisleri ifade etmesinde rol oynamaktadır.

Bazı edebî eserlerde işitme, bir kısmında tatma ve bir kısmında da dokunma hissini yoğunlukla yansıtan özellikler bulunabilir. Victor Hugo, Paul Verlaine gibi şairlerin manzumeleri serbest, dalgalı, seyyal nağmelere benzemektedir. Charles Baudelaire'in *Elem Çiçekleri*, "garîb, sun'î, nâzik, bayıltıcı râyihalar" aksettirmektedir. Emile Zola'nın *Paris'in Karnı* romanından keskin peynir ve et kokusu yayılmaktadır.<sup>20</sup>

2) Yazarların, iç duyguları edebî eserde daha yoğun yansıtıklarını görülmektedir. Bir edebî eserdeki iç duyguları iyi tahlil edebilmek için psikolojinin sağlayacağı verilerden yararlanmak gerekir. İnsanın sevgi ve nefret arasında çeşitli duyguları yaşadığı bir gerçektir. Romantik ve realist sanatkarların eserlerinde (Balzac, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Racine, Lamartine, J. J. Rousseau) çeşitli duygular çok başarılı yansıtılmıştır. Balzac'ın romanlarında her türlü ihtirasların sesi duyulabilmektedir. Sonuç itibariyle yazarlar-

rın eserlerinde ifade ettikleri çeşitli ve karışık hislerin belirlenmesi zor bir iştir.<sup>21</sup>

3) Edebî eserlerin muhtevası fikir açısından incelenebilir. Bazı uzun ömürlü yazarların eserleri ciltleri teşkil eder. Bu eserlerde yarım bir asrın bütün düşünceleri yer alabilmektedir. Bu düşünceler toplanıp tasnif edilmelidir. Yazarın dış dünyadan, insan topluluğundan, hayattan, sanattan, bütün eşyadan edindiği düşünceler incelenmelidir. Bir başka ifade ile doğal ve hikemî bilgi alanının kapsamında yer alan bilimlerin kuşattığı fikrî, ahlakî, siyasî, ictimai, bedî, felsefî ve dinî fikirler incelemeye alınmalıdır.

Edebî eserlerde bazı yazarlar, mezhep, siyaset, insanın kaderi ile ilgili düşüncelerini açıkça gösterirken bazıları da düşünceleri gizli, telmih gölgesi altında yansıtır. Bir diğer kısmı da düşünceleri parlak veya karanlık bir kisle altında verebilmektedir. François Rabelais, Ernest Renan, Busou, Monteney ve Fontenelle yukarıdaki özellikleri taşıyan eserler vermişlerdir.<sup>22</sup>

4) Edebî eserler muhteva açısından incelenirken bu eserlerin ahlakî eğilimleri, insanların amaç, hedef veya isteklerini nasıl ortaya koyduklarına da bakılmalıdır. Bazı eserler, doğa manzaralarını gelenek, görenek ve ahlaki tarafsız yansıttıklarını iddia eder. Bazı eserler de belirli fikirlere bağlı olarak teşkil edilmektedir.<sup>23</sup>

Mehmet Nurettin, bir tiyatronun, bir destanın, bir şarkının ve bir romanın yazarların elinde bazen şiddetli bir silah hâline dönüştüğünü söyler. Voltaire ve George Sand'ın eserleri bu türdendir.<sup>24</sup>

Mehmet Nurettin bazı eserlerin unvanları ile muhtevaları arasında da doğrudan bir ilişki bulunduğunu belirterek bu tür eserlerden örnekler verir. Victor Hugo'nun *Mücazât'*, düşmanları kamçılamak üzere yazılmıştır. Bazı eserler de bedbin veya nikbin fikirlerle yazıldıklarını kolayca ortaya koymaktadır. Victor Hugo'nun *Contemplations'*unda yer alan "Mélancoli" manzumesi zulme karşı kin ve nefreti; mazlumlara merhamet ve şefkati telkin eden iyimser bir eserdir. Flaubert'in *Madam Bovary* romanında burjuvaziye yönelik düşmanca fikirler yer almaktadır.<sup>25</sup>

5) Bir edebî eser sadece ve daima hakikati tasvir etmekle kalmaz, akıl ve fennin erişemediği sahalara, metafizik âleme insanı sürükler. Peri masalları, cadı hikâyeleri, dinî kasideler, metafizik düşünceleri içeren eserler "ideal" eserlerdendir.<sup>26</sup>

## MANZUM VE MENSUR ŞİİRLER

Âşiyân mecmuasında yayımlanmış olan manzum ve mensur şiirler, bu mecmuayı edebî kılabak somut göstergelerden sadece biridir.

Âşiyân'da şiirlerine yer verilen şairlere baktığımız zaman, Tanzimat sonrası Türk şiirinde belirli ve hâkim bir yer işgal eden şairlerle beraber (Abdülhak Hâmid, Tevfik Fikret, Fâik Ali [Ozansoy], İsmail Safa, Cenap Şahabettin, Ahmet Hâşim) şair olarak pek de tanınmayan isimler (Sat'ı [el-Husrî], Âkil Koyuncu, Rasim Haşmet, Sâmih Fethi, Hakkı Târik [Us], Ferid Vecdi, M. Hilmi vb.) yer almaktadır.

Âşiyân'daki manzum ve mensur şiirleri genel muhteva açısından değerlendirirsek bu şiirlerin Rezaizâde Mahmut, Abdülhak Hâmid'in mensup olduğu Tanzimat dönemi Türk şiirinin ikinci devresi, Ara Nesil, Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti şiir estetiğini temsil ettiklerini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Âşiyân'daki şiirler ferdî duyuş ve düşünüş, tabiat ve insan, sosyal hayat manzaralarını geniş bir yelpazede aksettirir.

Geniş bir tahlile ihtiyaç gösteren Âşiyân'daki manzum ve mensur şiirlerden burada birer örnek vermekle yetiniyoruz. Mustafa Nâmık'ın Âşiyân'da yer alan aşağıdaki şiiri Servet-i Fünun edebiyatında yoğun bir biçimde işlenen müzik araçları, insan ruhu ve doğa üçlüsünün münasebetleri bakımından dikkatimizi çeker:

## KEMAN DİNLERKEN

*Başka bir nağme-kâr-ı hüzn ü elem,  
Sûz-nâk bir lisân-ı giryе-nisâr,  
Şimdi bir nevhâ-ı şeb-i mâtem,  
Başlar, ağlar, susar, yine başlar.*

*Rûhumun açmadan solan, sararan  
Geceden müsteâr bir çiçeği;  
Belki eş'ârımın, bugün giryân  
Ebedî vezni, lahni, âhengi.*

*Bu müessir bükâ-yı mûsikar  
Kalb-i mahzûna tatlı tatlı şitâb  
Ederek der: Sen ey hayât-ı şebâb,*



*Ey sönen günler, ey gam-ı edvâr,  
Sana ben, bir tesellî-i rûşen,  
Sevgilin, annen işte hemşiren*

8 Nisân, sene 323 (*Âşiyân*, S. 13, s. 428)

II. Meşrutiyet döneminin önde gelen eleştirmenlerinden *Hayât-ı Fikriye* müellifi Râif Necdet'in *Âşiyân*'da yayımlanan "Mâi ve Siyâh Dakikalar" başlıklı mensur şiiri, Servet-i Fünun romancısı Halid Ziya'ya ithaf edilir. Bu mensur şiirin muhteva ve üslup bakımından Servet-i Fünun şiiri estetiğine çok yakın olduğunu söyleyebiliriz. Bu mensurede sembolizmin eşliğinde İstibdat dönemine yönelik karamsar bir bakış sezilmektedir. Mensurenin yazılış tarihi de (1309/1893) anlamlıdır.

### KİTABİYÂT YAZILARI

*Âşiyân* mecmuasında, edebî nitelikli eserler hakkında, devrin yazarları tarafından çeşitli eleştiri yazıları yazılır. Bu tür yazılardan sadece biri üzerinde durmak istiyoruz.

#### *Jön Türk*

*Jön Türk*, Ruhsân Nevvâre [Ebüzziya Hâdiye Selimoğlu] ve Tahsin Nahid'in müşterek yazdıkları üç perdelik bir tiyatro eseridir. Bu eser hakkında Ali Sühâ [Delilbaşı] ve Cenap Şahabettin *Âşiyân*'da birer eleştiri yazısı yazarlar.<sup>27</sup>

Ali Sühâ, söz konusu makalenin daha giriş paragrafında II. Meşrutiyet'le gelen hürriyet ortamında güzel sanatlardan biri olan tiyatronun talihini şu çerçevede görür:

"Bin üç yüz yirmi altı senesi Ramazan'ının altıncı günü akşamı târîh-i temâşâmız şüphesiz ehemmiyetli bir gün olarak kaydedilecektir. Çünkü otuz üç senelik bir devre-i memât geçiren memleketimiz nefha-ı hürriyetle bir ba'sü ba'de'l-mevte nâil olduktan sonra, devre-i sâbıkada mezâr altında yaşayan bütün sanâyi-i bedia ve fikriye gibi akvâm-ı medeniyenin ihtiyacâtından başlıca birini teşkil eden temâşâ san'at-ı nefisesi de dalmış olduğu hâb-ı ihtizâr-dan uyanmış ve bugün bize âtî için pek büyük ümîdler beklemeye salâhiyet verecek şekli almıştır."<sup>28</sup>

Ali Sühâ, *Jön Türk* hakkındaki asıl kanaatlerini dile getirmeden önce, Tahsin Nahid'in edebî kişiliğinin teşekkülünü ve sanatkâr mizacını da kısaca okurlara aktarır.

Ali Sühâ'ya göre, Tahsin Nahid:

"...Hassâs, son derece asabî bir şâirdir. Yorulmaz, usanmaz bir ibtilâ-yı san'atla edebiyâtı sever. Hayât-ı san'atında, masasının başında, asabî bir hummâ-yı san'atla mahmûm, bütün kuvvâsiyle, mevkûf-ı iştigâl kaldığı uzun saatler ve bî'l-hâssa lambasının sabaha kadar sönmediği geceler vardır. Sağlam bir muhakemeye, ciddî bir terbiye-i fikriyeye mâlik olan bu genç şâir, Şark ve Garb'ın hemen bütün şâirlerini okumuş, tedkik etmiş, anlamıştır. Fuzûlî'den, Nef'î'den... Fikret'ten, Sîret'ten, Fâik Ali'den bahsedebildiği kadar; Hugo'dan, Lamartine'den, Musset'den (...) ve bilhassa Rostand'dan bahsedebilir. (...) Fransızların 'verse liberte' dedikleri serbest şiirin edebiyâtımızda ilk müessislerinden biridir."<sup>29</sup>

Ali Sühâ, *Jön Türk* piyesini, adından da hareket ederek, bir "aktüalite" eseri olarak nitelendirir. Eserin konusunu ve şahıs kadrosunu ayrıntılı olarak tasvir eder.<sup>30</sup>

Ali Sühâ'nın *Jön Türk*'te başarılı bulduğu noktalar şöylece sıralanabilir:

1) *Jön Türk*, sadece okunmak için değil, sahnede oynanmaya son derece elverişlidir.

2) *Jön Türk*'te iki tez vardır: Devr-i İstibdad'dan kalan evlâd arasında iki çatışmalı durum vardır. Devr-i İstibdâd ruhunu yansıtanlarla yansıtmayanlar. İyilerle kötüler.

3) *Jön Türk*'ün lisanı, şahıs kadrosunun doğal lisanını yansıtmaması açısından başarılıdır.

4) Eserde, Nihad ve Leyla aracılığı ile, II. Meşrutiyet dönemi kadına bakış açısı başarılı olarak sunulmuştur.

5) Eserdeki diğer eşhas da başarılı olarak sunulur.

Ali Sühâ, *Jön Türk*'ün Manakyan sahnesinde temsilini de çok başarılı bulur.<sup>31</sup>

*Âşiyân*'da, *Jön Türk* üzerine, bir eleştirel makale de Cenap Şahabettin tarafından yazılır.<sup>32</sup>

Cenap'ın "*Jön Türk* Faciası Münâsebetiyle" başlıklı makalesine kısaca değinmekte fayda vardır. Cenap, Ruhsân Nevvâre ile Tahsin Nahid'i yeni yetişen şair gençler grubuna katarak başarılı bulur. Bu iki şahsiyetin sahnede temsil edilecek bir piyesi (*Jön Türk*) aceleye getirerek başarılı kılamadıklarını söyler. Cenap sözlerini şöyle sürdürür:

"(...) Ruhsân Nevvâre Hanımla Tahsin Nâhid Bey'i tanırınız: İkisi de itr-ı hüsn ile meşbû' birer demet-i eş'âr-ı tâze vücûda getirmiş nev-demîde ehliyetlerdir. Sonra bu iki belâgat-ı samîmiye üç perdelik bir fâcia tertîbi için ittihad

edince solgun, hemen hemen âdi denebilecek bir zâde-i telâştan başka bir şey meydâna getiremiyorlar.

Hiç şüphe yok ki Jön Türk müellifleri fâcia tedvîninde gözetilecek kavâidi tettebbu etmemişlerdir; bilirler ki ilk perde Fransızların ekspozisyon dedikleri teşhîr-i mevzû ve i'lâm-ı eşhâsa âid olacak ve perde kapanmadan erbâb-ı temâşâ bütün avâmil-i fâcia ile kesb-i muarefe etmiş bulunacaktır. Hâlbuki [Jön Türk]'ün birinci perdesinde eşhâs-ı vak'anın nısfını bile göremiyoruz; gördüklerimizi de derece-i kâfiyede tanımıyoruz.(...)"<sup>33</sup>

Cenap, *Jön Türk* piyesinin özetini de üç perdeyi kapsayan bir hâlde okuyucuya aktarır.<sup>34</sup> Eserin daha başarılı tertip edilebileceğinin yollarını gösterir. Eserin konusunda bir birlik sağlanamamasına da işaret ederek makalesini şu sözlerle bitirir:

"Tiyatro te'lifi zan ve tahmîn olduğundan pek çok ziyâde güç bir san'attır. Onda muvaffakiyet bir husûsî isti'dâd ile beraber kemâle ermiş bir mahâret sâyesinde ancak mümkün olur."<sup>35</sup>

## BİYOGRAFİ YAZILARI

### *Nâmık Kemal*

*Âşiyân'*ın 9 Teşrinievvel 1324 tarihli 7. sayısında Nâmık Kemal'in bir fotoğrafı yer alır. Fotoğrafın bitişiğinde, Ali Suat'ın Mısır'dan gönderdiği "Nâmık Kemal" başlıklı mensur şiir havası taşıyan bir yazısı bulunmaktadır.

