



# MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi

MSFAU Journal of Social Sciences

Sayı 28/ Güz 2023 Issue 28/ Fall 2023

Kanon / *Canon*

**Editorial Sunuş: “Kanon”**

Editorial Introduction: “*Canon*”

Ali KAYAALP, Mertkan KARACA

**Sanat Tarihinde Kanon: Kavramlar ve Yaklaşımlar**

Gregor LANGFELD, Çev. Mertkan KARACA

**Sömürgecilik, Şarkiyatçılık ve Kanon**

Zeynep ÇELİK, Çev. Ali KAYAALP

**Tarihe Rücû: Türkiye’nin Erken Cumhuriyet Döneminde Sanat Kanonu ve Ulusal İmgelem**

Ege YILMAZ

**Cam Tavanlara Sıkıştırılmış Kadınlar**

Derya KUTSAL

**Türkiye’de Edebiyat Kanonu Tartışmalarının Başlangıcı**

İlhan SÜZGÜN

**Birinci Türk Dili Kurultayı’nda Reddedilen Miras: Edebiyat-1 Cedide**

Deniz Aktan KÜÇÜK

**Erken Cumhuriyet Edebiyatının Kanonik Bir Figürü Olarak Namık Kemal**

İrfan KARAKOÇ

**Kanona “Sızan” Kadın Edebiyatçılar**

Reyhan TUTUMLU

**Unutulmuş Kanona: Suat Derviş ve Romanları**

Şevval DEMİRSEL

**Gelenek ve Kanon Dışı: Safiye Erol ve Peyami Safa’da Geleneğin Kullanımı**

Çiğdem BUĞDAYCI

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi - MSFAU Journal of Social Sciences Sayı 28 / Güz 2023 Issue 28 / Fall 2023

ISSN 1309-4815



9 771309 481203



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

ISSN 1309-4815  
E-ISSN: 2822-6852

# MSGÜ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

## **Bu Sayının Hakemleri / Academic Referees of This Issue**

**Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli** *Marmara Üniversitesi, Temel Eğitim Bölümü*

**Prof. Dr. Gökhan Tunç** *Anadolu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*

**Prof. Dr. Muharrem Dayanç** *Istanbul Medeniyet Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*

**Doç. Dr. Alphan Akgül** *Istanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*

**Doç. Dr. Ayşe Hazar Köksal Özyeğin** *Üniversitesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü*

**Doç. Dr. C. Ceyhun Arslan Koç** *Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü*

**Doç. Dr. Fatih Altuğ** *Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*

**Doç. Dr. Pelin Aslan Ayar** *Kocaeli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*

**Dr. Öğr. Üyesi Bahar Gökpinar** *Yeditepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*

**Dr. Öğr. Üyesi Emrah Pelvanoğlu** *Yeditepe Üniversitesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü*

**Dr. Öğr. Üyesi Murat Cankara** *Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*

**Dr. Öğr. Üyesi Özge Şahin** *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*

**Dr. Öğr. Üyesi Veysel Öztürk** *Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*

**Dr. Öğr. Üyesi Zeki Coşkun** *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*

**Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Zengin** *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*

**Dr. Öğr. Gör. Erkan Irmak** *Sabancı Üniversitesi, Ortak Dersler Bölümü*

**Dr. Hatice Özdoğan Türkyılmaz** *On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*

**MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi**  
**MSFAU Journal of Social Sciences**

**Sayı 28/ Güz 2023,**

***Issue 28/ Fall 2023***

*Kanon / Canon*



**MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi/ MSFAU Journal of Social Sciences**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Mimar Sinan Fine Arts University

Sayı 28 / Güz 2023

Issue 28 / Fall 2023

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal ve Beşerî Bilimler Veri Tabanında taranmaktadır. / This journal is indexed by TUBITAK-ULAKBİM Social and Human Sciences Database.

**Yayın Dili / Languages of Publication:** Türkçe, İngilizce / Turkish, English.

ISSN 1309-4815

e-ISSN 2822-6852

**Kod:** MSGSÜ-SBE-023-011-D2

**Sahibi / Owner:** MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü adına Müdür Prof. Dr. Gülcan Çolak / Director Prof. Dr.Gülcan Çolak, on behalf of MSFAU The Institute of Social Sciences

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Managing Editor**

Doç. Dr. Dilek Herkmen

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Emre Şan, 29 Mayıs Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Prof. Dr. İlyas Kemaloğlu, Marmara Üniversitesi, Tarih Bölümü

Prof. Dr. Kaan Harun Ökten, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Prof. Dr. Sezer Özyaşamış Şakar, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Prof. Dr. Sibel Yardımcı Yalçıntan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü

Doç. Dr. Dilek Herkmen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Doç. Dr. Esra Dicle, Boğaziçi Üniversitesi

Doç. Dr. Fatma Zeynep Bilge, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü

Doç. Dr. Güneş Duru, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü

Doç. Dr. Nazmi Ağıl, Koç Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü

Doç. Dr. Nesrin Çiçek Akçıl Harmankaya, İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Bölümü

Doç. Dr. Özge Ejder Johnson, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü

Dr. Nihan Tahtaışleyen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü

**Danışma Kurulu / Advisory Board**

Prof. Dr. Ebru Kayaalp, Yeditepe Üniversitesi, Antropoloji Bölümü

Prof. Dr. Fatma Nalan Türkmen, Marmara Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü

Prof. Dr. Kenan Çayır, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü

Prof. Dr. M. Asım Karaömerlioğlu, Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü

Doç. Dr. Egemen Yılığür, Yeditepe Üniversitesi, Antropoloji Bölümü

Doç. Dr. Abdurrahman Atçıl, Sabancı Üniversitesi, Kültürel Çalışmalar Bölümü

Doç. Dr. Hande Sağlam, University of Music and Performing Arts Vienna, Folk Music Research and Ethnomusicology

Doç. Dr. Gamze Keskin Yurdakurban, Kırklareli Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Doç. Dr. Selim Tezcan, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Tarih Bölümü

Doç. Dr. Özlem Duva Kaya, Dokuz Eylül Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi H. Göze Orhon, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Şeyma Afacan, Kırklareli Üniversitesi, Tarih Bölümü

**Editör / Editor:** Doç. Dr. Yalçın Armağan

**Editör Yardımcısı / Deputy Editor:** Dr. Öğr. Üyesi Hatice Özer

**Sayı Editörleri / Editors of This Issue:** Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp, Arş. Gör. Mertkan Karaca

**İngilizce Dil Editörü / English Language Editor:** Doç. Dr. Zeynep Bilge

**Grafik Uygulama / Design:** Nadir Geçeroğlu

Kasım 2023'te yayımlanmıştır. / Published in November 2023.

Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.

Statements in articles are the responsibility of the authors only.

**Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 71 Bomonti, Şişli/İstanbul Tel: 0212 246 00 11

**E-posta / e-mail:** solbildergi@msgsu.edu.tr

**Web sayfası / Website:** <http://sosbildergi.msgsu.edu.tr/>

**DergiPark:** <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd>

# İçindekiler / Contents

## **Editoryal Sunuş: “Kanon”**

Editorial Introduction: “Canon”

Ali KAYAALP, Mertkan KARACA

*Çeviri Makale / Translated Article*

## **Sanat Tarihinde Kanon:**

### **Kavramlar ve Yaklaşımlar | 1**

Gregor LANGFELD, Çev. Mertkan KARACA

*Çeviri Makale / Translated Article*

## **Sömürgecilik, Şarkiyatçılık ve Kanon | 13**

Zeynep ÇELİK, Çev. Ali KAYAALP

*Özgün Makale / Original Article*

## **Tarihe Rücû: Türkiye'nin Erken Cumhuriyet Döneminde**

### **Sanat Kanonu ve Ulusal İmgelem | 20**

Ege YILMAZ

*Özgün Makale / Original Article*

## **Cam Tavanlara Sıkıştırılmış Kadınlar | 38**

Derya KUTSAL

*Özgün Makale / Original Article*

## **Türkiye’de Edebiyat Kanonu**

### **Tartışmalarının Başlangıcı | 47**

İlhan SÜZGÜN

*Özgün Makale / Original Article*

## **Birinci Türk Dili Kurultayı’nda Reddedilen Miras:**

### **Edebiyat-ı Cedide | 61**

Deniz Aktan KÜÇÜK

*Özgün Makale / Original Article*

## **Erken Cumhuriyet Edebiyatının Kanonik**

### **Bir Figürü Olarak Namık Kemal | 77**

İrfan KARAKOÇ

*Özgün Makale / Original Article*

## **Kanona “Sızan” Kadın Edebiyatçılar | 93**

Reyhan TUTUMLU

*Özgün Makale / Original Article*

**Unutulmuş Kanona: Suat Derviş ve Romanları | 105**

Şewal DEMİRSEL

*Özgün Makale / Original Article*

**Gelenek ve Kanon Dışı:**

**Safiye Erol ve Peyami Safa'da Geleneğin Kullanımı | 115**

Çiğdem BUĞDAYCI

# Editorial Sunuş

**Ali KAYAALP\***  
**Mertkan KARACA\*\***

Doğruyu yanlıştan ayıran ölçü, kriter, kanun, kural gibi anlamlara gelen kanon, Antik Yunan'dan beri dolaşımda olan bir kavramken, sonrasında kutsal kitapların doğruluğunu göstermek için kullanılır. Zamanla seküler ve beşerî bir niteliğe bürünür; çeşitli bilim ve disiplinler içinde anlamın kapsamı açısından genişlik kazanır.

Bu bağlamıyla kanonun, bilhassa kıta Avrupası için tanıdık bir kavram olduğu söylenebilir: Klasik Çağ'da, Yunan heykeltıraş Polykleitos'un *Kanón* (Kanon) isimli metni, insan figürünü betimleyen bir heykelde uyulması gereken kuralları anlatıyordu. Metnin kendisi günümüze gelememekle birlikte, belirlediği kurallar Polykleitos'un *Δορυφόρος* (Mızrak Tutan Erkek) heykelinde somutlaşır: bu, kanonlaşmanın en erken tarihli örneklerindendir. Çünkü Polykleitos'un eserlerinin, özellikle de bu heykelinin güçlü etkisi kendi dönemiyle sınırlı kalmamış, Roma döneminin sanatını da yoğun biçimde etkilemiştir ve yankıları Rönesans döneminin heykellerinde dahi sezilir. Kanon, tam da böylesi bir olgudur: ölçüyü belirler, en iyi ve en yüksek nitelikli unsurlardan bir seçki hazırlar, bu unsurlara erişmenin yol ve yordamını saptar ve hepsinin bileşkesinden bir hiyerarşi kurgular. Bu hiyerarşi, asırlar boyunca canlı kalarak bir kültürün veya medeniyetin temel müktesebatını şekillendiren temel unsurlardan biri olabilir. Polykleitos'un metni ve heykeli, kanon olgusunun belirleyiciliğine ve uzun ömürlülüğüne iyi bir örnektir.

Edebiyat ve sanat kanonları, ulusal kültür açısından sürekli dolaşımda kalması arzulanan yapıtların bir listesini sunarak onların toplumca benimsenmesini sağlar ve bu sayede ulusal kolektif belleği kurma zemini hazırlar. Kolektif belleğin inşa süreci takip edildiğinde, kanonu oluşturan eserlerin tartışılması teklif edilemez estetik üstünlüklerinin belli saiklere istinat eden anlatılar bütünü olduğu daha açık şekilde ortaya çıkar.

Son yıllarda kanonların bilhassa Avrupa-merkezci, ilerlemeci ve erkek egemen kahraman anlatılarına ciddi eleştiriler getirilmiş, revizyonist çalışmaların ortaya çıkışı ile bu anlayış yerini kanon karşıtı ve küresel bir anlatıya bırakmaya başlamıştır. Özellikle 1960'lardan itibaren doğrudan "kanon" kavramı kullanılmasa da post-kolonyalist, feminist, postmodernist ve küresel yaklaşımlarla yerleşik kabul edilen yapıtların kanonlaşma süreçleri incelenerek ve çepere itilmiş sanatçılara işaret edilerek kanona itirazlar dile getirilmiştir.

Türkiye özelinde düşünülüğünde, kavramın yaygın biçimde kullanımıyla ilgili tartışmalar genel olarak yakın tarihli olsa da kanonlaşma eğilimlerinin kökenini daha öncelere, ulus inşasına yönelik teşebbüslerin somutlaştığı dönemlere götürmek mümkündür. "Millî bir edebiyat" oluşturma çabalarını kanonlaşma teşebbüslerinden bağımsız okumak pek mümkün

\* Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, ali.kayaalp@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0286-6804.

\*\* Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, mertkan.karaca@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7008-3679.



değildir. Hasan Âli Yücel'in yönetimindeki Tercüme Bürosu tarafından Türkçe'ye çevrilen klasiklerin, önemli ölçüde Batı'ya özgü bir kanonu Türk okurlara tanıtmak gibi bir amaç güttüğü söylenebilir. Millî Eğitim Bakanlığınca belirlenen 100 Temel Eser gibi seçkiler, devletin öngördüğü bir edebiyat kanonu meydana getirme gayretinin ürünü sayılmalıdır. 1937'de kurulan İstanbul Resim-Heykel Müzesi, kanon kavramının Türkiye'de henüz dillendirilmediği bir dönemde, ulusun millî sanatını belirleyen bir kurucu odak olarak Cumhuriyet'in ilk ve en temel kanonik anlatılarından biridir. Sanat kanonunun diğer belirleyici unsurlarından sanat yazarlığı ve yayıncılığı, özellikle Türkiye'de genel bir sanat eleştirisinin kurumsallaşamayıpından ötürü, erken dönemde kanonlaşmayı daha az etkilese de 1980'lerde yeni ve eleştirel tarih yazımlarının ortaya çıkışıyla ağırlığını hissettirmiştir.