Ali Suat, bu yazıda, Nâmık Kemal'in şair, hürriyet adamı, mücadeleci, milliyet ve vatanperver kişiliğine hayranlığını dile getirerek sözlerini şöyle bitirir:

"Asırların pâ-mâl etmekten utanıp çekindiği ey meyt-i zî-hayât! Sana en fedâkâr ruhların sükûn-ı hayreti, âvâze-i samîmiyetiyle arz-ı ihtirâm ve selâm ederim. Rahmetullahi aleyk."<sup>36</sup>

### *Aktör Burhanettin Bey*

Süleyman Fehmi, *Âşiyân'*ın 9 Teşrinievvel 1324 tarihli 7. sayısında, İstanbul Tepebaşı Kışık Tiyatrosu'nda verilen bir müsamereden söz eder. Bu müsamere, *İkdâm* gazetesi siyasî başyazarı Ali Kemal'in tiyatro hakkında verdiği "musahabe" ile başlar.

Süleyman Fehmi, Ali Kemal'in tiyatro hakkında sunduğu konuşmanın dinleyenlerce takdirle karşılandığını belirterek onun tiyatronun öneminden bahseden şu cümlelerine yer verir:

"Tiyatro bir vâsıtâ-yı muallâ-yı terakkîdir; tiyatro, teâtî-yi medeniyetin; in-tişâr-ı efkâr-ı hakîmânenin müessirât-ı mühimmesinden; inkılâbât-ı ictimâ-iyede tiyatronun büyük hizmetleri olmuştur. Tiyatroda en mühim mesâil-i ic-timâiye mevzû-ı bahsölur. Teali-yi irfânın bir cenâhı mekteb ise şüphe yok ki diğ-er cenâhı tiyatrodur! Pek mühim bir vâsıtâ-yı terakkî ve medeniyet-i hâzı-ra için bir ihtiyâc-ı zarûrî olan tiyatrodan Osmânlıların, bu kadar müstaid-i san'at olan Osmânlıların mahrûmiyetini hiçbir kalb-i hamiyet tecvîz edemez. Binâenaleyh gerek Dersaadet'te gerek merâkiz-i vilâyâtta birer millî tiyatro-nun te'sisi lâzımdır."<sup>37</sup>

Süleyman Fehmi, Ali Kemal'in konuşmasından sonra İzzet Me-  
lih [Devrim] Bey'in de zamanın eğilimlerine yaraşır bir konuşma  
yaptığını söyler.

Bu konuşmaların ardından Burhanettin [Tepsi] Bey ile İzzet Me-  
lih Fransızca bir piyesi oynarlar. İki aktör de rollerini başarı ile icra  
eder. Bu icrayı ve doğurduğu atmosferi Süleyman Fehmi şöyle tas-  
vir eder:

"İkisi de rollerini ifâ ederken rûhlarının bütün heyecân ve ihtirâsâtını sîmâ-  
larına in'ikâs ettirmek; vücûdlarına, ellerine verdikleri harekât, savtlarında ic-  
râ ettikleri tahvîlât ile o heyecân ve ihtirâsları tasvîr etmek husûsunda öyle bir  
mahâret, Fransızcanın telâffuzunda öyle bir kudret gösterdiler ki bütün temâ-  
şâ-gerân, bir hayret-i bahtiyârâne içinde kaldılar. Ve bu muvaffakiyeti, milleti-  
mizin isti'dâd-ı san'atına bir bürhân-ı muazzez gibi telâkkî ederek, bu iki genç  
san'atkârı azîm bir heyecân-ı ümîd, bir nesve-i zafer içinde, bütün mevcûdiyet-  
i mâddiye ve maneviyeleriyle alkışladılar, alkışladılar, tekrâr alkışladılar."<sup>38</sup>

Süleyman Fehmi, Burhanettin Bey'in *Tarık Bin Ziyâd* dramından  
bir parçayı canlandırmasını da çok başarılı bulur. Bu parça, Tarık'ın  
zulüm ve istibdadı ortadan kaldıran, mücadele ruhunu yansıtan II.  
Meşrutiyet'in de hedefleriyle uyumlu bir parçadır.

Süleyman Fehmi, Aktör Burhanettin Bey'in, Tevfik Fikret'in  
"Eğilmek bilmeyen bir cebhe-i mağrûr-ı san'atla" diye ifade ettiği  
düstarla maksadına yürümesini tavsiye eder ve sanatını tebrikle  
yazısını bitirir.<sup>39</sup>

### *Shakespeare-Zola*

Âşiyân'ın 30 Teşrinievvel 1324 tarihli dokuzunca sayısında, Halide  
Salih [Halide Edip Adıvar] imzasını taşıyan "Shakespeare-Zola" baş-  
lıklı makalede, biri İngiliz diğeri Fransız olan ve aralarında üç yüz  
yıllık bir zaman farkı bulunan bu iki sanatçı, sanatta büyüklük ve ev-  
rensellik çerçevesinde, karşılaştırılmalı olarak değerlendirilir.<sup>40</sup>

Halide Salih, sanatta büyüklüğün kavmiyet ve millet esasına bağlı olmadığını söyler. Büyük sanatkarlar hangi milletten olurlarsa olsunlar bütün insanlığın malıdır. Irk ve zaman sadece sanatkarların teşekkülünde rolü olan unsurlardır.<sup>41</sup>

Halide Salih, Shakespeare'in sanatta evrensele ulaşan başarısını şöyle tasvir eder:

"Shakespeare insanları oldukları gibi, gözyaşlarıyla, kahkahalarıyla, alif rûhları, miskîn arzûları, yüksek idealleriyle tersîm eder.

Shakespeare'in Romalıları, Yunânîleri, İngilizleri, Danimarkalıları hepsi hepsi her şeyden evvel insandırlar. Bunlar her gün aralarında yaşadığımız, hayâtın bin tenevvü'ü ile pençelesen insânlar, hatta bizler, kendilerimizdir. Sezar'ı deviren Bürütüs'te bugün idâre-i müstebideyi yıkanların kudret ve makasıdı görünür. Bunu milletin tarz-ı telâkkisi, en küçük teferruâta varıncaya kadar hayâta doğrudur (...) Hele Lady Macbeth'i her harîs-i şöhret kadının hatâ, cinâyet, gadr ve zaafını hâvidir. İşte Shakespeare'in kahramanları hiçbir vakit esâsından tebeddül edemeyecek olan sahne-i beşeriyette oynadıkları için muharrir her zaman, her millet, her medeniyet için büyüktür ve büyük kalacaktır."<sup>42</sup>

Halide Salih, Emile Zola'nın romancılığını da geniş olarak değerlendirir. Halide Salih'e göre Zola, en alçak tabakadan en yüksek daireye kadar çizdiği hayat resimlerinde bir ressam kudretinin üstünde yer alacak kadar büyüktür. Zola, *Hakikat* adlı romanında Dreyfus meselesini, diğer eserlerinde de hakikat sahnelerini başarıyla yansıtmıştır.<sup>43</sup>

Halide Salih, Zola'nın kahramanlarını Shakespeare'in kahramanları kadar "insan" bulmaz.

Zola ve Shakespeare'in eserlerinde yer alan kadın kahramanların durumunu Halide Salih karşılaştırarak değerlendirir. Zola'nın kadınlarını, Alman sanatkarlarından Goethe ve Schiller'in âdilikten kurtulamayan kadınlarına benzetir.<sup>44</sup>

Halide Salih, Shakespeare'in kadınlarını ince, çeşitli ve canlı bulur. Onlar için bir kitap yazılabilir. Halide Salih, şu son cümleleriyle Shakespeare ve Zola'nın kendisinde bıraktığı etkiyi ifade eder:

"İşte bu en çok sevdiğim en büyük iki edîbi başka başka zamanlarda, başka başka nokta-ı nazardan okurum. Shakespeare'de insanların hatta kendimin ma'kes-i rûhunu, ihtisâsât ve hayât-ı beşerin kaynaşan serâbını görürüm. Zola ile rûh u fikr-i beşerin seyr u terakkîsine ve gâye-i tekâmülün emel-i maksûduna doğru ilerlerim."<sup>45</sup>

## BİLİM ÜZERİNE YAZILAR

*Âşiyân'* da bilimsel içerikli eleştirilerle de karşılaşılır. Bu eleştirilerden ilki, II. Meşrutiyet döneminde "Arşimet"<sup>46</sup> lakabı ile tanınan Sâti'-el-Husrî imzasını taşır.

Sâti Bey, "Ulûmda Menfaatperestlik" başlıklı makalesinde bilimden sadece menfaat bekleyenlerin; sürekli "Neye yarar?" sorusunu soranların iddialarını bilim tarihinden, eski medeniyetlerin bilimsel tecessüs sisteminden örnekler vererek çürütmeye çalışır.<sup>47</sup>

Sâti Bey, uygulanmaya müsait olmayan nazariyelerin faydasız olduğunu iddia edenlere karşıdır. Böyle düşünenler bilimden menfaat temin etmek isteyenlerdir. Onun insanlık tarihi boyunca, insanların bilimden fayda beklemesine karşı çıkmadığı anlaşılmaktadır. Karşı durduğu şey, bilimsel araştırmaların ruhu olan nazariyelerin sürekli fayda ve pratiğe uygunluk ile değerlendirilmesidir.

Sâti Bey, bilimle ilgili nazariyelerin başlangıçta hiçbir fayda sağlayamayacağını, bunun için de karamsar olunmamasını bilim tarihinden somut örneklerle ispatlamaya çalışır.<sup>48</sup>

Sâti Bey'in söz konusu makalede, sonuç olarak sarf ettiği şu sözler, görüş ve açıklamalarının özetidir:

"Ve'l-hâsil nazariyât ve tatbikat ibtidâ terakkiyât-ı fikriyeye mütenâviben râhber olarak ve sonra yek-diğere muâvenet ederek, hakâyık ve nazariyât tatbikâta esâs hazırlayarak, tatbikat ve menfaat nazariyâtı teşvik ve teshîl ederek ilerlemiş, muhayyir terakkiyâta nâil olmuştur.

Terakkiyât-ı ahîre ulûmun hiss-i menfaatten tecerrûd ederek gâye-i hakikate hareket etmesi, nazariyât ve tatbikatın birbirinden ayrı, fakat birbirine muâvin olarak ilerlemesi sâyesinde kabil olmuştur. Ve bu terakkiyâtın devâmı da ancak bu sûretle ilmin 'ilm için' 'hakikat için' olmasıyla kabil olabilir. Çok defa tekrar olunduğu vechile: Ulûm, nâfi olabilmek için menfaat-perest olmamalıdır."<sup>49</sup>

## FEN VE SİYASET

*Âşiyân'*ın 1 Kânunusani 1324 tarihli 18. sayısında Doktor Saadetin Vedat'ın kaleme aldığı "Biraz da Fen ve Siyaset" başlıklı deneşmesi, II. Meşrutiyet dönemi siyaset anlayışının bilim dünyasının terimleriyle anlatılmasının ilginç bir örneğidir.<sup>50</sup>

Doktor Saadetin Vedat, biyoloji biliminin terimleri, hücrenin yapısı ile toplumsal ve siyasî hayatın seyri arasında, pozitivist bakış açısından da hareketle, benzerlik göyerek şunları söyler:

"Uzuvlar birer hizmetle mükelleftir. Bu müteaddid hizmetler de uzviyet içindir, onun idâme ve muhafaza-yı hayâtı içindir.

Uzviyet bir kavmdir ki onun efrâd u halkı hücerâtıdır. Bu efrâd birtakım kabâile ayrılmıştır ki her bir kabîle bir uzuvdur. Bir uzvun, bir kabîlenin ademi uzviyetin, kavmin sakatlığını veya mahvını istilzâm eder.

Bu meclis-i hayât-ı meşverete bir reis, bir nâzım lâzım! Bu da dimağın uhd-e-i kifâyetine mevdû'dur. Sınırların merkezi olan dimağın hem hâkim hem de mahkûm, hem efendi hem de uşak olduğu ufak bir tedkik ile anlaşılabilir. (...)

Biz en yakın ve -biz- olan bedenimiz bile meşrûtiyet-i idâre ile fermânber bir hükûmet" ...<sup>51</sup>

## FIKİR HÜRRIYETİ

Âşiyân'da Edhem imzası ile yer alan "Hürriyet-i Fikriyenin Hudûdu Var mıdır?" başlıklı uzunca bir eleştirel makale ile karşılaşırız.<sup>52</sup> Bu makalede, II. Meşrutiyet döneminde çok sık tartışılan fikir hürriyeti, matbuat dünyasında serbestlik, fikir hürriyetinin sınırları gibi noktalarda ayrıntılı değerlendirmelerde bulunulur.

Edhem Bey, 1889 Paris Sanayi Sergisi'ni gezme fırsatını bulduğunu söyleyerek bu sergi ile ilgili düşüncelerini aktarır. Paris Sanayi Sergisi, Avrupa medeniyetinin gelişme çizgisini somut olarak göstermiştir. Edhem Bey, Doğu ve Batı medeniyetlerinin gelişmesinde bilim ve teknolojinin öneminden özellikle söz eder. Ona göre İnsanlıkta bilim ve teknolojinin, medeniyetin ilerlemesi fikir hürriyetine verilecek kıymete bağlıdır:

"(...) Serbestî-yi fikre hudûd vaz'ederek fen ve san'at istemek bir derenin menba'ını kapayıp da oradan su icrâ ederek değirmen çevirtmek istemeğe veyâ hud bir adamın gözlerini, ayaklarını bağlayıp da ona niçin şu yokuşu çıkmıyosun demeye benzer. (...) Serbest-i tefekkürle her ferd ne olmakla kabil ise o olur. İnsan fikirdir, fikr-i beşeri tahdîd etmekle insanı tezlîl etmeyelim, fikr-i beşeri serbest bırakmakla insanı tekrîm edelim. Ki Allah onu tekrîm eylemiştir."<sup>53</sup>

## KADIN VE KADINLIK ÜZERİNE YAZILAR

Âşiyân mecmuasında, kadın ve kadınlık; Osmanlı-İslam-Türk kadınının durumu, meseleleri üzerine eleştirel yazılarla karşılaşılır. Bu eleştirel yazıların ilki Ruhsân Nevvâre'nin [Ebüzziya Hâdiye Selimoğlu] kaleminden gelir. Âşiyân'ın 28 Ağustos 1324 tarihli ve birinci sayısında "Biz mi Ne Olacağız?"<sup>54</sup> başlığı ile yayımlanan bu eleştirel makaleyi kısaca değerlendirelim.