Son 20 yılın birikimine istinaden yabancı dillerde yayımlanmış çalışmaların kısmî etkisinden bahsedilebilirse de kanonu yeniden üreten çalışmalar hâlâ baskındır. Kanon ve kanonlaşmanın, karşı-kanonun ve alternatif kanonların tespiti ve revizyonist bir değerlendirmeye tabi tutulması konusunda sessizliğin sürdüğü söylenebilir. Sanat ve sanat tarihinde Avrupa'nın modern düzeyine göre ilerlemeci ve evrimsel temelli bir büyük anlatıya entegre olma gayretinin Türkiye'de kanon oluşumuyla ilişkisine, edebiyat alanında ise Cumhuriyet'in ilanından bugüne özellikle ulusal kültür yaratmak amacıyla bir edebiyat kanonu kurma, Türkçe'nin klasikleri üzerinde uzlaş(ama)ma ve estetiğin özerk bir alan olarak kabulüne gösterilen dirence dair tartışma devam ediyor.

*MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*'nin bu sayısı, kanon olgusunu özellikle Cumhuriyet'in 100. Yılı bağlamında değerlendiriyor. Türkiye'de kanonun ve kanonlaşma süreçlerinin politik ve estetik mülâhazalarını hiyerarşiler, ulusal anlatılar, mücadele, müdahale ve müzakereler, gruplaşma ve dışarıda bırakılma stratejileri gibi farklı eksenler üzerinden değerlendiriyor ve 100 yılın muhasebesini yapmayı öneriyor.

# Editorial Introduction

**Ali KAYAALP\***  
**Mertkan KARACA\*\***

Canon, which means standard, criterion, law, rule that distinguishes right from wrong, is a concept that had been in circulation since Ancient Greece, and that was later used to manifest the accuracy of the holy books. Over time, it takes on a secular and humanistic character; and gains meaning within various sciences and disciplines.

In continental Europe, the canon is a well-known concept. During the Classical Age, the Greek sculptor Polykleitos wrote a text called *Κανών* (Canon) that outlined the rules for sculpting the human figure. Although the text itself did not survive, Polykleitos embodied the rules established by it in his statue *Δορυφόρος* (Doryphoros/Spear-Bearer), which was one of the earliest examples of canonization. The strong influence of Polykleitos' works, especially this sculpture, was not limited to his own period, but also heavily influenced the art of the Roman period, and its echoes can even be detected in the sculptures of the Renaissance period. Canon is exactly such a phenomenon: it determines the standard, prepares a selection of the best and highest quality elements, determines the way and procedure of accessing them, and builds a hierarchy from the combination of all. This hierarchy can be valid for centuries and can be one of the fundamental elements that shaped cultural or civilizational accumulation. Polykleitos's text and sculpture are good examples of the decisiveness and longevity of the canon phenomenon.

Literature and art canons compile a list of works that are meant to be constantly circulated in a nation's culture and hence helps establishing a national collective memory by ensuring their adoption by society. When the construction process of the collective memory is traced, it becomes clearer that the "incontestable" works making up the canon are a set of narratives based on certain motives.

In recent years, the Eurocentric, progressive, and male-dominated hero narratives of the canons have been questioned, and with the emergence of revisionist studies, this understanding opened paths for anti-canon and global narratives. Even though the concept of "canon" has not been used obviously since the 1960s, objections to the canon have been expressed by post-colonialist, feminist, postmodernist, and global approaches and by pointing out artists who have been marginalized.

Considering Türkiye, although the debates about the widespread use of the concept are generally recent, it is possible to trace the origins of canonization tendencies back to earlier times, when attempts at nation-building were shaped. It is not possible to read the efforts to create a "national literature" independently of canonization attempts. It can be said that the classics translated into Turkish by the Translation Bureau under Hasan Âli Yücel's aim was to introduce a largely Western canon to Turkish readers. Selections such as the "100 Temel Eser" determined by the Ministry of National Education should be considered to be the product of the effort to

---

\* Asst. Prof. Mimar Sinan Fine Arts University, Art History Department, ali.kayaalp@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0286-6804.

\*\* Res. Asst. Mimar Sinan Fine Arts University, Art History Department, mertkan.karaca@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7008-3679.

create a literary canon foreseen by the state. Founded in 1937, the Istanbul Painting and Sculpture Museum is one of the first and most canonical narratives of the Republic, to determine the national art of the nation, at a time when the concept of canon had not yet been voiced in Türkiye. Although art criticism and publishing, which are amongst the other determining elements of the art canon, has less impact on the canonization process in the early period especially due to the lack of institutionalization of a general art criticism, it became influential with the emergence of new and critical historiography in the 1980s.

Although the studies published in foreign languages can be considered effective based on the accumulation of the last 20 years, works that reproduce the canon are still dominant. Silence continues regarding the identification and revisionist evaluation of canon and canonization, counter-canon, and alternative canons. The debate still continues on the following issues: in art and the history of art, on the relationship between the effort to integrate into a progressive and evolutionarily based grand narrative according to the modern order of Europe and the formation of a canon in Türkiye; and in the field of literature, on the establishment of a literary canon, especially in order to create a national culture since the proclamation of the Republic, the (non) consensus on the classics of Turkish, and the resistance to the acceptance of aesthetics as an autonomous field.

This issue of the *MSFAU Journal of Social Sciences* evaluates the canon phenomenon, especially in the context of the 100th Anniversary of the Republic. It evaluates the political and aesthetic factors of the canon and the canonization processes in Türkiye on various axes such as hierarchies, national narratives, conflicts and interventions, grouping and excusing strategies, and suggests reviewing the past 100 years.

Çeviri Makale / Translated Article

# Sanat Tarihinde Kanon: Kavramlar ve Yaklaşımlar\*

## The Canon in the Art History: Concepts and Approaches

**Gregor LANGFELD**  
**Çev. Mertkan KARACA\*\***

### Giriş

“Kanon” yahut “kanonlaşma” terimi, kültürün belirli yönlerinin örnek teşkil eder şekilde tesis edildiği bir süreci ifade eder. Antik Çağ’da Polykleitos’un bir heykeli, insan vücudunun oranlarını mükemmelen temsil ettiğinden “kanon” olarak adlandırılmıştı. Söz konusu heykel bir standard, bir referans noktası teşkil etmiş ve böylelikle taklide değer bulunmuştu. Sanat tarihi kanonunun yine iyi bilinen örneklerinden biri “en üstün” gördüğü İtalyan sanatçı ve mimarların biyografilerini derlediği *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* çalışması nedeniyle sanat tarihinin babası olarak kabul edilen Giorgio Vasari (1511-1574) tarafından hazırlanmıştı. Vasari bu çalışmasında “daha iyiyi iyiden, en iyiyi daha iyiden, en seçkin olanı daha az nitelikliden ayırmayı” amaçladı.<sup>1</sup> *Encyclopaedia Britannica*’ya göre, Vasari’nin bu kitapta belirlediği İtalyan Rönesans sanatçıları kanonu bugüne dek geçerliliğini korumaktadır.<sup>2</sup>

Bir kanon, zamandan ve mekândan azade görülmesi itibarıyla kalıcılık iddiasındadır. Kendi dönemlerinde birbirleriyle uzlaşmaz bir mücadele içinde olan sanat eserleri, kanonun tarafsızlığı dahilinde uyum içinde bir arada var olur ve tarihe geçer. Sanatçı ve üslupların kurumsallaşmış hiyerarşisi sürekli topluma servis edilir; “ezberletilir” ve kerameti kendinden menkul bir şey olarak kabul ettirilir. Sırf bu nedenle bile, bazı sanatçıların kanona dahil edilip tarihe geçmesine, bazılarının ise dışlanmasına halen dahi yol açan kanonlaşma süreçlerinin bilincinde olmak önemlidir. Burada tekil halinde “kanon” a atıf yaparken, belirli sanat biçimleri, dönemler, bölgeler, uluslar veya belirli toplumsal gruplara ait kanonların da var olabileceği ihtimalini dışlamamalıdır. Bununla birlikte, büyük sanat müzelerinin koleksiyonlarında, ders kitaplarında, eserlerin piyasa fiyatlarında vb. ifade edildiği şekliyle modern çağın kanonunun nispeten homojen olduğu gerçeğini de gözden kaçırmamak gerekir. Bu bağlamda, belli bir zamanda hangi sanat eserlerinin, sanatçıların ve akımların kanonik kabul edilmesi gerektiği hususunda büyük ölçüde fikir birliği vardır. Bugün pek çok sanat tarihçisinin kanon ve onun kavramsal temelleri

\* Yazı *Journal of Art Historiography* dergisinin 19 Aralık 2018 tarihli sayısından çevrilmiştir.

\*\* Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, mertkan.karaca@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7008-3679.

<sup>1</sup> Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, çev. Mrs. Jonathan Foster, c. 1, Londra: H. Bohn, 1850 (1550), 301.

[Giorgio Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*, Çev. Elif Gökteke, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2020]

<sup>2</sup> *Encyclopaedia Britannica*, “Giorgio Vasari”, <https://www.britannica.com/biography/Giorgio-Vasari> (erişim tarihi, 14 Ağustos 2018).

konusundaki küçümseyici tavrı, sanat alanındaki hiyerarşilerin görece net bir şekilde kurulmaya devam ettiği gerçeğini gölgelememelidir.

Kanon, yakın zamana kadar bir kavram olarak eleştirel gözle analiz edilmemiş, kanon oluşumu konusu göz ardı edilmiş ve bir çalışma alanı olarak kabul edilmemiştir.<sup>3</sup> Ancak kanonlaşma faaliyetleri daha fazla ilgiyi hak eden bir araştırma alanıdır, zira sanat tarihçiler esasen sanatın kendisiyle ilgilenmiş ve ilgilendikleri sanatın incelenmeye değer görülmesine katkıda bulunmuşlardır. Dolayısıyla kanonlaşma sürecine iştirak etmişlerdir. Sanatın değerlendirilme ve estetik beğenin oluşma süreçlerinin ortaya çıkarılması bu alandaki araştırmaların devamıyla mümkün olabilecektir. Ancak bu tür araştırmaların nasıl yapılması gerektiği konusunda bir anlaşma söyle dursun, netlik yok gibi görünüyor. Sanat tarihçiler taraflarını seçmişler ve hatta kanona dair kavram ve yaklaşımları çelişkili ve birbirine zıt olarak belirlemişlerdir. Bu makale, özellikle modernizm açısından kanon ve kanon oluşumuna ilişkin literatüre hâkim olan temel bakış açıları, bu tür araştırmalara çerçeve sağlayan teorik ve metodolojik başlangıç noktalarını açıklamanın yanı sıra sanatın toplumsal tarihinin, bu bakış açılarındaki keskin ayrımları aşacak kapsamda bir yaklaşım sunduğunu öne sürmeyi amaçlamaktadır.

Her ne kadar sanat tarihçilerin çoğunluğu artık nesnenin tarihselliğinin ve estetik deneyimin her zaman göz önünde bulundurulması gerektiğine itiraz etmeyecek olsa da sanat alanında hâlâ beğeni oluşturulan koşullara yöneltilen sorulara karşı bir güvensizliğin bulunduğunu belirtmek gerekli görünüyor. Bunu Amsterdam Üniversitesi'nde sanat tarihi alanındaki farklı kürsülerden profesörlerin ders verdiği *Kunst en de canon* (Sanat ve Kanon) lisansüstü öğrencilerine yönelik bir seminer sırasında fark ettim. Çoğunluk, sanatın algılanışındaki sosyo-tarihsel koşulların kanon oluşumu tartışmalarına dahil edilmesi gerektiği görüşündeyken, profesörlerden biri bu görüşü reddetti ve neredeyse buna öfkeleni. Örnek olarak Japon ressam ve baskı ustası Katsushika Hokusai'nin (1760-1849) eserlerini göstererek bu işlerin kalitesinin Japonya, Avrupa, Afrika veya herhangi bir yerdeki izleyiciler nezdinde eşit ölçüde takdire şayan olduğunu iddia etti.<sup>4</sup> Bunu, ortaya çıkan bariz farklılıklar sayesinde oldukça verimli bir hal alan hararetli bir tartışma izledi. Bu tartışmada kanon ve kanon oluşumu hakkında uzlaşmazlık derecesinde zıt görüşler sergileniyordu: Bir yanda sanat eserinin en temel bileşeni olan estetik niteliklerin zaman-üstü ve evrensel olduğu görüşü, diğer yanda kanonun değişebilir ve ancak kendine özgü toplumsal bağlamı içinde anlaşılabilir olduğu görüşü. Bu tartışma, sanat tarihi eğitiminde ve genel olarak sanat tarihinde kanon hakkındaki farklı görüşlere değinmenin aciliyetini ortaya koydu.