Ruhsân Nevvâre, *İkdâm* gazetesinin 12 Ağustos 1324 Salı günkü bir sayısını gözden geçirir. Gözüne ilk ilişen şey, İsmet Hakkı imzasını taşıyan "Ya Biz Ne Olacağız?" başlıklı yazıdır.

Ruhsân Nevvâre, bu başlık altında, kendisinde uyanan duygu ve düşünceleri şöyle ifade eder:

"Ne hoş suâl, sorunuz, soralım, hep beraber soralım: Biz Ne Olacağız?... Birden kulağıma derin mübhem bir ses fısıldadı hiç!... Acı bir ıztrâb, mâziyi, mâzinin bütün acılığını bir anda yaşattıran acı bir ıztrâb bütün rûhumu ezdi. Kendi kendime söyledim: Biz mi ne olacağız?... Eğer kendimize, bize, zavallı Osmanlı kadınlarına, daha doğrusu bilhâssa Müslümân kadınlarının bir kısmına sorarsanız pek çok şeyler olmak isteyeceğiz. Evet o kadar çok şey isteyeceğiz, terakkî ve tekemmülümüzü o kadar ciddî bir sebât ile arayacağız. Görüp işitenler bizlerdeki arzu ve hâhişe hayret edecekleri gibi şimdiye kadar da hor ve hakîr yaşadığımızı şaşacaklar ve Müslümân kadınlarındaki ilim ve metâne-te, sabır ve mekânete vâz-ı cümle itâate hayran olacaklar. Âdâb-ı millîye ve icâbât-ı dîniyemizi kat'iyen unutmuyarak -kadın erkek birçok kimselerin zannet-tikleri gibi hiçbir şeye yaramaz müsrif beceriksiz - eğer pek ağır gelirse daha pek çok şey sayabileceğim- olmadığımız göstereceğiz."<sup>55</sup>

Ruhsân Nevvâre, II. Meşrutiyet'le gelen hürriyet havasıyla Osmanlı kadınlarının da umut taşıdıklarını söyler ve kendi gelişmeleri açısından bu hürriyet ortamının yararlı sonuçlar doğurmasını bekler.

Ruhsân Nevvâre'yi rahatsız eden II. Abdulhamid döneminden beri süregiden kadınların elbisesi, süsü, israfı, tuvaleti gibi konuların sürekli gündemde tutulmasıdır. Kadınların manevî ve fikrî açıdan ıslahının gerekli olduğuna katılan Ruhsân Nevvâre, devrin matbuat âleminde kadınların fikirlerini, görüşlerini ifade etmelerini arzular. *Âşiyân* mecmuası ve *Tanin* gazetesinin intişarını bu açıdan çok faydalı bulur.<sup>56</sup>

*Âşiyân*'ın 27 Teşrinisani 1324 tarihli 13. sayısında yer alan Seniha Nezâhat imzasını taşıyan "Hanımlara Mahsûs Bir Dârülfünun" başlıklı makale, Osmanlı kadınlarının kendileri için açılacak olan bir dârülfünundan neler beklediklerini ortaya koyması açısından önemlidir.<sup>57</sup>

Seniha Nezâhat, kadınlar için bir dârülfünun açılmasıyla kadınların çok daha iyi yetişmelerinin mümkün olacağını belirtir.

II. Meşrutiyet döneminde mevcut olan kadın mekteplerini pek yeterli bulmayan Seniha Nezâhat, Fransa'dan gelen gazete ve dergileri karıştırır. Bu kaynaklardan edindiği bilgiler aracılığı ile Fransa'da kadınlara yönelik açılan dârülfünunların eğitim-öğretim programları hakkında Osmanlı okurlarının ve yöneticilerinin dikkatini çekmeye çalışır.



Seniha Nezâhat'a göre, Osmanlı kadınları için açılması arzu edilen dârülfünunda nazarî ve amelî bir eğitim uygulanmalıdır.

Dârülfünun programında ahlak, güzel sanatlar, ev idaresi, tarih, sıhhi bilgiler teori ve uygulamalı olarak verilmelidir. Programı, kendi sahasında çok iyi yetişmiş olan bay ve bayan hocalar konferanslarla zenginleştirmelidir.<sup>58</sup>

Seniha Nezâhat, Osmanlı kadınlarına mahsus dârülfünunun, mevcut dârülfünundan ayrı kurulması taraftarıdır. Bu hususta, Osmanlı kadınlarının dârülfünundan beklediklerinin tercümanı olur ve şunları söyler:

"İbtidâ şunu arz edeyim ki te'sisini arzû ettiğim müessese şimdi mevcûd bulunan erkeklere mahsûs ve birçok şu'bâta münkasım dâru'l-fünunun bir şu'besi olmayacak, dâhilinde ne içinden çıkılmaz muâdelât-ı riyâziyenin halliyle iştigâl edilecek, ne de emrâz-ı muhtelifenin teşhîs ve tedâvisi mevzû-ı bahsolacak fakat idâre-i beytiyeye, iktisâda dâir türlü ma'lûmât, bize lâzım olduğu kadar, hepimizin anlayabileceği bir lisânla öğretilecek, kavâid-i sıhhiye uzun uzadıya izâh edilecek, bir kaza vukûunda tabib gelinceye kadar evin hanımı tarafından yapılması icâb eden tedâbir-i ibtidâiye anlatılacak."<sup>59</sup>

## İKTİSADİYÂT ÜZERİNE ELEŞTİRİLER

*Âşiyân* mecmuasında iktisadî hayatı ilgilendiren eleştirel makalelerle karşılaşırız.

Aynizâde Hasan Tahsin'in "Serbestî-yi Mübâdelât ve Usûl-i Himâye" başlıklı yazısı, *Âşiyân*'in üç sayısında (S. 3, 7 ve 14) tefrika hâlinde yayımlanır.

Aynizâde Hasan Tahsin'in II. Meşrutiyet dönemi iktisadî hayatının genel bir çerçevesini çizmesi açısından bu üç makalesi son derece önemlidir.

Aynizâde Hasan Tahsin'e göre, II. Meşrutiyet dönemi Osmanlı ekonomisi için, gümrük usulünün düzenlenmesi, Avrupa milletlerinin gerçekleştirdiği gibi, hayatî önem taşımaktadır. Avrupa ülkeleri iç ticaretlerini savunmak ve güçlendirmek için bu düzenlemeyi yapmışlardır. Osmanlılar da fakirlik ve sefaletle düşmemek, harap olmamak üzere böyle yapmalıdır. Bu konuda, Osmanlılar için iki hareket tarzı takip edilmelidir:

1) Memleketimizde yetişmeyen gıda ve üretilmeyen mamüllerin serbestçe ithal edilmesine izin vermek,

2) Memleketimizde yetiştirilebilen gıda ve üretilen mamüllerin ülkeye girişini engellemektir.

Osmanlı ekonomisinin canlanması için âdil bir vergi sistemi getirilmeli; çiftçilerle fabrikatörler millî üretimin kaynaklarını canlı tutabilmek üzere desteklenmelidir.

Aynizâde Hasan Tahsin; Fransa, İngiltere, Almanya gibi ülkelerdeki iktisadî etkinlikleri karşılaştırmalı olarak ele alır. Tanınmış ekonomistlerin görüşlerine yer verir.<sup>60</sup>

Aynizâde Hasan Tahsin'in "Serbestî-i Mübâdelât ve Usûl-ı Himâye" başlıklı makalesinin ikinci kısmı, daha çok İngiltere'nin 1860'tan itibaren ticarete uyguladığı serbest rejimin İngiliz ekonomisine kazandırdıklarını sıralayıcı niteliktedir. Aynizâde bir İngiliz ekonomistin şu sözlerini de aktarır:

"Güneş tekâmül tabiata feyz-bahş olduğu gibi serbestî-yi mübâdelât da her nev' istihsâlâtı feyizlendirir."<sup>61</sup>

Bütün bu görüşler liberal ekonomi anlayışının Osmanlı memleketinde benimsenip uygulanması özlemini de yansıtmaktadır.

Âşiyân'da Mehmet Emin imzası ile üç tefrika hâlinde yayımlanan "Memâlik-i Osmâniyye Demir Yolları Tarihçesi ve Alman Politikası" başlıklı eleştirel makaleler de Osmanlı iktisadî hayatını ilgilendirmesi açısından önemlidir.<sup>62</sup>

## DİĞER YAZILAR

Âşiyân mecmuasında hikâyelere, roman tefrikalarına, tiyatro yazılarına da yer verilir.

Tahsin Nahid'in "Serâb-ı Müstakbel"i manzum bir hikâyedir. Hüseyin Cahid, Ali Fuat, Said Hikmet, Ömer Seyfettin, Ali Muzaffer gibi isimlerin bir veya birkaç hikâyeden oluşan eserleri bulunmaktadır.

Cemil Süleyman'ın "Kadın Rûhu" başlıklı uzun hikâyesi Âşiyân'ın on dört sayısında tefrika hâlinde yayımlanır.

Müş tâk Bey'in Fransızcadan tercüme ettiği *Afv* romanı da on dört sayı içinde tefrika olarak sunulur.

Hüseyin Suat'ın "Şehbâl Yahud İstibdâdın Son Perdesi" ile Said Hikmet'in "Mâzi ve Âti" başlıklı piyesleri de tiyatro eserleri olarak dikkati çeker.

Âşiyân'da edebî ve özel mektuplar, dinî ve tasavvufî konular, İslam felsefesi (İmam Gazali), ahlakî, siyasî ve kısmen sosyal muhtevalı yazılar da yer almaktadır.

## SONUÇ

*Âşiyân* mecmuası, II. Meşrutiyet dönemi basın dünyasında etkili olan mecmualardan biridir. Haftalık olarak yirmi altı sayı yayımlanmış olan bu mecmuanın yazar-şair kadrosuna ve burada yer alan yazıların niteliğine baktığımız zaman, *Servet-i Fünun* dergisinin genel havasını yansıttığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Nitekim, Abdullah Uçman'ın da çok yerinde tespitleriyle *Âşiyân*'ın;

"(...) devri içinde asıl önemi, büyük bir kısmını daha önce dağılan Servet-i Fünun edebî topluluğuna mensup şair ve yazarların eserlerine geniş ölçüde yer vermesinden, yani bir nevi Servet-i Fünun'un devamı gibi görünmesinden ileri gelmektedir."<sup>63</sup>

*Âşiyân*'daki fikir, ilim, ekonomi, sanat ve siyaset vb. konulara ilişkin yazılarda *Servet-i Fünun* dergisinin genel havasında görülen ve II. Meşrutiyet döneminin de hâkim fikir akımlarından olan pozitivizm-Batıcılık cereyanının etkileri âşikârdır. Bu etkinin izleri dergide yayımlanan edebî ürünlerde de görülür.

*Âşiyân*'ın yazar kadrosu, imzalarını attıkları her yazıda, Doğu ve Batı'ya ait müktesebâtı sentezleyerek Osmanlı fikir, sanat ve edebiyat kamuoyunun dikkatine arz eder.

*Âşiyân*, II. Meşrutiyet dönemi fikir, sanat, siyaset ve edebiyat dünyasının bir bakıma aynası gibidir. Bu dönem, Türkiye Cumhuriyeti tarihinin teşekkülünde rol oynaması ve günümüzde tartışılan birçok konuyla bağlantılarının bulunmasıyla yakın dönem Türk tarihi açısından önemli bir devirdir. Bu nedenle, II. Meşrutiyet döneminde bütün bir Osmanlı coğrafyasında yayımlanmış olan dergi ve gazetelerin çok titiz bir emekle incelenmesi gerekir. Yapılan çalışmaların mutlaka yayımlanması da anlamlı olacaktır.<sup>64</sup> Daha teşekküllü bir 'Türk Edebiyatı Tarihi'nin yazılabilmesi, "hür tefekkürün kaleleri" olan dergiler, süreli yayınlar üzerindeki çalışmalara bağlıdır.

Süreli yayınlarda keşfedilmeyi bekleyen şiir, hikâye, roman, tiyatro, tenkit, biyografi, özetle edebî ve fikrî yazılar, gün ışığına çıkarıldıkça, güvenilir bir 'Yeni Türk Edebiyatı Tarihi' için gelecek nesillere, bilgi ve belge birikimi aktarılacaktır. Böylece Türk edebiyat tarihçisi ve araştırmacılarının da zaman ve emek tasarrufu asgari düzeye inecektir.

## ÂŞİYÂN'IN DİZİNİ

## Numara: 1, 28 Ağustos 1324

- ✓ Tevfik Fikret, "Hayât" -Halûk'ın Defteri'nden- (şiir), s. 3-4.
- ✓ İsmail Safa, "Teessür" (şiir), s. 4-6.
- ✓ H. [üseyin] Sîret [Özsever], "Gurbette" (şiir), s. 6-7.
- ✓ Fâik Ali [Ozansoy], "Ölüm" (şiir), s. 7-9.
- ✓ Ahmed Hâşim, "Perî-yi Hürriyet" (şiir), s. 9-10.
- ✓ Tahsin Nahid, "Ben" -Refika-ı Tahrîrim Nevvâre Hanımefendi'ye- (şiir), s. 10-15.
- ✓ İbnü' s-Sırrî Mustafa Nâmık [Çankı], "İn'ikâs-ı İstifhâm" (şiir), s. 15-16.
- ✓ Hüseyin Cahid [Yalçın], "Hayât-ı Hakîkiye Sahneleri: Tebdîl-i Hevâ" (nesir), s. 16-18.
- ✓ Ali Suad [Yalçın], "Vatanım" (nesir), s. 18-20.
- ✓ Hüseyin Suad, "Açık Mektub" -Erkân-ı Harbiye-i Umûmiye Reisi Ferik İzzet Paşa'ya- (nesir), s. 20-24.
- ✓ Süleyman Fehmi, "Edebiyatın Gâyesi ve Hudûd-ı Serbestisi (1)" (nesir), s. 24-29.
- ✓ Ruhsân Nevvâre [Ebüzziya Hâdiye Selimoğlu], "Biz mi Ne Olacağız?" (nesir), s. 29-31.
- ✓ [İsmail] Müştâk, [Mayakon]<sup>65</sup> "Afv (1)" (roman) -Fransızcadan-, s. 32.