## Estetik Yargı

Sanat tarihine uzun süredir egemen olan zamandan ve mekândan azade, evrensel niteliklere dayanan kanon fikri, bilhassa sosyolog Pierre Bourdieu'nün (1930–2002) ve 1970'lerden bu yana

<sup>3</sup> Konuya artan ilginin göstergesi olarak bazı örnekler (kronolojik sırayla): Michael Camille ve diğerleri, "Rethinking the Canon: A Range of Critical Perspectives", *The Art Bulletin*, 78, Haziran 1996, 198–217; Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londra: Routledge, 1999; Gill Perry ve Colin Cunningham, (der.), *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1999; Linda Boersma ve Mieke Rijnders, (der.), *Canonvorming: Het museale verzamelen en presenteren in Nederland, Jong Holland* özel sayısı, 18: 2, 2002; Anna Brzyski, (der.), *Partisan Canons*, Durham, N.C.: Duke Univ. Press, 2007; Elizabeth C. Mansfield, der., *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, New York ve Londra: Routledge, 2007; Ruth E. Iskin, (der.), *Re-envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World*, New York vd.: Routledge, 2017. *Journal of Art Historiography*'de bahsedilen diğer kaynaklara da bakınız. Ayrıca, 2009 yılında Marburg'da düzenlenen 13. *Deutscher Kunsthistorikertag*'ın teması da bu konuydu, keza 2014-2015 Los Angeles'ta Getty Research Institute'un düzenlediği yıllık program da aynı tema üzerineydi. Marcello Gaeta ve Katrin Heitmann, (der.), *Kanon. 30. deutscher Kunsthistorikertag: Universität Marburg, 25.–29. Mart 2009*. Tagungsband, Bonn: Verband Deutscher Kunsthistoriker, 2009; Getty Research Institute, 2014/15: Object, Value, Canon, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2013. <http://www.getty.edu/research/scholars/years/2014-2015.html> (erişim tarihi 21 Ağustos 2018).

<sup>4</sup> 27 Eylül 2016 tarihinde Amsterdam Üniversitesi'nde bu makalenin yazarı tarafından verilen ders.

Yeni Sanat Tarihi'nin etkisiyle son birkaç on yılda eleştirilere maruz kaldı.<sup>5</sup> Kanon hakkındaki değişen ve farklılaşan bu görüşleri anlamak için, kanon oluşumuna ilişkin daha eleştirel bir yaklaşımla nasıl bütünleştirilebileceğini keşfetmeden önce kavramın daha geleneksel kullanımının köklerine inmek gerekir.

Statik kanon kavramı, genelde sanat tarihinde de olduğu gibi, Immanuel Kant'ın (1724-1804) içeriğe nazaran biçime öncelik veren estetiğinden büyük ölçüde etkilenmiştir.<sup>6</sup> Sonuç olarak sanat eserinin amacı ve işlevi geri planda kalır. Kant, estetik yargıyı çıkarsız olarak tanımlayarak hayatın diğer tüm pratik alanlarından ve teorik sahadan ayırır.<sup>7</sup> Beğeni yargısı, öznenin nesnenin duyduğu haz duygusuna dayanır ve mantıksal olarak kanıtlanamaz. Bununla birlikte, evrensel ya da öznel-arası bir geçerlilik iddiasında bulunabilir çünkü böyle bir yargının dayandığı hazzın kaynağı, yüksek bilişsel yetilerimizin ya da anlama ve hayal gücü yetilerimizin uyumuna ya da “esnekliği”ne bağlanabilir.<sup>8</sup> Bilgi sahibi olan her özne aynı zamanda bu hazzı da yaşayabilmelidirler.<sup>9</sup>

Kant, sanatın üretim ve algılanmasının toplumsal ve tarihsel yönlerine pek dikkat etmez. Sosyokültürel çeşitlilikten ve tarihsel değişimden bağımsız olarak, güzel olan da olmayan da aynı şekilde yargılanır.<sup>10</sup> Bununla beraber transandantal yargı çıkarımı bağlamında Kant'ın zihninde kanonlaşma süreçlerini açıklamaya yönelik herhangi bir ampirik girişim yoktur. Ayrıca, güzelin analizinde, estetik yargının tek başına bir sanat eseriyle anlamlı bir bağlılığı temsil ettiğini de iddia etmez. Yalnızca geri kalan değerlendirme yöntemlerinin sanat eserinin güzelliğiyle ilgili olmadığını vurgular. Bir sanat eserini güzel kılan şey böylece gittikçe daha arka plana itilir. Şimdilik sadece güzelin insanın bilişsel yetisi tarafından nasıl kavranabileceği sorusuyla ilgilenir.<sup>11</sup>

Sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909-94) gibi Kant'ı referans alan deneyciler (ampiristler), Kant'ın yanlış anlaşılmasına sebep oldular. Greenberg estetik yargının nesnel geçerliliğini iddia eder: “Zaman, beğeni anlaşmazlıklarını giderek ortadan kaldırır ve sonraki nesiller arasında onaylanan ve yeniden onaylanan temel bir fikir birliğinin devam etmesine olanak tanır.”<sup>12</sup> Greenberg'in biçimci yaklaşımı iktidar, söylem, ideoloji, sınıf veya cinsiyet gibi kanonu oluşturan estetik-dışı koşulları dışladığında sorunludur; ki bu koşullar doğrultusunda da Kant'ın transandantal estetiğiyle kökten farklılaşır. Üstelik bu makalenin de göstereceği üzere, kanonun zaman içinde ortaya çıkan bir fikir birliği olduğu görüşü de hayli problemlidir.

Görsel niteliklerin güzel sanatların için bir unsuru olduğu ve etkisinin biçimsel görünümle bağlantılı olduğu inkâr edilemez. Bu, sanatı ve daha spesifik olarak “meşru” Batılı burjuva sanat

5 Pierre Bourdieu ve Alain Darbel, Dominique Schnapper'la, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, Caroline Beattie ve Nick Merriman (çev.), Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 1991 (1966) [*Sanat Sevdası*, Çev. Sertaç Canpolat, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.]; Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Richard Nice (çev.), Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1984 (1979) [*Ayrılm: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, Çev. Derya Fırat ve Günce Berkkurt, Ankara: Nika Yayınları, 2021.]; Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Susan Emanuel (çev.), Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 1996 (1992) [*Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, Çev. Necmettin Kâmil Sevil, İstanbul: YKY, 1999.]

6 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 (1790), s. 52, 264.

7 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, s. 5, 122.

8 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, s. 6-8, 124-31.

9 Bu evrensellik iddiası Bourdieu gibi akademisyenler tarafından sorgulanmıştır, zira estetik yargının çıkarsız oyunu ve haz kendine has ekonomik ve sosyal koşullar gerektirir. Bu durum, eğilimin kalıcı olarak yerleşmesine olanak tanıyan koşullara erişimi olanların bir ayrıcalığıdır. Bourdieu, *The Rules of Art*, 314; Bourdieu, *Distinction*.

10 Bir sanat eserinin estetik değerine ilişkin iletişim, güzelin terminolojik olarak tanımlanamazlığı nedeniyle yargı düzeyinin ötesine geçememektedir. “Bu sınır yalnızca birey için geçerli olan beğeni varsayımının altında olmasıyla belirlenir -tek fark, bir eserin değeri konusundaki görüş ayrılığının zorunlu olarak ilgililerden en az birinin zayıf bilişsel yetilere sahip olduğu varsayımına yol açmasıdır.” Caspar Hirschi, “Die Regeln des Genies: Die Balance zwischen Mimesis und Originalität in Kants Produktionsästhetik”, *Conceptus: Zeitschrift für Philosophie*, 32: 81, 1999, 217-55, 224 (G. L. çevirisi).

11 Hirschi, “Die Regeln des Genies”, 225.

12 Jason Gaiger, “Constraints and Conventions: Kant and Greenberg on Aesthetic Judgement”, *British Journal of Aesthetics*, 39: 4, Ekim 1999, 376-91, 381.

algısını yaşamın siyaset ve din gibi diğer alanlarından ayırır. Örneğin sanat müzesi, sanat eserlerini bağlamından uzaklaştırır ve onları orijinal siyasi veya dini işlevlerinden arındırır. Sanat, müzede sergilendiğinde belirli bir işleve indirgenir. Artık çoğu durumda önceki anlamının kaybıyla yan yana olan tefekkürün teşvik edilmesine yol açar. Böylece, varsayılan evrensel nitelikler sanat eserine atfedilir ve bunun sonucunda kalitesinin izi görsel görünümüne kadar sürülebilecek kalıcı bir sanat eserleri kanonu fikri ortaya çıkar. Bu nedenle, örneğin Greenberg gibi, formalist bir yaklaşım kullanarak “meşru” sanat algısı içinde eğitim almış sanat tarihçilerinin ve sanat eleştirmenlerinin, belirli sanatçıları ve sanat akımlarını tesis etmedeki etkili olmaları anlaşılabilir bir durumdur. Açıkçası, estetik yargı sanat algısında önemli bir rol oynar ve bu nedenle kanon oluşumu ile meşgul olduğunda konuya dahil edilmelidir. Ancak bir sonraki bölümde örneklemeceği üzere şunu da kabul etmek gerekir ki, bir uzmanın ya da profesyonelin gözü de toplumsal ve tarihsel gelişmelerin ürünüdür.

## Sanatın Kutsallaştırılması

Kanon oluşumuna ilişkin araştırma, hem sanatın kutsallaştırılmasına ve fetişleştirilmesine yol açan dinamiklerin hem de sanatın ortaya çıktığı ve kanonlaştırıldığı sosyo-tarihsel koşulları örtbas eden mekanizmaların sorgulanmasını gerektirir. Sanat ve din arasında, örneğin sanatçının “yaratıcı” olarak adlandırılmasının da gösterdiği gibi çarpıcı paralellikler vardır. Daha sonra sanat eseri, “kutsal” bir şey olarak, onun gereksinimlerini karşılayanları, alıcılarını “kutsar”. Bourdieu'nün detaylandığı gibi, terbiye edilmiş tabiat ya da sanat sevgisi lütuf kabul edilir. Sanat eserinin, ne kadar eğitimsiz olursa olsun herkeste estetik bir aydınlanma uyandıracak güce sahip olduğu söylenir. Bourdieu, kültürlü insanların barbarlığa olan inancının devam ettirilebilmesi için sanatın bir ikinci doğa olarak itibara alınmasını mümkün kılan toplumsal koşulların kılık değiştirmesi gerektiğini belirtir.<sup>13</sup> Yalnızca sanatın kutsallaştırılmasıyla ilgili değil, aynı zamanda kanon oluşumuyla ilgili olarak da Bourdieu'nün karşılıklı şekilde birbirine bağlı konumların özerk bir sosyal mekânı olarak kurgulanmış sanat alanı kavramı mükemmel bir çerçeveye sağlar. Kuramında “alanın yapısını oluşturan ve onu korumaya ya da dönüştürmeye yönelik mücadelelere yön veren *nesnel ilişkilere*” dikkat çeker.<sup>14</sup>

Bourdieu, sihrin sihirbaz aletleri yahut tekniğinden ziyade sihre inanmaya dönük kolektif iradeyle ilgili olduğunu gösteren sosyolog ve etnolog C Marcel Mauss'a (1872-1950) gönderme yapar. Sihirbazın gücü, kolektif şekilde göz ardı edilen meşru bir aldatmacadır.<sup>15</sup> Aynı şey, sanatın üretildiği ve kutsallaştırıldığı koşulların üzerini örten alanda da yaşanır. Bu tür bir gizleme anlaşılabilir bir durumdur, çünkü örneğin yaratıcıyı kimin yarattığı, bu yaratıcının eleştirmenler, galericiler vb. tarafından nasıl yaratıldığı ile ilgili sorular sanatın büyüsunün bozulmasına yol açacaktır. Bu sebeple sanat alanında bazı kesimler bu türden soruları hâlâ küçümser. Özellikle estetiğin felsefi bir disiplin olarak geliştiği on sekizinci yüzyıl sonundan beri bu durum geçerlidir. Sanatın önceki dinî ve saraya bağımlı işlevinden kopma eğilimi, sanat alanının özerkliğinin kemale erdiği on dokuzuncu yüzyılda *l'art pour l'art* sanat için hareketiyle doruğa ulaşır.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Bourdieu ve Darbel, *The Love of Art*, 111–12; Erwan Dianteill, “Pierre Bourdieu and the Sociology of Religion: A Central and Peripheral Concern”, David L. Swartz ve Vera L. Zolberg, (der.) içinde, *After Bourdieu: Influence, Critique, Elaboration*, Dordrecht: Springer, 2005, 65–85.

<sup>14</sup> Bourdieu, *The Rules of Art*, 205 (özgün vurgu), ayrıca bkz. 141–73.

<sup>15</sup> Marcel Mauss, *A General Theory of Magic*, Robert Brain (çev.), London ve New York: Routledge, 1972, 35, 114–19; Bourdieu, *The Rules of Art*, 169.

<sup>16</sup> Sanatsal üretiminin toplumdan ayrı tutulamayacağı düşünüldüğünde, Peter Bürger böyle bir özerkliğin salt bir yanılsama olduğunu varsayan sosyolojinin tarihsel gelişmeyi göz ardı ettiğini işaret eder. Ona göre sosyoloji tam bu sebepten özerklik kavramının karmaşıklığını göz ardı ediyordu. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw (çev.), *Theory and History of Literature* 4, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2011 (1974), 35.