## Numara: 2, 21 Şaban 1326-4 Eylül 1324

- ✓ Tevfik Fikret, "Hemşirem İçin" -Nineme- (şiir), s. 35-38.
- ✓ H. Sîret, "Kumru ve Rübâb" (şiir), s. 38-39.
- ✓ Fâik Ali, "Niyâz" (şiir), s. 39-40.
- ✓ Emin [Bülent Serdaroğlu], "Hisarlara Karşı" -Vatan Çocuklarına- (şiir), s. 40-42.
- ✓ Ahmed Şuayb, "Ernest Renan", Hayatı 1 (nesir), s. 43-58.
- ✓ Süleyman Fehmi, "Edebiyatın Gâyesi ve Hudûd-ı Serbestisi (2)" (nesir), s. 59-61.
- ✓ Müştâk, "Afv (2)" (roman), s. 62-64.

## Numara: 3, 28 Şaban 1326-11 Eylül 1324

- ✓ Hüseyin Sîret, "Karmen" (şiir), s. 67-68.
- ✓ Fâik Ali, "Hücrem" (şiir), s. 68-71.
- ✓ Ahmed Hâşim, "Hilâl-i Semen" (şiir), s. 71-72.
- ✓ Süleyman Cemil, "Bârân-ı Dürr ü Elmâs" (nesir), s. 72-73.
- ✓ Tahsin Nahid, "Serâb-ı Müstakbel-1" (-manzum hikâye-), s. 73-77.
- ✓ Mustafa Nâmık, "Muzlim Terâneler" -Tahsin Nahid Bey'e- (şiir), s. 78.
- ✓ Ali Fuad, "Keşke Görmeyeydim" (nesir-küçük hikâye-), s. 78-80.
- ✓ Said Hikmet, "Misafirlikte Bir Gece" (nesir), s. 80-85.
- ✓ Aynizâde Hasan Tahsin, "Serbesti-yi Mübâdelât ve Usûl-i Himâye (1)" (nesir), s. 86-89.

- ✓ Süleyman Fehmi, "Edebiyatın Gâyesi ve Hudûd-ı Serbestîsi (3)" (nesir), s. 89-93
- ✓ Müştâk, "Afv (3)" (roman), s. 94-96.

*Numara: 4, 5 Ramazan 1326-18 Eylül 1324*

- ✓ Abdülhak Hâmid [Tarhan], "Bilmem Kimin İçün?" (şiir), s. 99-100.
- ✓ Mehmed Emin, "Ahiretlik" (şiir), s. 101-102.
- ✓ Ali Suad, "Yazamıyordum" (nesir), s. 102-103.
- ✓ Râif Necdet [Kestelli], "Mai ve Siyah Dakikalar" -Mai ve Siyah Müellif-i Muhteremine- (nesir), s. 104-105.
- ✓ Ruhsân Nevvâre, "Zulmet" -Ona- (nesir), s. 105-106.
- ✓ Ali Sühâ [Delilbaşı], "Çiğdem" (nesir), s. 107.
- ✓ Enis Avni, "Gurbet Yolunda" -Kış Hatıraları- (nesir), s. 107-108.
- ✓ İbrahim Alaeddin [Gövsâ], "Yarın" (şiir), s. 108-109.
- ✓ Mustafa Nâmık, "Şebâb-ı Nigûn" -Ahmed Şuayb Beyefendi'ye- (şiir), s. 109.
- ✓ Cemil Süleymân [Alyanakoğlu], "Âşiyân-ı Müstakbel" -Tahsin Nahid Bey'e- (nesir), s. 110-116.
- ✓ Said Hikmet, "Tiyatroya Giderken" (nesir), s. 117-120.
- ✓ Celal Sahir [Erozan], "Beyaz Saçlar" (nesir), s. 120-121.
- ✓ Süleyman Fehmi, "Edebiyatın Gâyesi ve Hudûd-ı Serbestîsi (4)" (nesir), s. 122-126.
- ✓ Müştâk, "Afv (4)" (roman), s. 126-128.

*Numara: 5, 12 Ramazan 1326-25 Eylül 1324*

- ✓ Fâik Ali, "İnfîlâk-ı Zalâm" (şiir), s. 131-133.
- ✓ Ali Kâmi [Akyüz], "Bir Şâir-i Âfil İçin" (şiir), s. 133.
- ✓ Mustafa Nâmık, "Sirişk-i Eş'ârım" -Mehmed Âsım'a- (şiir), s. 134.
- ✓ Edhem, "Hürriyet-i Fikriyyenin Hudûdu Var mıdır?" (nesir), s. 134-142.
- ✓ Ali Sühâ, "Temâşâ Tenkidâtı: Jön Türk" (nesir), s. 143-152.
- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Rûhu (1)" -Uşâkkizâde Halid Ziya Beyefendi'ye- (hikâye), s. 153-156.
- ✓ Müştâk, "Afv (5)" (roman), s. 157-160.

*Numara: 6, 19 Ramazan 1326-2 Teşrinievvel 1324*

- ✓ Cenab Şahabeddin, "Tevfik Fikret'e" -Rübâb-ı Şikeste İçin- (şiir), s. 163-164.
- ✓ Ali Suad, "En Güzel Gün" (nesir), s. 165-166.
- ✓ Fâik Ali, "Mayıs Akşamları" (şiir), s. 167-169.
- ✓ İsmail Hakkı, "Bir Ziyafet... Bir İstiklâl" (nesir), s. 170-177.
- ✓ Mustafa Nâmık, "Bâdiye-i Mukadderât" -Tahsin ve Emin'e- (nesir), s. 178.
- ✓ İbn-i Hâzım: Ferid, "Dîn-i Mübin-i İslâm ve Tecelliyât-ı Ramazân" (nesir), s. 179-183.

- ✓ Süleyman Fehmi, "Edebiyatın Gâyesi ve Hudûd-ı Serbestisi (5)" (nesir), s. 183-188.
- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Rûhu (2)" (hikâye), s. 189-191.

Numara: 7, 26 Ramazan 1326-9 Teşrinievvel 1324

- ✓ Ali Suad, "Nâmık Kemâl'e" (nesir), s. 195-196.
- ✓ Emin, "Hacer ve İsmail" (şiiir), s. 197-202.
- ✓ Aynizâde Hasan Tahsin, "Serbesti-yi Mübâdelât ve Usûl-ı Himâye (2)", (nesir), s. 203-206.
- ✓ İsak Ferera, "Serseri Yahudi" -Kalb-i Şikeste-i Mü'ellifine- (şiiir), s. 206-208.
- ✓ Sâti, "Târih ve Külliyyât-ı Ulûm" -Ulûmda Menfa'atpereslik- (nesir), s. 208-212.
- ✓ Halil, "Ölümden Sonra" (nesir), s. 212-215.
- ✓ Süleyman Fehmi, "Aktör Burhaneddin [Tepsi] Bey" (nesir), s. 216-218.
- ✓ Said Hikmet, "Hayât-ı Hakikiye Sahneleri: Mubassır" (nesir), s. 218-220.
- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Rûhu (3)" (hikâye), s. 221-224.

Numara: 8, 10 Şevvâl 1326-23 Teşrinievvel 1324

- ✓ Abdülhak Hâmid, "(İbn-i Musâ)'dan Bir Sahife-i Bedia" -Musa Hin-i ve-fâtında- (şiiir), s. 227.
- ✓ Hasan Hayrullah, "Midhat Paşa'nın Son Mektupları" (nesir), s. 228-234.
- ✓ Tevfik Fikret, "Bir Cevab" -Cenab'ın Bir Mektubuna- (şiiir), s. 235-236.
- ✓ Ali Suad, "Hayât-ı Hakikiye Sahnelerinden: Kezban" -Tevfik Fikret Bey'e- (nesir), s. 237-239.
- ✓ Hüseyin Sîret, "Ferdâ-yı Tedfîn" -Sabaheddin Beyefendi'ye- (şiiir), s. 240-241.
- ✓ Ali Kâmi, "Kurtulabilsem!" (şiiir), s. 242.
- ✓ Süleyman Bahri, "Çöl" -Âşiyân Müessislerine- (şiiir), s. 242-245.
- ✓ Âkil Koyuncu, "Kable's-Sabâh" -Kardeşim Ali Canib'e- (şiiir), s. 245.
- ✓ Âsaf Nef'i, "Bir Medeniyet Nasıl Münkariz Olur" (nesir), s. 246-248.
- ✓ Mustafa Nâmık, "Mebde-i Şi'rim" (şiiir), s. 249.
- ✓ Halil, "Ölümden Sonra" (nesir), s. 250-253.
- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Rûhu (4)" (hikâye), s. 254-256.

Numara: 9, 18 Şevvâl 1326-30 Teşrinievvel 1324

- ✓ Abdülhak Hâmid, "(İbn-i Musâ)'dan Bir Sahife-i Bedi'a Daha" (şiiir), s. 259-262.
- ✓ Halide Sâlih [Halide Edip Adıvar], "Shakespeare-Zola" (nesir), s. 263-265.
- ✓ Ali Kâmi, "Osmanlı Bayrağına" (şiiir), s. 266-268.
- ✓ Sâti, "Hayât ve Hidemât-ı Meşâhîr: Pasteur" (şiiir), s. 269-274.
- ✓ Safveti Ziya, "Ebedî Bir Hikâye" -Halid Ziya Bey Kardeşime- (nesir), s. 275-279.

- ✓ Enis Avni, "Temâşâ-yı Leyâl" -Hepsi Hatıralardır- (şiiir), s. 280.
- ✓ Halil, "Ölümden Sonra (Kesret-i Mevcûdiyyet Yahud Kesretde Vahdet)" (nesir), s. 281-284.
- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Râhu (5)" (hikâye), s. 285-288.

Numara: 10, 25 Şevvâl 1326-6 Teşrinisâni 1324

- ✓ Hüseyin Suad, "Şehbâl Yahud İstibdâdın Son Perdesi" (Birinci Perde), (nesir), s. 290-304.
- ✓ Cenab Şahabeddin, "Musâhabe-i Edebiye (1): Mekteplerde Edebiyyat" (nesir), s. 305-309.
- ✓ Hüseyin Cahid, "Tünelde" -Samimî Teessürler- (nesir), s. 310-311.
- ✓ Ali Suad, "Secde-i Veda" (nesir), s. 311-313.
- ✓ Mehmed Âsım, "Hisârlar Önünde" -Tevfik Fikret Bey'e- (şiiir), s. 314-315.
- ✓ Rasim Haşmet, "Memurlarımıza" (şiiir), s. 316-317.
- ✓ Mustafa Nâmık, "Nevâ-yı Andelib" -Rübâb-ı Şikeste Mübdiine- (şiiir), s. 318-319.
- ✓ Ömer Seyfeddin, "Tâc" -Acem Şâhı'na- (şiiir), s. 320.
- ✓ Halil, "Ölümden Sonra" (nesir), s. 321-325.
- ✓ Müştâk, "Afv (6)" (roman), s. 326-328.

Numara: 11, 2 Zilka'de 1326-13 Teşrinisâni 1324

- ✓ Hüseyin Siret, "Şehbâl (İkinci Perde)" (nesir), s. 321-341.
- ✓ Süleyman Nesib, "Son Ses" (şiiir), s. 342.
- ✓ Ali Canib, "Yalnız Bir Sahne" -Tahsin Nahid Bey'e- (şiiir), s. 343.
- ✓ Mustafa Nâmık, "İstıfâl" (şiiir), s. 344.
- ✓ Sâti, "Pasteaur" (nesir), s. 345-352.
- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Râhu (6)" (hikâye), s. 353-356.
- ✓ Müştâk, "Afv (7)" (roman), s. 357-360.

Numara: 12, 9 Zilka'de 1326-20 Teşrinisâni 1326

- ✓ Hüseyin Suad, "Şehbâl Yahud İstibdâdın Son Perdesi (Üçüncü Perde)" (nesir), s. 363-373.
- ✓ Cenab Şahabeddin, "Musâhebe-i Edebiyye (2): Tahrîb-i Lisân" (nesir), s. 374-380.
- ✓ Fâik Ali, "Çamlar" (şiiir), s. 380-381.
- ✓ Said Hikmet, "Macuncu" (nesir), s. 382-383.
- ✓ İbrahim Alaeddin, "Yaz Denizi" (şiiir), s. 383-384.
- ✓ Âkil Koyuncu, "Ukde" (şiiir), s. 384-385.
- ✓ Ali Canib [Yöntem], "Mumum İçin" -Doktor Cezmi Âgâh'a- (şiiir), s. 385-386.
- ✓ Mustafa Nâmık, "Şifâ-yı Ezelî" -İnan Halûk Ezelî Bir Şifâdır Aldanmak- (şiiir), s. 386.
- ✓ Halil, "Ölümden Sonra" (nesir), s. 387-392.

- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Rûhu (7)" (hikâye), s. 393-396.
- ✓ Müştâk, "Afv (8)" (roman), s. 397-400.

Numara: 13, 16 Zilka' dde 1326-27 Teşrinisâni 1324

- ✓ Cenab Şahabeddin, *Musâhabe-i Edebiyye (3): Tiyatro Telifi* -Jön Türk Faciası Münâsebetiyle- (nesir), s. 403-407.
- ✓ Hüseyin Suad, "Şam Cemiyet-i Fünun-ı Tıbbiyesinin Resm-Güşâdında" (nesir), s. 408-411.
- ✓ Sâlih Zeki, "İhtimâliyât-İtikâdiyât" (nesir), s. 412-416.
- ✓ Sâmih Fethi, "Hazâna Karşı" -Şiirimi Seven İçin- (şiir), s. 416.
- ✓ Ali Suad, "İsmail Safa'ya" (nesir), s. 417-418.
- ✓ G(ayın) Kemâl, "Hayat Yapraklarından" (şiir), s. 418.
- ✓ Seniha Nezahat, "Hanımlara Mahsûs Bir Dârü'l-Fünun" (nesir), s. 419-426.
- ✓ Ali Fuad, "Gondon" (nesir), s. 427-428.
- ✓ Osman Fahri, "Son Baharda" -Cemil Süleyman Bey'e- (şiir), s. 428.
- ✓ Mustafa Nâmık, "Keman Dinlerken" (şiir), s. 428.
- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Rûhu (8)" (hikâye), s. 429-432.