İlk bakışta, modern çağda sanatın özerk alanının oluşumu ile toplum arasındaki bu paradoksal ilişki, sanatsal beğenideki değişimlerin açıklanması adına sanat tarihi disiplininin bu konuya dikkat çekmesini daha da önemli kılar. Aynı zamanda bu, sanat eserinin biçimsel ve estetik yönlerinin artık sanat tarihi disiplininin kapsamına girmemesi gerektiği anlamına da gelmemelidir, çünkü bunlar içkin birer bileşeni temsil etmektedir. Ancak görsel niteliklerin biçime de bağlı olarak izleyici üzerindeki etkisi ne zamandan ne de mekândan bağımsızdır. Sanat tarihçileri her halükârda nesnenin tarihselliğini ve estetik deneyimi dikkate almalıdır.

1939-45 savaşına kadar estetik gerekçelerle reddedilen Alman dışavurumculuğunun kanonlaştırılmasıyla ilgili aşağıda verilecek örnek bu noktada açıklayıcıdır. Ekspresyonizm çirkin, kaba, tüyler ürpertici, dehşet verici ve aşırı olarak nitelendiriliyordu.<sup>17</sup> “Formun yıkılması”, yani formların ve renklerin gerçekliğini deforme etme veya oradan sapma, bu dönemde uluslararası şöhret kazanmamış Brücke sanatçıları için sanatsal beğeniye aykırıydı. 1939-45 savaşıdan sonra, dışavurumculuğa karşı uzun zamandır süregelen estetik tutumların ibresi birkaç yıl içinde olumluya döndü.<sup>18</sup> Dışavurumculuğun bu ani kutsallaştırılmasının nedenleri açıkça politik ve ideolojik güdümlüydü. Sanat alanındaki etkili aktörlerin neyi tabu ilan ettiği ve Nasyonal Sosyalizm sonrası neyi kanonlaştırdığına dair iyi bir el kitabı Nazilerin muteber yahut “dejenere” adettiği sanatı yansıtır. Nazilerin “dejenere sanat” kampanyasının başlıca hedeflerinden biri olan dışavurumculuk böylece büyük bir kabul görmüş ve “dejenere olmuş” sanat alanındaki faşizmin antitezi olarak konumlanmıştır. Dahası, Soğuk Savaş sırasında sanatı destekleyenler, Nasyonal Sosyalizm ile komünist yönelimli sistemler arasında paralellikler kurdular ve bu da bahsi geçen bölgelerde mahkûm olmuş sanatsal yönelimlere bir iade-i itibar anlamına geldi.

Ekspresyonizm Batı demokrasileriyle özdeşleştirdi ve sembolik bir değerle donatıldı: demokrasiyi, özgürlüğü ve bireyciliği temsil ederek Batı demokrasilerinde kimlik oluşumuna katkıda bulundu.<sup>19</sup> Takdis yetkisine sahip çeşitli müze müdürleri, dışavurumcu sanatı Nazizmin peşinden ortaya çıkan sanatsal biçimlerin tek uygun formu olarak görüyordu; burada da 1910'lardan itibaren dışavurumcu sanatı, (Soğuk Savaş sırasında büyük sıçrama yapan) Cobra grubu gibi çağdaş sanat örnekleriyle ilişkilendirdiler.<sup>20</sup> İzleyiciler ise onların güzellik fikirlerine pek de uymayan bir estetik eğilimi benimsemeye başladılar. Realist eğilimleri ise Nasyonal Sosyalist ve Doğu Bloğu tabusuyla ilişkilendirilebilecek şekilde tanımladılar ve bu şekilde onların “kanona layık olmadıklarına” hükmettiler. Realist eğilimlerin totaliter rejimlerle ilişkilendirilmesi, bunların reddedilmesinin önemli bir nedeniydi.

Bu örnek, kanonun hiyerarşilerinin siyasi ve ideolojik hedeflere göre zaman içinde değişebileceğini gösterir. Giderek daha fazla eserin kanona girmesi söz konusu değil, çünkü belirli sanat biçimlerine yönelik eğilimler değiştiğinde, bu aynı zamanda daha önce ünlü olan sanat eserlerinin eski önemini yitirmesi anlamına da gelebilir. Nazilerce mahkûm edilen sanatın takdir ediliyor olması ideolojik bir tutumdu ve bu haliyle kimliği şekillendiren unsurlardan biri haline geliyordu. İzleyici bu sanatta kendini tanıması ve kanaatlerinin onaylandığını görmüştür.<sup>21</sup> Söz

<sup>17</sup> Gregor Langfeld, *German Art in New York: The Canonization of Modern Art 1904–1957*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015, 100, 146 vb.; Gregor Langfeld, *Duitse kunst in Nederland: verzamelen, tentoonstellen, kritieken; 1919–1964*, Zwolle: Waanders Uitgevers, 2004, 29–30; Geurt Imanse ve Langfeld, “Expressionism in the Netherlands”, Isabel Wünsche, (der) içinde, *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*, New York ve Londra: Routledge, 2018, 295–315, 304–05.

<sup>18</sup> Bu eğilim Avrupa’da savaş sonrasında ortaya çıkmasına rağmen, Birleşik Devletler’de 1930’larda halihazırda gelişmekteydi. Bkz. Langfeld, *German Art in New York*; Langfeld, “How the Museum of Modern Art in New York Canonised German Expressionism”, *Journal of Art Historiography*, 11, Aralık 2014, 1–13, <https://arthistoriography.wordpress.com>; Langfeld, *Duitse kunst in Nederland*.

Benzer gelişmeler için Claartje Wesselink ve Elena Korowin’in *Journal of Art Historiography*’nin bu sayısındaki katkılarına bakılabilir.

<sup>19</sup> Bkz. Langfeld, *German Art in New York*, 118–19, 128, 142, 147, 149, 164, 169, 173.; Langfeld, “How the Museum of Modern Art”, 9–13; Langfeld, *Duitse kunst in Nederland*.

<sup>20</sup> Cobra’nın kanonlaşma süreci hakkında Wesselink’in *Journal of Art Historiography*’deki ilgili bölüme bakılabilir.

<sup>21</sup> Bourdieu toplumsal alan ve sanat alanı arasında bir homolojiden bahseder. Bourdieu, *The Rules of Art*, 166 ve 251–2.



konusu sanat eserinin ideolojisiyle özdeşleşme, eserin estetik bakışa layık görülmesinin önkoşulunu oluşturmuştur. İzleyiciler, başlangıçta kabul edilen güzellik kavramlarına uymayan bir estetiğe açıldılar. Dışavurumcuların kullandığı yoğun renkler ve çarpıtmalar olumlu bir anlam kazandı.