Numara: 14, 23 Zilka'de 1326-4 Kânunuevvel 1324

- ✓ İsmail Müştâk, "Üsbû-yı Siyâsî" (nesir), s. 3-7.
- ✓ Cenab Şahabeddin, *Musâhabe-i Edebiyye (4): Fâni Teselliler* (nesir), s. 7-12.
- ✓ Hüseyin Suad, "Ey Büse-i Zevciyete İlk Günde İhânet Eyleyen Âfet!" -Sana- (şiir), s. 12-13.
- ✓ Ali Kâmi, "Cerîha-i Kalbim" (şiir), s. 13-14.
- ✓ Ferid Vecdi, "Na'ş-ı Emel" (şiir), s. 14.
- ✓ Aynizâde Hasan Tahsin, "Usûl-ı Himâye ve Serbestî-i Mübâdelât" (nesir), s. 15-17.
- ✓ Mehmed Âsım, "İslâmiyette Timsâl-i Hürriyet" -Mustafa Nâmık'a- (şiir), s. 17-18.
- ✓ İsak Ferera, "Menfâya Doğru" -Fâik Ali Bey'e- (şiir), s. 18-20.
- ✓ Mustafa Nâmık, "Reng ü İbhâm" (şiir), s. 20.
- ✓ Nesime Müzehher, "Çamlıca'da Bir Eylül Akşamı (Menfâdan Gelenlere)" (nesir), s. 21-23.
- ✓ Advıye Şükran, "Son Temenni" (nesir), s. 23-24.
- ✓ Halil, "Ölümden Sonra" (nesir), s. 25-28.
- ✓ Müştâk, "Afv (9)" (roman), s. 29-32.

Numara: 15, 11. 7. 1324

- ✓ Hüseyin Suad, "Şehbâl, İki Sene Sonra Bir Burusa'da (Dördüncü Perde)" (nesir), s. 33-39.
- ✓ Tevfik Fikret, "Abdülhak Hâmid" (şiir), s. 40.
- ✓ Hüseyin Suad, "Tahrîr-i Melâl Gözyaşları" (şiir), s. 46-47.



- ✓ Ali Suad, "Meb üslar-ı İstikbâl" (şiiir), s. 47-49.
- ✓ Ömer Seyfeddin, "İki Meb'ûs" (nesir, küçük hikâye), s. 49-57.
- ✓ A. Cevdeti, "Per u Mes Biletleri" -Hayat Yolunda- (şiiir), s. 58-59.
- ✓ Emin Bülend, "Soğuk Geceler" -Sana- (şiiir), s. 60.
- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Rûhu (9)" (hikâye), s. 61-64.

Numara: 16, 6 Zilhicce 1336-17 Kânunuevvel 1324

- ✓ Abdülhak Hâmid, "Dilber-i Nihân-Peyker" (şiiir), s. 65-66.
- ✓ Fâik Ali, "Temennî-yi Bî-Sûd" (şiiir), s. 67.
- ✓ Ali Suad, "Mevt ile Muhabbet Kardeşdirler" (nesir), s. 68-70.
- ✓ Muhyüüddin, "Hande" (şiiir), s. 71-72.
- ✓ İsak Ferera, "Altın Kafes" (şiiir), s. 73-74.
- ✓ Halil Nihad [Boztepe], "Hayât-ı Hakikiye Sahneleri: İlk İnkisâr-ı Hayâl" (nesir), s. 75-80.
- ✓ M. Hilmi, "İlhâm-ı Firâk" (şiiir), s. 81.
- ✓ Doktor Sadeddin Vedad, "Hıfz-ı Sıhhat-ı İctimâ'î" (nesir), s. 82-86.
- ✓ Mehmed Nureddin, "Tahlîl-i Edebî" (nesir), s. 86-96.

Numara: 17, 13 Zilhicce 1336-25 Kânunuevvel 1324

- ✓ Hüseyin Suad, "Şehbâl" (Beşinci Perde -Son-), (nesir), s. 96-106.
- ✓ H. Sîret, "Sûkût u Kıyâm" -Cenab Şahabeddin'e- (şiiir), s. 107.
- ✓ Cenab Şahabeddin, "Musâhabe-i Edebiyye (5): İkamet-i Efkâr" -(nesir), s. 108-112.
- ✓ Enis Avnî, "İhtisâsât-ı Gâlibe" -Fâik Ali'ye- (şiiir), s. 113.
- ✓ Tahsin Nahid, "Nazm-ı Ser-Âzâd-Yaz Gecesi" -Üstâd-ı Muhterem Tevfik Fikret Beyefendi'ye- (şiiir), s. 114-116.
- ✓ Said Hikmet, "Mini Mini Yenge (1)" (nesir, küçük hikâye), s. 117-124.
- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Rûhu (10)" (hikâye), s. 125-128.

Numara: 18, 21 Zilhicce 1326-1 Kânunusânî 1324

- ✓ Abdülhak Hâmid, "Merhûm Ziya Paşa" (şiiir), s. 129-130.
- ✓ Cenab Şahabeddin, "Leyâl-i Zâhire" (şiiir), s. 131.
- ✓ Hüseyin Sîret, "Kendim İçin" (şiiir), s. 132.
- ✓ Ali Suad, "Musâhabe-i Edebiyye: Hiss-i Tedkîk" (nesir), s. 133-137.
- ✓ Kilisli Rifat, "Âlâm-ı Tahsilden :1, Eski Defterler" (nesir), s. 138-143.
- ✓ Süleyman Bahri, "Âveng-i Leyl" -Ahmed Hâşim'e- (şiiir), s. 143-144.
- ✓ Doktor, Sadeddin Vedad, "Biraz da Fen ve Siyâset" (nesir), s. 145-147.
- ✓ Said Hikmet, "Mini Mini Yenge (2)" (küçük hikâye), s. 148-151.
- ✓ Server Cemal, "Hükümet ve Efrâdın Hukuk ve Vezâif-i Mütekebilesi" (nesir), s. 152-155.
- ✓ (İmzasız), "Kulübler, Cemiyetler, Âşiyân İdarehanesine" (nesir), s. 155-156.
- ✓ Halil, "Ölümden Sonra" (nesir), s. 157-160.

Numara: 19, 9. 1. 1325

- ✓ Halil Nihad, "Girid İçin" (nesir), s. 161-163.
- ✓ Cenab Şahabeddin, "Def'-i Keder" (şiir), s. 163-164.
- ✓ Ali Suad, "Hayâlîmle Söyleşirken" (şiir), s. 164-165.
- ✓ Tahsin Nahid, "Rûh-ı Mağdûr" (şiir), s. 166-167.
- ✓ Mustafa Nâmık, "Güful-ı Dûrâdûr" (şiir), s. 167.
- ✓ İbn-i Hâzım: Ferid, "İmam Gazali -Hayatı- " (nesir), s. 168-174.
- ✓ (İmzasız), "Kulübler, Cemiyetler" (nesir), s. 175-176.
- ✓ Server Cemal, "Ahlâk-ı Siyâsiyye 1: Hükûmet ve Efrâdın Hukuk u Vezâif-i Mütakabilesi" (nesir), s. 177-188.
- ✓ İsmail Müştâk, "Afv (10)" (roman), s. 189-192.

Numara: 20, 16. 1. 1325

- ✓ Abdülhak Hâmid, "İki Beyit" (şiir), s. 193.
- ✓ Hüseyin Siret, "Mayısdı Pencereimizden..." (şiir), s. 193-194.
- ✓ Ali Suad, "Bunlar Kimlerdir?" (şiir), s. 195-196.
- ✓ (İmzasız), "Felsefî Bir Münâkaşa" (nesir), s. 197-205.
- ✓ Ahmed Hâşim, "Aşk" (şiir), s. 206.
- ✓ Ferid, "İmam Gazali" (nesir), s. 207-213.
- ✓ Ali Canib, "Timsâl-i Hayât" -Fikret ve Rişpen'e- (şiir), s. 213.
- ✓ Süleyman Bahri, "Bayrak" (şiir), s. 214.
- ✓ Âkil Koyuncu, "Schopenhauer" (şiir), s. 215.
- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Rûhu (11)" (hikâye), s. 216-219.
- ✓ İsmail Müştâk, "Afv (11)" (roman), s. 220-223.

Numara: 21, 23. 1. 1325

- ✓ Said Hikmet, "Mâzi ve Âti" -Dört perdelik millî oyun- (nesir), s. 225-232.
- ✓ Fâik Ali, "İstiknah-ı Zalâm" (şiir), s. 233.
- ✓ Muhiüddin, "Giryeye" (şiir), s. 234.
- ✓ A(yın) Muzaffer, "Aile ve Kadın" (nesir, küçük hikâye), s. 235-242.
- ✓ Süleyman Bahri, "Nîreng-i Neseviyyet" -Mehmed Ali Tevfik'e- (nesir), s. 243.
- ✓ Mehmed Emin, "Memâlik-i Osmaniyye Demir Yolları Tarihçesi ve Alman Politikası (1)" (nesir), s. 244-249.
- ✓ Tahsin Nahid, "Şiirlerim İçin" (şiir), s. 249.
- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Rûhu (12)" (hikâye), s. 250-253.
- ✓ İsmail Müştâk, "Afv (12)" (roman), s. 254-256.

Numara: 22, 30. 1. 1325

- ✓ Said Hikmet, "Hüseyin Bey" (nesir), s. 257-273.
- ✓ Cenab Şahabeddin, "Firkatte" (şiir), s. 274.
- ✓ Ferid, "İmam Gazali" (nesir), s. 275-281.

- ✓ Mehmed Âsım, "Ufuklarım 1" (şiiir), s. 282-283.
- ✓ A. Cevdeti, "Geceler" (şiiir), s. 284.
- ✓ Mustafa Nâmık, "Nuhfe-i Muhammedet" (şiiir), s. 285.
- ✓ İsmail Müştâk, "Afv (13)" (roman), s. 286-287.

Numara: 23, 6. 2. 1325

- ✓ Said Hikmet, "Mâzi ve Âti" (İkinci Perde), (nesir), s. 289-296.
- ✓ Abdülhak Hâmid, "Şinasî Merhûm" -Abdülhak Hâmid Bey'in Gayr-ı Matbû Eşârından- (şiiir), s. 297-298.
- ✓ Fâik Ali, "Hayâl-i Müşahhas" (şiiir), s. 299.
- ✓ Kilisli Rifat, "Hacı Hayâtından" -Kardeşim Doktor Esad Bey'e- (nesir), s. 300-303.
- ✓ Mehmed Emin, "Memâlik-i Osmâniyye Demir Yolları Tarihçesi ve Alman Politikası (2)" (nesir), s. 304-310.
- ✓ Cemil Süleyman, "Kadın Rûhu (13)" (nesir), s. 311-315.
- ✓ İsmail Müştâk, "Afv (14)" (roman), s. 316-320.

Numara: 24, 13. 2. 1325

- ✓ Said Hikmet, "Mâzi ve Âti" (nesir), s. 321-329.
- ✓ Cenab Şahabeddin, "Unutmalyım!" (nesir), s. 330.
- ✓ Hüseyin Suad, "Üvegi Ana" -Hâlide Sâlih Hanımefendi'ye- (şiiir), s. 331.
- ✓ Tahsin Nahid, "Katol Mendes" (nesir), s. 332-335.
- ✓ Süleyman Bahri, "Timsâl-i Edebiye" (şiiir), s. 336.
- ✓ M. Behçet, "Venüs" (şiiir), s. 337.
- ✓ Mustafa Nâmık, "Neşîde" (şiiir), s. 337-338.
- ✓ Mehmed Emin, "Memâlik-i Osmâniyye Demir Yolları Tarihçesi ve Alman Politikası (3)", (nesir), s. 339-342.
- ✓ Hasan Ferhat, "Terbiye-i İctimâiye" (nesir), s. 343-346.
- ✓ Halil, "Ölümden Sonra" (nesir), s. 347-352.

Numara: 25, 20. 2. 1325

- ✓ Said Hikmet, "Mâzi ve Âti" (Üçüncü Perde), (nesir), s. 353-365.
- ✓ Eşref, "İâne-i Şitâiyye" (şiiir), s. 366-368.
- ✓ Hüseyin Sîret, "Manş'ım Sâhilinde" (şiiir), s. 369-370.
- ✓ Ali Suad, "Yâd-ı Baid" (nesir), s. 372-376.
- ✓ Asaf Nefi, "Hayât-ı Fikriye: Anatole France" (nesir), s. 377-382.
- ✓ Süleyman Bahri, "Ümm-i Deryâ" -İsak Ferera Efendi'ye- (şiiir), s. 383-384.

Numara: 26, 27. 2. 1325

- ✓ Said Hikmet, "Mâzi ve Âti" (Dördüncü Perde), (nesir), s. 385-399.
- ✓ Süleyman Nesib, "Hande-i Adem" (şiiir), s. 400.
- ✓ Ali Canib, "Serâir-i Hüsn ü Şi'rin" -Menekşe Semâlara- (şiiir), s. 401.

- ✓ Müfid Râtib, *Abdülhâk Hâmid'in Meşhûr Eseri: "Tezer"*, s. 402-405.
- ✓ Mustafa Nâmık, *"İnfial"* -Ali Canib Bey'e- (şiir), s. 405.
- ✓ Halil, *"Ölümden Sonra"* (nesir), s. 406-411.
- ✓ Cemil Süleyman, *"Kadın Rûhu (14)"* (hikâye), s. 412-416.

## 26. sayının ekinde yer alan şiir ve yazılar

- ✓ Fahri, *"Tasvîr-i Âlem"* (şiir), s. 1.
- ✓ Ahmed Reşid, *"Hem-cinslerime"* -Mezârdan Sesler Mü'ellifine- (şiir), s. 2.
- ✓ İsmail Hikmet, *"Son Rica"* (nesir), s. 3-4.
- ✓ Hakkı Târık [Us], *"Sayd-i Eş'ar"* -Fâik Ali Beyefendi'ye- (şiir), s. 5.
- ✓ Alaeddin Cemil, (Mekteb-i Hukukdan): *"Vatan Uğrunda"* (nesir), s. 6-9.
- ✓ Mehmed Sabîh, *"Aşk"* -Ona- (nesir), s. 10-11.
- ✓ Nizameddin, *"Bir Akşam"* (nesir), s. 12.

## DİPNOTLAR

- 1 Kenan Akyüz, *Tevfik Fikret*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları: 56, Ankara, 1947, s. 72.
- 2 İbnü's-Sırrî Mustafa Nâmık [Çankı]'yı özellikle *Büyük Felsefe Lügati* (c. 1-3, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1954) ile tanırız. 1927-1928 yılları arasında Üsküdar Erkek Lisesi'nde ilk bediiyat derslerini veren yazarın liselerin üçüncü sınıfı için hazırladığı *Bediiyat* adlı eseri (İstanbul, 1930) Cumhuriyet sonrası yeni harflerle yayımlanan ilk estetik kitaptır. Yazarın ayrıca *Ruhiyat* (1926), *Manık* (1926), *Ahlâk* (1928), *Aristo* (1931), *Eski Yunan Terbiyecileri* (1931) gibi kitapları da bulunmaktadır.
- 3 Süleyman Fehmi Bey, Mekteb-i Sultânî Edebiyat Muallimi'dir. 1328/1912'de üçüncü basımı yapılan *Edebiyat* başlıklı kitabın müellifi de Süleyman Fehmi'dir. Yazar, bu kitapta da sanat, edebiyat ve estetik sorunlarını ele alır. Bu kitap, edebiyat nazariyatı bakımından fevkalâde ehemmiyetlidir.
- 4 Süleyman Fehmi, "Edebiyatın Gâyesi ve Hudûd-ı Serbestîsi", *Âşiyân*, S. 1, 28 Ağustos 1324, s. 24.
- 5 Agm., s. 28.
- 6 Süleyman Fehmi, "Edebiyatın Gâyesi ve Hudûd-ı Serbestîsi", *Âşiyân*, S. 1, 28 Ağustos 1324, s. 24-29; S. 2, 4 Eylül 1324, s. 59-61; S. 3, 11 Eylül 1324, s. 89-93; S. 4, 18 Eylül 1324, s. 122-126; S. 6, 2 Teşrievvel 1324, s. 183-188.
- 7 Ernest Renan'ın Doğu ve Batı düşünce dünyasında tartışmalara yol açan temel iddiası onun "İslâmiyet ve Bilim" (L'İslamisme et Science) hakkında İslâmiyet'i ve Müslümanları inciten görüşleri sürmesidir. Nâmık Kemal, Ernest Renan'ın "İslâmiyet ve Bilim" başlıklı makalesine *Middilli*'de bulunduğu yıllarda *Renan Müdafaaanâmesi* başlıklı risâlesi ile cevap verir. Devrin diğer Müslüman ve Hristiyan münevverlerinden Cemalettin Efganî, Atullah Bayezidof, İbnürreşat Ali Ferruh, Muhammed Abduh, Seyyid Emir Ali, Celâl Nuri, Ahmet Rıza, Seyyid Reşid Rıza, Muhammed Hamidullah, Haydar Bammate, Ayaz İshakî ve Charles Mismar, M. Dieulafoy, Gustave Le Bon, M. Raymond, Louis Massignon bu makale ile ilgili değerlendirme yapmışlardır. Ziya Paşa'nın "Terkib-i Bend"inde yer alan;  
*İslâm imiş devlete pâ-bend-i terakkî*  
*Evvel yoğ idi işbu rivâyet yeni çıktı.*  
 beyti de duyulan rahatsızlığa bir tepki olarak kaydedilebilir. (Ali İhsan Kolcu "Renan Müdafaaanâmesi", *Tanzimat Edebiyatı 1 Şiir*, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara, 2004, s. 199.)
- 8 Agm., s. 52-58.
- 9 Cenap Şahabettin, "Mekteplerde Edebiyat", *Âşiyân*, S. 10, 6 Teşrinisâni 1324, s. 305-309.
- 10 Agm., s. 305.
- 11 Agm., s. 305.

- 12 Agm. s. 305-306.  
13 Agm., s. 306.  
14 Mehmet Nurettin, "Tahlîl-i Edebi", *Âşiyân*, S. 16, 17 Kânunuevvel 1324, s. 86-96.  
15 Agm., s. 86.  
16 Agm., s. 86-87.  
17 Agm., s. 87.  
18 Agm., s. 87.  
19 Agm., s. 87.  
20 Agm., s. 88-90.  
21 Agm., s. 90-93.  
22 Agm., s. 93-94.  
23 Agm., s. 94.  
24 Agm., s. 95.  
25 Agm., s. 95-96.  
26 Agm., s. 96.  
27 Ali Sühâ, "Temâşâ Tenkidâtı: Jön Türk", *Âşiyân*, S. 5, 25 Eylül 1324, s. 143-152; Cenap Şahabettin, "Tiyatro Telifi: Jön Türk Faciası Münâsebetiyle", *Âşiyân*, S. 13, 27 Teşrinisani 1324, s. 403-407.  
28 Agm., s. 143.  
29 Agm., s. 144-145.  
30 Agm., 146.  
31 Agm., 149-153.  
32 Cenap Şahabettin, "Tiyatro Te'lifi: Jön Türk Faciası Münâsebetiyle", *Âşiyân*, S. 13, 27 Teşrinisani 1324, s. 403-407.  
33 Agm., s. 403-404.  
34 Agm., s. 404-405.  
35 Agm., s. 406-407.  
36 Ali Suad, "Nâmık Kemal", *Âşiyân*, S. 7, 9 Teşrinievvvel 1324, s. 195-196.  
37 Süleyman Fehmi, "Aktör Burhaneddin Bey", *Âşiyân*, S. 7, 9 Teşrinievvvel 1324, s. 216.  
38 Agm., s. 217.  
39 Agm., s. 217-218.  
40 Halide Salih, "Shakespeare-Zola", *Âşiyân*, S. 9, 30 Teşrinievvvel 1324, s. 263-265.  
41 Agm., s. 263.  
42 Agm., s. 263-264.  
43 Agm., s. 264.  
44 Agm., s. 265.  
45 Agm., s. 265.  
46 Hilmi Ziya Ülken, "M. Sâti (Sâti-el -Husri)", *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, 3. bs., Ülken Yayınları, İstanbul, 1992, s. 179.  
47 Sâti, "Ulûmda Menfaat-perestlik", *Âşiyân*, S. 7, 9 Teşrinievvvel 1324, s. 208-212.  
48 Agm., s. 209-211.  
49 Agm., s. 212.  
50 Doktor Saadettin Vedat, "Biraz da Fen ve Siyaset", *Âşiyân*, S. 18, 1 Kânunusani 1324, s. 145-147.  
51 Agm., s. 146-147.  
52 Edhem, "Hürriyet-i Fikriyenin Hudûdu Var mıdır?", *Âşiyân*, S. 5, 25 Eylül 1324, s. 134-142.  
53 Agm., s. 140-142.  
54 Ruhsân Nevvâre, "Biz mi Ne Olacağız?", *Âşiyân*, S. 1, 28 Ağustos 1324, s. 29-31.  
55 Agm., s. 29.  
56 Agm., s. 30-31.  
57 Seniha Nezâhat, "Hanumlara Mahsûs Bir Dâru'l-fünun", *Âşiyân*, S. 13, 27 Teşrinisani 1324, s. 419-426.

- <sup>58</sup> Agm., s. 420-426.
- <sup>59</sup> Agm., s. 420.
- <sup>60</sup> Aynizâde Hasan Tahsin, "Serbestî-i Mübâdelât ve Usûl-ı Himâye", *Âşiyân*, S. 3, 11 Eylül 1324, s. 86-89.
- <sup>61</sup> Aynizâde Hasan Tahsin, "Serbestî-i Mübâdelât ve Usûl-ı Himâye", *Âşiyân*, S. 7, 9 Teşrinievvel 1324, s. 203-205.
- <sup>62</sup> Mehmet Emin, "Memâlik-i Osmâniye Demir Yolları Tarihçesi ve Alman Politikası", *Âşiyân*, S. 21, 23. 1. 1325, s. 244-249; S. 23, 6. 2. 1325, s. 304-310; S. 24, 13. 2. 1325, s. 339-342.
- <sup>63</sup> Abdullah Uçman, "Âşiyân", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 4, İstanbul, 1991, s. 11.
- <sup>64</sup> Bu konuda, son zamanlarda Nazım H. Polat'ın hazırlayıp Türk sanat ve edebiyat kamuoyunun dikkatine sunduğu *Rübâb Mecmuası ve II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kültür, Edebiyat Hayatı*, (Akçağ Yayınları, Ankara, 2005) isimli çalışması kayda değer bir örnektir.
- <sup>65</sup> İsmail Müştak Mayakon 1882'de Tesalya'da doğar. Rüşdiye ve idadî tahsilini Halep'te yapar. Mülkiyeyi pekiyi derece ile birincilikle bitirir. Dâhiliye Nezâreti Mektubî Kalemi'ne tayin edilir. Saraya Mabeyn Kâtibi olarak alınır. 1908'de Meclis-i Ayan Umûmî Kâtipliği'ne tayin olunur. Mütareke döneminde İttihat ve Terakki erkânı ile birlikte Malta'ya sürülür. TBMM'de 5. devre Siirt milletvekili seçilir. Edebiyat, tarih ve hukuk meseleleri ile ilgili yazıları vardır. Paris'te 1938'de vefat eder. Zincirlikuyu Asrî Mezarlığı'na defnedilir. (Mücellitoğlu Ali Çankara, *Mülkiye Tarihi ve Mülkiyeliler*, c. 3, Ankara 1954, s. 431).

## KAYNAKÇA

- Akyüz, Kenan, *Tevfik Fikret*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları: 56, Ankara, 1947.
- Çankaya, Ali Mücellitoğlu, *Mülkiye Tarihi ve Mülkiyeliler*, c. 3, Ankara, 1954.
- Duman, Hasan, *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri 1828-1928*, c. 1, Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara, 2000.
- Eski Harfli Türkçe Süreli Yayınlar Toplu Kataloğu*, Millî Kütüphane Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1987.
- Kanar, Mehmet, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Derin Yayınları, İstanbul, 2005.
- Kolcu, Ali İhsan, "Renan Müdafaanâmesi", *Tanzimat Edebiyatı 1: Şiir*, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara, 2004.
- Mehmet Emin, "Memâlik-i Osmâniye Demir Yolları Tarihçesi ve Alman Politikası", *Âşiyân*, S. 21, 23. 1. 1325; S. 23, 6. 2. 1325; S. 24, 13. 2. 1325.
- Parlak, İsmail, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yayınevi, Ankara, 2006.
- Polat, Nazım H., *Rübâb Mecmuası ve II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kültür, Edebiyat Hayatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.
- Sefercioğlu, Nejat, "Âşiyân", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, c. 1, İstanbul, 1997.
- Tarakçı, Celal, *Cenab Şahabeddin'de Tenkid*, Eser Matbaası, Samsun, 1986.
- Toparlı, Recep - Çögenli, M. Sadi, *Osmanlıcada Kullanılan Arapça ve Farsça Edat, Zarf, Deyim ve Terkipler*, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum, 1990.
- Uçman, Abdullah, "Âşiyân", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 4, İstanbul, 1991.
- Ülken, Hilmi Ziya, "M. Sâti (Sâti-el-Husrî)", *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, 3. bs., Ülken Yayınları, İstanbul, 1992.



## Modern Türk Şiiri İçin Yeni Bir Kaynak Kitap: *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar (1860-1960)\**

Yeni Türk Edebiyatı alanında yapılmış olduğu çalışmalarla tarunan Yrd. Doç. Dr. Selçuk Çıkla'nın titiz bir çalışmanın ürünü olan *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar (1860-1960)* adlı dördüncü kitabı 2010 Haziran'ında Akçağ Yayınları arasından çıktı. Yedi ana bölüm ve 640 sayfadan oluşan kitap, Tanzimat'tan sonra yazılan manzum poetikaların çok büyük bir kısmının derli toplu olarak görüldüğü bir kaynak olmasının yanı sıra; şahıslar, dönemler, topluluklar ve eğilimler hakkında da önemli bilgi ve yorumlar ihtiva etmektedir. Yazar, bugüne kadar akademik çevrelerde bir bütün olarak ele alınmamış manzum poetik şiirler konusunu bu kitabında çok kapsamlı bir şekilde incelemiş, sürekli değişen ve yenileşen edebiyatımızda sanat/şiir anlayışları üzerine temellendirilmiş manzum poetik metinleri görebildiği bütün ayrıntılarıyla değerlendirmeye çalışmıştır. Ayrıca bu kitap şairlerin sanat anlayışlarının bilinmeyen veya az bilinen yönlerinin gün yüzüne çıkarılması bakımından da büyük öneme sahiptir.

İnceleme/araştırma sahası çok geniş olan modern Türk şiirinin hâlâ çalışılması gereken birçok alt konusu

bulunmaktadır. Bunlardan biri de şairlerin sanat anlayışlarını belirleyen poetik görüşlerinin tespit edilmesidir. Bugüne kadar modern Türk şiiri sürecinde yazılmış birçok mensur ve manzum poetik metin çok geniş çaplı bir çalışmada ve bir arada incelenmemiştir. İşte yaklaşık iki yıllık bir zaman diliminde 600 şiir kitabı üzerinde yapılan bir çalışmanın sonunda ortaya çıkmış olan *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar (1860-1960)*, Tanzimat'tan İkinci Yeni'ye kadar birçok akım veya eğilime ait poetikalar ile bireysel poetikaların manzum metinleri üzerine hazırlanmış nitelikli bir kaynaktır.



\* Dr. Selçuk Çıkla, *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar (1860-1960)*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2010, 640 s.



Şairlerin hayatları boyunca tek bir sanat anlayışına bağlı kaldıklarını düşünmek yanlış olur. Her şairin hayatı boyunca sanat anlayışında/poetikasında birtakım değişimler olduğu muhakkaktır. Bugüne kadar şairlerin poetikaları hakkında yapılan çalışmaların birçoğu mensur poetik metinler üzerine kurgulanmıştır. Şairlerin manzum poetik metinleri üzerine yapılan çalışmalar ise oldukça az sayıdadır ve bunlar hep makale boyutundadır. Yazar, önsözde bu konudaki eksikliği şöyle ifade ediyor:

“Sanat ve edebiyat dünyamızı dolduran tartışma, değişme, çeşitlenme ve zenginleşmelerin merkezinde de hep şiir yer almıştır. Bununla beraber, bugüne kadar yeni şiirimizdeki bu çalkantıları, onun güçlü veya zayıf yönlerini, şairlerimizin dünya görüşlerini, onların sanat ve şiir anlayışlarını poetik nitelikler taşıyan metinler esas alınarak inceleyen kapsamlı, derli toplu bir çalışma da malesef yapılmış değildir.”

Yazar bu eksiklikten hareketle böyle bir çalışma yapmayı uygun bularak edebiyatımızdaki önemli bir eksikliği gidermek amacıyla hacimli bir eser hazırlamıştır. Yazarın önsözde de belirttiği gibi kültür ve medeniyet tarihimizin başlangıcından bu yana, şiiri edebiyat sanatının en yaygın türü olarak kabul etmek mümkündür. Bu sebeple şairlerin poetikalarını tespit etme noktasında mensur eserler kadar manzum eser ve poetikalara da bakmak çok önemlidir. Selçuk Çıkla, bu düşünceden yola çıkarak Tanzimat’tan sonra yazılan manzum poetik metinleri (şiirleri) esas aldığı çalışmasının önsözünde bu konudaki büyük eksikliği giderme amacını şöyle ifade etmektedir:

“Biz bu kitapta, sadece Türk şiirinin belli bir dönemine yön vermiş olan şairlerin Türk şiirinin meseleleri etrafında kaleme aldıkları kendi ‘şiir poetika’larını tespit etmeyi ve bu poetikaların o şairin bağlı olduğu sanat hareketinin içindeki yerini ve önemini ortaya koymayı amaçladık.”

Çalışma 1860-1960 yılları arasında yazılan poetik metinler üzerine hazırlanmıştır. Ancak 1950-1960 arasında ortaya çıkan Hisar Topluluğu’na ve İkinci Yeni’ye mensup şairlerin 1960 sonrasında kaleme aldıkları şiirler de çalışmada incelenmiştir. Eserde Şinasi’den başlayıp Hisar ve İkinci Yeni şairlerine kadar uzun bir süreçte ürün vermiş 147 şairin toplam 300 şiir kitabı titiz bir incelemeye tâbi tutulmuştur. Bazı şairlerin bütün şiir kitaplarının bir araya getirildiği “Bütün Şiirler” ve “Toplu Şiirler”deki kitaplar ayrı ayrı sayıldığında bu çalışmada yaklaşık 600 şiir kitabının incelendiği görülecektir. Selçuk Çıkla, şiir kitaplarının yanı sıra yüzlerce makale ve kaynak kitaptan da faydalanarak eserini tamamlamıştır.

Türk şiirine yön veren şairlerin bütün şiirleri okunarak oluşturulan bu çalışmada yazar, ele aldığı şiirleri uzun bir okuma ve düşünme sürecinden geçirdikten sonra bu şiirlerin poetik nitelikli olup olmadığını ortaya koymuştur. Bir şairin yüzlerce şiirinin arasından hangisinin ya da hangilerinin poetik bir özelliğe sahip olduğunu tespit etmek kolay olmakla birlikte yazar, bu zorluğun üstesinden başarıyla gelmiştir. Ayrıca yazar, tespit ettiği poetik nitelikli şiirlerin hangi sanat veya şiir anlayışıyla ilgili olduğuna, bu poetik görüşlerin şairin sanatındaki yerine değinmiş ve ayrıca çoğu poetik şiiri belirli bir düzeyde tahlil de etmiştir.

Eserde, "Giriş"ten sonra yedi bölüm yer almaktadır. Her ana bölüm de kendi içinde birtakım alt başlıklara ayrılmıştır. Bu durum, yazarın ele aldığı konuyu ayrıntılarıyla incelediğini göstermektedir. Yazar, eserin "Giriş" bölümünde, 'Terimler-Kavramlar' ana başlığı altında çalışmanın temel problemi olan *manifesto* ve *poetika* terimleri üzerine yoğunlaşarak poetik bir metnin hangi özelliklere sahip olduğu konusuna değinmiştir. "Giriş" bölümünden sonra "Klasik Dönemde Şiirlere Yansıyan Poetik Görüşler" ana başlığını taşıyan birinci bölümde ise klasik dönemde yazılmış olan bazı şiirlerdeki poetik beyitler üzerine kısaca durulmuştur. "Yeni Türk Edebiyatında İlk Poetik Şiirler" ana başlığını taşıyan ikinci bölümde yeni Türk edebiyatında *poetika* teriminin hangi anlama geldiği ve bu dönemdeki ilk poetik şiirlere örnekler verilerek konu açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu bölümde Tanzimat şairlerinin poetik şiirleri ve Servet-i Fünun şiirine karşı yazılmış olan karşı-poetika örneklerine de yer verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü olan "Yeni Türk Edebiyatında 'Lisan', 'Kafiye', 'Vezin', 'Musiki' Konulu Poetik Şiirler" başlığı altında yeni Türk edebiyatında lisan, kafiye, vezin ve musiki konulu poetik şiirlerle hece-aruz tartışmaları etrafında yazılan poetik şiirlere yer verilmiştir. Kitabın dördüncü bölümünde ise "Şiirin Amacı Konusunda Yazılan Poetik Şiirler" ana başlığı altında üç alt başlık yer almaktadır. Bu bölümün birinci alt başlığında *şiirde gaye* konusu ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. İkinci alt başlıkta *ferdi şiir* ve bu bağlamda yazılan poetik şiirlere, onların özelliklerine yer verilmiş, üçüncü alt baş-

lıkta ise *sosyal bir özellik arz eden poetik şiirler* konu edinilmiştir.

Kitabın "Şiirde Yeni Arayışlar: 'Yeni Şiir'in Poetik Şiirleri" başlığını taşıyan, yeni şiir anlayışı ve bu anlayış çerçevesinde yazılan poetik şiirlerin ele alındığı beşinci bölümünden sonra *saf şiir* arayışları çerçevesinde yazılan poetik şiirlerin incelendiği ve *saf şiir* teriminin açıklandığı "Şiirde Yeni Arayışlar: 'Saf Şiir' Arayışı" başlıklı altıncı bölümüne geçilmektedir. Son olarak "Batı'dan Esinlenmeler Yoluyla Yazılan Poetik Şiirler" başlıklı yedinci bölümde ise Batı etkisinde yazılan poetik şiirlere ve bunların özelliklerine yer verilmiştir.

Kitabın yedinci bölümünü sırasıyla "Sonuç ve Teklifler", "Kaynakça" ve "Dizin" takip etmektedir. Kitapta "Sonuç ve Teklifler" önemli ve üzerinde durulması gereken bir bölümdür. Yazar bu bölümde elde ettiği sonuçlara bağlı olarak bazı değerlendirmeler yapmıştır. Ayrıca bu bölümün bir diğer özelliği ise, yazarın modern Türk edebiyatında çalışılması gereken, bugüne kadar büyük bir eksiklik teşkil eden konulara işaret ederek akademisyenlere yol gösteriyor olmasıdır. Bu teklifler dikkate alındığında Yeni Türk Edebiyatı bilim dalında çok sayıda orijinal çalışma konusunun araştırmacıları beklediği görülür. Selçuk Çıklâ'nın bu eseri, çok kapsamlı bir kaynakçaya sahip olması açısından da önemlidir. Kitabın kaynakçasından da anlaşılacağı üzere yazar, disiplinli ve titiz bir bilim adamı olmanın gereğini eserine yansıtmıştır. Kitabın sonundaki "Dizin" bölümü araştırmacılara büyük kolaylık sağlayacak bir niteliktedir. Çalışmanın dikkat çekici ve bir o kadar güzel olan bir başka özelliği ise kapak tasarımıdır. Okuyucular

kapak tasarımından bile eserde hangi konuların işlendiği konusunda bir fikir sahibi olabilmektedir.

Selçuk Çıkla'nın *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar (1860-1960)* adlı bu kitabı Yeni Türk Edebiyatı sahasında önemli bir eksikliği gidermesi ve özellikle gelecekte şairler ve onların poetikaları üzerine çalışacaklara kaynaklık edecek olması açısından çok önemlidir. Ayrıca bu çalışmanın bir başka önemli özelliği de yazarın Osmanlı Türkçesi ile basılmış ve zor bulunan birçok esere ulaşarak bu ça-

lışmasını tamamlamış olmasıdır. Yazarın etkileyici üslubu ve kitabını oluştururken kullandığı zengin kaynaklarla eserin hazırlanışı sırasında harcadığı emek ortadadır. Sonuç olarak *manzum poetika* konusunun bir bütünlük içerisinde ilk defa böyle bir eserde geniş çaplı bir şekilde ele alınmış olması, yazarın çok sayıda orijinal tespitlerde bulunması ve Türk edebiyatı tarihinin yazımında önemli bir açığı kapatması bakımından bu kitap çok önemli bir kaynaktır.

Gaye Belkız Yeter\*

## Fatma Aliye'nin Eserlerinde Kadın Sorunu\*\*

Tanzimat Devri Türk Edebiyatı'nın en önemli kadın yazarlarından biri olan; ancak günümüzde pek az kişi tarafından bilinen, okunan Fatma Aliye Hanım üzerine, TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi'nde dersler veren Dr. Firdevs Canbaz Yumuşak tarafından bir yüksek lisans tezi hazırlanmıştı. Bu tez, Fatma Aliye Hanım'a ithafıyla yakın zamanda, Hilmi Yavuz'un da sunum yazısıyla yayımlandı: *Fatma Aliye'nin Eserlerinde Kadın Sorunu*. Bugün, Ahmet Midhat Efendi ile birlikte yazdığı *Hayal ve Hakikat* romanının yanında ilk romanı *Muhâdarât*'la tanınan Fatma Aliye Hanım'a ilgi devşirmek için Dr. Firdevs Cambaz'ın bu eseri bir vesile olacaktır.

Fatma Aliye Hanım'ın sadece edebiyat tarihimiz açısından değil eğitim, sosyoloji, kadın çalışmaları,

tarih ve hatta felsefe tarihimiz bakımından da ne kadar önemli bir isim olduğu dile getirilmeye çalışılan bu kitabın öncelikli hedefi "Tanzimat ile birlikte Osmanlı toplumunda tartışma konularından biri olan kadının ve kadın sorununun Fatma Aliye Hanım tarafından nasıl ele alındığı" olarak dile getirilir.

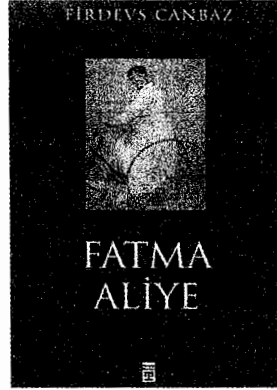
Kitap, Fatma Aliye'nin yıllardır feminist diye işaret edilmesine tepkiyle başlar. Yazar, Fatma Aliye Hanım'ın ilk Osmanlı feministi olarak nitelendirilmesini oldukça sorunlu bulur. Bunun ardından feminizmin tanımı, çeşitleri ve dünyadaki yaygınlığı üzerinde durup Fatma Aliye Hanım'ın bu kalıplardan hiçbirine dâhil olmadığını gösterir. Çünkü Fatma Aliye Hanım'ın kadın meseleleri karşısındaki çözüm önerileri genellikle İslam kaynaklıdır. Bu özellik

\* Okutman, Harran Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

\*\* Dr. Firdevs Canbaz Yumuşak, *Fatma Aliye'nin Eserlerinde Kadın Sorunu*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, 192 s.

onun Avrupaî tarzda bir feminist olmadığını gösterir. Çağdaş yazarlardan Şair Nigar Hanım'la birlikte diğer kadınların temel taleplerini yazar, "iyi ana, iyi eş, iyi Müslüman" biçiminde hülasa eder.

Fatma Aliye Hanım yazarlığa 1891'de *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde Ahmet Midhat Efendi ile birlikte yazdığı *Hayal ve Hakikat*'ın tefrika edilmesiyle başlar. Bundan önce George Ohnet'in *Volonte* romanını çevirip yayımlar. "*Bir Kadın*" imzasıyla yayımladığı bu çeviri onun edebiyat dünyasıyla ilk münasebetidir. Ardından *Muhâdarât*'ı okurlarıyla buluşturur. Bu roman, onun ilk defa Fatma Aliye imzasını kullandığı romanıdır. 1896'da yayımladığı Refet adlı romanında da haksızlığa uğramış yetim bir kızın azmederek öğretmen oluşunu anlatır. Üç yıl sonra *Udi*'yi yazar. Bu romanda çalışan bir kadının, bir müzik ustasının hayatına eğilir. Aynı yıl on bir mektuptan oluşan *Levâiyih-i Hayat* adıyla mektup-roman türünde bir eser yayımlar. Osmanlı'da çok eşliliğin hararetle tartışıldığı bir dönemde Fatma Aliye Hanım, din âlimlerinden Mahmut Esat Efendi'yle uzun bir münakaşaya tutuşur. Bu, Osmanlı toplumundaki çok eşlilik tartışmalarının ilklerinden biri olur. Yazar, bu tartışma metnini *Taaddüd-i Zevcât Zeyl* adıyla yayımlar. Felsefe alanında da eserler veren Fatma Aliye, *Terâcim-i Ahvâl-i Felâsife* (1900)'yi yazar. Bir yıl sonra başka bir felsefe eseri olan *Tedkik-i Ecsâm*'ı çıkarır. Sonraları İslam toplumlarında yaşamış bazı kadınların hayatlarını anlatan bir yazı dizisine başlar. *İstîlâ-yı İslam* adlı bir diğer eserinde de İslam'ın yayılış serüvenini anlatır. 1910'da son romanı *Enin*'i neşreder.



Fatma Aliye Hanım, *Kosova Zaferi ve Ankara Hezimetini* ve *Ahmed Cevdet Paşa ve Zamanı* adlarıyla tarih alanında da ürünler verir. Bu eserlerin yanında Fatma Aliye Hanım'ın notları arasından çıkmış birtakım eserler de bulunmuştur.

Ne yazık ki bugün bütün eserleri Latinize edilmeyen Fatma Aliye Hanım'ın kırk kadar da makalesi bulunmaktadır. Bu makalelerinde genellikle kadın ve aile yapısını ilgilendiren toplumsal sorunlara değinir. Fatma Aliye Hanım, küçük kızının tanassur edip Katolik rahibe oluşu karşısında sarsılmış, âdeta yaşama sevincini kaybetmiştir. Ne acıdır ki kızını bir daha göremeden ölür. Cenazesine çok az kişinin katıldığını Ercüment Ekrem Talu, gazetesindeki köşesinde yazar.

Fatma Aliye Hanım ilklerin kadınıdır. O, tarihimizdeki ilk kadın tercüman, kadın sorunlarına eğilen ilk kadın romancı, Hilâl-i Ahmer Cemiyeti'nin ilk kadın üyesi, hakkında ilk biyografi yazılan ve dünya sergilerine davet edilen, eserleri hayattayken İngilizce, Fransızca ve Arapçaya çevrilen ilk kadın yazardır. Kadın sorununu bir Müslüman kadının tartışması için Fatma Aliye Hanım'a ka-

dar beklenecektir. O, cariyeleri bile diğer romanlarda anlatılanlardan farklı görür, onlara söz hakkı tanır ve sıkça değerli olduklarından bahseder. Sivil toplum çalışmalarında da bulunan Fatma Aliye, bunun neticesinde II.Abdülhamid tarafından bir beratla ödüllendirilmiştir.

Ahmet Midhat Efendi tarafından biyografisi yazılan Fatma Aliye Hanım'ın romanlarında merkezde genç kızlar ve kadınlar vardır. İdeal kadın, genç kız-anne ilişkisi, evlilik öncesi aşk, evlilik, eş seçimi, görücü usulü evlilik, ebeveynin evliliğe tesiri, sadakat/sizlik, gayrimişru ilişkiler, kadının eğitimi ve çalışması bu romanların ortak temalarındandır. Yazar, roman ve makalelerinde en çok kadının toplum ve aile içindeki konumu üzerinde durur.

Dr. Firdevs Canbaz, Fatma Aliye Hanım'ın edebiyat dünyasındaki yerine bu şekilde değindikten sonra onun edebiyat tarihinde neden unutulduğundan, bugüne getirilemediğinden de söz açar ve bunun sebeplerini anlatır.

Onun unutulmasında başta Harf İnkılabı'nın tesiri vardır. Romanlarının teknik bakımdan yetersiz olduğu için bugüne gelemediği iddiasını inandırıcı bulmayan yazar, aynı yetersizlikte olan birçok yazarın bugün de kitaplarının basıldığını vurgular. Üstelik romanlarındaki tasvirlerle "görüntü tekniğine" ne kadar önem verdiğini göstermiş, bu yönüyle araştırmacıların dikkatini çekmiştir. Kızı İsmet'in 1926'da tanassur etmesi onda derin bir üzüntü meydana getirir. Kendi iç dünyasına kapanması, yazı faaliyetini sonlandırması onun unutulmasının temel sebeplerindendir. Kitapta kaynak olarak gösterilen

isimlerden Mübeccel Kızıltan, Fatma Aliye Hanım'ın unutulmasını şunlara bağlar: Babası Ahmet Cevdet Paşa'nın durumuna, kendi sağlığının yerinde olmamasına ve küçük kızı İsmet'in Hıristiyan olmasından dolayı yaşadığı içsel bunalıma... Onun unutulmasını başka kadın yazarların varlığına bağlayanlar da vardır. Onun yazılarını geçmişe ait olarak niteleyen kadın yazar Halide Edip olacaktır.

Yazar, Fatma Aliye Hanım'ın unutulmasında önemli bir noktayı işaret eder. Fatma Aliye Hanım, Osmanlı kadınına örnek olarak Asrı Saadet döneminden kadınları göstermiştir. Onun referansını İslam'dan alıyor olması da, yazara göre unutulmasının bir diğer gerekçesidir.

Kitabın omurgasını oluşturan bölümlerden biri de "Fatma Aliye Hanım'ın Makaleleri ve Kadın Sorununa Yaklaşımı" başlığını taşıyor. Bu bölümde yazar, Aliye'nin feminizm değerlendirmesi, kadın sorunlarına çözüm önerileri, oryantalist yazarlara eleştirisi üzerinde duruyor. Feministlerin çalışmalarını Osmanlı toplumu, kadını ve ailesi için endişe verici olarak gören Fatma Aliye Hanım, kadın sorununun çözümünü İslam'da görüp toplumun ileri gelenlerini bu konuda uyarmıştır. Kadın sorunun kaynağında, İslam'dan uzaklaşıldığı için ortaya farklı bir İslam anlayışının çıkması vardır. Kadın adına başlatılan hareketin, kadın-erkek çatışmasına yol açacağını söyleyen Fatma Aliye Hanım, feminizmi bu açıdan da tenkit eder. Buna ilave-ten, erkekleri kadınlara "doğru yolu" göstermeleri konusunda tembel-lik etmemeleri için uyarmaktadır. Kadının örtünmesinde aşırıya gidilmesini ise doğru bulmaz.

Dr. Firdevs Canbaz, kitabında "Fatma Aliye Hanım'ın Romanlarında Kadın Sorunu" başlıklı müstakil bir bölüme de yer ayırmıştır. Bu bölümün temel savı, Fatma Aliye Hanım'ın hikâyelerinin aşkın evlilik ve gençlerin evliliğe giden süreçleridir. Burada Fatma Aliye'nin evlilik tanımını kitaptan yola çıkararak hatırlamamız gerekiyor. Ona göre evlilik, insanların vahşetten medeniyete girmelerinde gerekli olan gelişme yollarından biridir. Tanzimat Devri Edebiyatı'nın eserlerinde esas konulardan biri, görücü usulü evlilikleri tenkidtir. Fatma Aliye Hanım da bunu eleştirir. Ancak o, Tanzimat romanlarındaki kadın tipine alternatif bir kadın ortaya çıkarır. Okuduğu her şeyden etkilenen kadın okur yerine, okur merkezli okumayı ima edecek görüşler sunar. Görücü usulü evliliği onaylamaz. Eşler birbirlerini tanımadan evliliğe karar vermemelidirler ancak bir şartla... Ebeveynin kanaati önemlidir. Manevî nitelikler de eşin seçilmesinde dikkat edilmesi gereken bir noktadır. İnsani bir duygu olan aşk da Fatma Aliye Hanım'ın romanlarında tartışılır. Onda aşk, evlilik içinde onay görür. Aşkı inkâr etmemekle beraber, onun bir hastalık ve zaaf olduğunu düşünür. Fatma Aliye Hanım'ın sadakat ve aldatmaya bakışı da, kitapta dikkatle ele alınıyor. Ona göre aldatma, evlilikleri yıkmakla kalmıyor, gençleri de evlilikten uzaklaştırıyor. Çok eşlilik de yazarın çalışmasına dâhil ettiği bir

konu. Fatma Aliye Hanım, çok eşlilik üzerine düşünmekle, yazmakla kalmamış, dönemin din bilginlerinden Mahmut Esat Efendi ile bu konuda uzun bir tartışmaya girişmiştir. Bir parantez olarak söylemeliyiz ki kitapta, Osmanlı döneminde bilinenin aksine çok eşliliğin yaygın olmadığı üzerinde de durulmuştur.

"Kadın ve Edebiyat" başlıklı bölüm, kadının edebiyatla olan ünsiyetinin başlangıç yıllarından örnekler barındırır. Fatma Aliye Hanım da Ahmet Midhat Efendi gibi romanı bir eğitim aracı olarak tarif eder. 19. asrın nazımdan ziyade nesre eğilim gösteren bir devir olmasının sebebini, hayatın hızlanması ve meşguliyetlerin artması olarak görür. Kadının çalışması hakkında romanlarında imada bulunan Fatma Aliye Hanım, meseleye burada da farklı bir cepheden bakar. O, kadının çalışmasını ekonomik özgürlük için değil, bir meşguliyet bulup kötü alışkanlıklara bulaşmaması için ister. Bu misal dahi, onun kültür hayatımızdaki ayrıcalıklı yerini gösterir.

Dr. Firdevs Canbaz bu kıymetli çalışmasının sonunda, Fatma Aliye Hanım'ın başta çevirileri olmak üzere, romanları, incelemeleri, gazete ve dergilerde tefrika edilmiş çalışmaları, basılmamış ve yarım kalmış eserleri, süreli yayınlarda yayımlanmış makaleleri, yabancı dillere çevrilmiş eserlerinin dökümünü verir.

*Yakup Öztürk\**

\* Fatih Üniversitesi, Fen-Edebiyat Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi.



## Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri



1. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, hakemli bir dergi olup altı ayda bir yayımlanır.

2. Dergimize gönderilen yazılar, internet ortamı da dâhil, hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

3. Dergimizde yayımlanan yazıların ilmî ve hukukî sorumluluğu yazarlara aittir.

4. Dergimizde kapsadığı alanla ilgili telif ve tercüme makale, eleştiri, kitap tanıtımı, bibliyografya vb. çalışmalar, bunun yanı sıra edebiyat tarihimiz açısından önem arz eden şair ve yazarların kitaplarında yer almayan yazı, makale, röportaj, şiir ve kayda değer muhtelif belgeler yayımlanır.

5. Yeni Türk edebiyatıyla doğrudan ilgili olan diğer sosyal bilimlerle ilgili yazılar da yayımlanmak üzere değerlendirmeye alınır.

6. Akademik bir kimliğe sahip olmakla birlikte *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nda akademisyen olmayan yazar ve araştırmacıların hakem kurulundan olumlu rapor alan çalışmaları da yayımlanabilir.

7. Dergimize çalışmalarını gönderen yazarlar, akademik unvanlarıyla birlikte ad ve soyadını, görev yaptığı kurumu tam olarak belirtmeli, kendileriyle doğrudan iletişim kurabileceğimiz açık adres, telefon numarası ve elektronik posta adresini vermelidirler.

8. Gönderilen çalışmalarda Türkçe ve İngilizce olmak üzere özet ve anahtar kelimeler bulunmalıdır. Özet, çalışmanın bütününe kuşatıcı nitelikte ve yüz elli kelimeyi geçmeyecek şekilde olmalıdır.

9. Subjektif yönü ağır basan eleştiri yazıları, hakem kuruluna gönderilmeden reddedilir.

10. İlmî toplantılarda sunulmuş bildiriler, gerekli açıklamalar belirtmek şartıyla ve bildiri kitaplarında daha önce yayımlanmamış olmak kaydıyla kabul edilir.

11. Gönderilen yazılara yazı işleri ve yayın kurulu tarafından en başta dergide imla bütünlüğünün sağlanması açısından kısmen müdahale edilebilir. Bariz müdahaleler söz konusu olduğu takdirde ise yazara gerekli bilgiler verilir.

12. Yayın kurulunca uygun bulunan makaleler, iki hakeme gönderilir. İki hakemden de olumlu rapor alan makaleler, yayımlanacak yazılara dâhil edilir. Şayet bir olumlu, bir de olumsuz rapor gelirse, makale tekrar üçüncü bir hakeme gönderilir. Böylece üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.

13. Her sayı yayımlanacak olan çalışmalar, dergimize ulaşma tarihine ve derginin bütünündeki konu dağılımına göre belirlenir.

14. Düzeltme raporu alan makaleler, raporla birlikte yazarlara gönderilir. Hakem raporu göz önünde bulundurulmadan tekrar gönderilen makaleler değerlendirilmeye alınmaz.



15. kitap tanıtım yazıları hakem kuruluna gönderilmez. Bu tür yazılar yayın kurulunca değerlendirilir.

*Makale Yazım Kuralları:*

1. Yazılar 50 sayfayı geçmemelidir.
2. 12 punto, Times New Roman, iki yana yasla formatı uygulanmalı ve paragraf başı verilmemelidir.
3. Yazarın adı, yazı başlığının altına yerleştirilip sağa yaslanmalı ve kişisel bilgiler adın sonuna konulacak olan yıldız (\*) karakterli dipnot imiyle unvan, isim, kurum ve bölüm düzeni içinde dipnot olarak verilmelidir.
4. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar "KAYNAKÇA" başlığı altında, yazarların soyadı başa gelecek şekilde alfabetik olarak verilmelidir.
5. Metin içinde geçen dergi, gazete ve kitap isimleri italik, şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde yazılmalıdır.
6. Dipnotlarda kullanılacak olan bibliyografik künyeler; yazar adı ve soyadı, kitap adı, cildi, baskı sayısı, yayımlayan kurum adı, baskı yeri, yayım yılı, sayfa numarası şeklinde düzenlenmelidir.

*Örnekler:*

a) Telif kitaplar için; Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. bs., Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 50-60.

b) Çeviri yahut yayıma hazırlanan kitaplar için; E. J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*, (çev. Ali Çavuşoğlu), c. 1, 1. Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s. 250- 300.

Cemil Meriç, *Bu Ülke*, (hzl. Mahmut Ali Meriç), 8. bs. , İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 10-15.

Not: Kitapların toplam sayfa sayısı verilecekse XIV+639 s. şeklinde belirtilmelidir.

c) Telif yazılar için; Senail Özkan, "Sözün ve Sükûtun Felsefesi", *Türk Edebiyatı*, S. 400, Şubat 2007, s. 101-106.

d) Çeviri yazılar için; John Updike, "Gerçeklik ve Roman", (çev. İpek Babacan), *Kitaplık*, S. 26, Mart-Nisan 1997, s. 18-21.

Not: Bir yazıdan alıntı yapılacaksa bibliyografik künyede yazının bütün sayfa sayısı değil sadece alıntının yapıldığı sayfa yahut sayfalar belirtilmelidir.

*e) Kısaltmalar:*

Adı geçen eser:	<i>age.</i>
Adı geçen makale:	agm.
Adı geçen yayın:	<i>agy.</i>
Aynı müellif:	a.mlf.
Aynı yazar:	a.yzr.
Bakınız:	bk.
Baskı, basım:	bs.
Cilt:	c.
Çeviren/ler:	çev.
Editör/ler:	ed.
Hazırlayan/lar:	hzl.
Sayfa:	s.
Sayı:	S.
Tarihsiz:	ts.
Yıl:	y.

# YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

- ❖ Makale MEHMET TEKİN *Tuhaf Bir Tezli Roman: Aşk HANİFİ ASLAN Renklerden Kırmızı, İsimlerden Ali, Eşyalardan Aynalı Dolap Yahut Üç Romanda Anlatılan Dünya AYŞEGÜL AYIK Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler Romanında Postmodern Kurgu ERTAN ÖRGEN Sait Faik Abasıyanık'ın Öykülerinde Melankoli KÂMİL YEŞİL Bireysel ve Toplumcu Gerçekçiliğin Sembolik Öyküsü: "Kamyon" MEHMET YILMAZ - SEVİNÇ YILMAZ Şiirin Bencilliği: Modern Türk Şiirinde Saf Şiir Anlayışı Üzerine Bir İnceleme ŞABAN ÇOBANOĞLU Şiirsel Bir Dekor Olarak "Nesnel Karşılık" Kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek'in "Bacalar" Şiirinde Yansımaları BENGÜ VAHAPOĞLU Türk Edebiyatı Tarihinin Kıyıda Kalmış Bir İsmi: Ali Nusret*
- ❖ Belge YÜKSEL TOPALOĞLU *Fâik Ali'nin Midhat Paşa Manzumesi* ❖ Bibliyografya KAHRAMAN BOSTANCI *Servet-i Fünun Duyarlılığını Yansıtan Bir Mecmua: Âşiyân ve Dizini* ❖ Kitap Tanıtımı GAYE BELKIZ YETER *Modern Türk Şiiri İçin Yeni Bir Kaynak Kitap: Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar (1860-1960) YAKUP ÖZTÜRK Fatma Aliye'nin Eserlerinde Kadın Sorunu*

Modern Turkish Literature Researches

ISSN 1302-8203



9 771302 820009



U569733