## Sanat Alanında İktidar Mücadeleleri

Kanonu oluşturan dinamiklerin üzerindeki örtünün sosyo-tarihsel bağlamda kaldırılması sanat tarihi açısından son derece önemlidir, çünkü bu süreç sistematik olarak sanatın mitleştirilmesine dahil olan ve onu sürdüren sanat sistemiyle örtülür. Esasen iz sürdükçe verili ve apaçık kabul edilen yahut da yaşayan pratikten kopuşun aslında sanat alanındaki belirli figürlerin ve bunların ilişkili olduğu kurumların kararları olduğu görülebilir. Bazı sanat eserlerinin, sanatçıların ve akımların kanonlaştırılmasına yol açan sistemin kendisiyle birlikte bu statünün kazanılmasında rol oynayan iktidar ilişkilerinin, süreçlerin ve söylemlerin yeniden inşa edilmesi gerekmektedir. Akılda tutulması gereken bir diğer nokta da Bourdieu'nün gösterdiği gibi, iktidara ve söyleme erişimde eşitsizlik olduğu ve estetik deneyimin sınıf temelli olduğudur (“yüksek” ve “alçak” sanat arasındaki ayırımı olduğu gibi).<sup>22</sup>

İktidar mücadeleleri kanon oluşumunun doğasında olan bir husustur ve bunların varlığı az çok gizlidir. Kanon oluşumunu ortaya çıkarmak, sanat ortamındaki aktörlerin ve bununla ilişkili kurumların belirli sanat formlarının değerlendirilmesini nasıl etkilediğine odaklanmak anlamına gelir. Bu aktörler arasında sanatçılar, koleksiyonerler, galeri sahipleri, eğitimciler, hamiler, küratörler, sanat tarihçileri ve eleştirmenler yer alır. Bu da elbette belirli grupların, kurumların ve ağların “meşru” beğenin tanımı üzerindeki etkisini göstermeyi mümkün kılarken bunların ne ölçüde hâkim olabildikleri ve toplum üzerindeki etkilerini de ortaya koyar. Kanonun zamanla ortaya çıkan bir fikir birliği olduğu görüşünün yanlıcılığı da böylece ortaya çıkar. Sanatın kurulumu bireysel aktörlerin iş birliğine dayalı olarak uyumlu bir şekilde değil, belirli konumların hakimiyet mücadelesinin sürecidir.

Özellikle modernizmden bu yana sanat alanını, geleneksel normların savunucuları ile onları değiştirmeye çalışanlar arasındaki rekabet karakterize eder. Geleneksel sanatın normlarını umursamayan avangart akımlar başlangıçta güçlü bir direnişle karşılaşmış ve küçük bir çevrenin saygısını kazanmıştır. Sanatsal hiyerarşiler, ancak eskilerle mücadele ederek kabul görebilecek olan yeniliklere karşı savunulur. Bu durum zirvede kalma arzusundaki başarılı, baskın figürler ile süreklilik ve tekrarı kırmak isteyen yeni-gelenler arasındaki mücadeledir.<sup>23</sup> Sadece gelenekçiler ve ilericiler değil, aynı zamanda sanat destekçileri de farklı sanat anlayışlarına sahip bu gruplar içinde birbirleriyle rekabet halindedir.

Bunu açıklamak için, Alman dışavurumculuğunu bir kez daha örnek olarak –özellikle de Amerika Birleşik Devletleri'nde henüz kanonlaştırılmadan nasıl karşılandığı üzerinden– ele almak istiyorum. Bu örnek aynı zamanda sanat destekçilerinin zamanla sanat hareketlerine farklı anlamlar yüklediğini ve bu hareketlere atfedilen sanatsal önemi güncellediğini de gösterir. İki savaş arası dönemde modern sanatın destekçileri, 1914-18 yılları arasında Almanya'da gelişen sanata ilişkin milliyetçi söylemi tadil ederek Alman dışavurumculuğunu hem uluslararası bağlamda hem de ulusal bağlamda teşhir eder.<sup>24</sup> Uluslararası konum, 1920'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde modern sanatın belki de en aktif destekçisi olan sanatçı Katherine Dreier'in (1877-

<sup>22</sup> Bourdieu, *Distinction*.

<sup>23</sup> Robert Jensen, kanonu teşkil eden sanatsal yenilikleri, ders kitaplarındaki sanatçı, eser ve akımları araştırıyor, örneğin; Jensen, “Measuring Canons: Reflections on Innovation and the Nineteenth-century Canon of European Art”, Brzyski, (der.), içinde *Partisan Canons*, 27–54.

<sup>24</sup> Langfeld, *German Art in New York*, 37–65.

1952) faaliyetlerinde açıkça görülür. Dreier modern akımın ulusal sınırlarla kısıtlanamayacağına inanıyordu ve hiçbir zaman da tam anlamıyla ulusal denilebilecek sergiler düzenlemedi. Onun modern sanat fikri, soyut sanata özel bir önem atfettiği için özellikle avangart sanatçıların içinde oldukları teosofik öğretiye bağlıydı. Alman sanatı bu hareketin yalnızca bir parçası olduğundan, Dreier onu öncelikle Alman sanatı olarak algılamadı.

Buna karşılık, William R. Valentiner ve daha sonra New York Modern Sanat Müzesi'nin (MoMA) müdürü olan Alfred H. Barr Jr. (1902-1981) gibi bir sanat tarihçisi, "Fransız biçimi"yle kısmen de olsa eleştirel olarak pek sorgulanmamış, yer yer asırlık bir geleneğe sahip olan irrasyonel ve kalıplaşmış "Alman içeriği" arasındaki sözde ayrıma vurgu yaptı.<sup>25</sup> Alman sanatının bu uzun ömürlü kimliği ve onun zaman-üstü karakterine uyduğu varsayılan figüratif dışavurumculukla eşleştirilmesi, o dönemde henüz kanonlaştırılmamış olsa bile, uluslararası konuma göre çok daha fazla kabul gördü. Alman sanatının ulusal perspektifi o kadar başarılı oldu ki günümüze kadar varlığını sürdürdü. Buna karşılık Dreier, kabul gördüğü çevreyi genişletmekten uzak, kendisini uzmanların gözünde şüpheli konuma düşüren ezoterik öğreti ve şahsi tercihlerin peşindeydi. Sergileri o dönemde hâlâ en az tanınan hareketlerden biri olan soyut sanatı tek taraflı olarak destekledi. MoMA'nın yöneticisi Barr gibi kendisinin etkisini en aza indirmeye çalışan bir figüre karşı koyacak sanat tarihsel ve kurumsal otoriteye sahip değildi.<sup>26</sup> Kendi sanat anlayışını meşrulaştıracak güce sahip değildi. Ancak ölümünü takiben, sanat koleksiyonu MoMA gibi müzelerle dahil edildikten sonra, modern sanatı yorulmaksızın desteklemesiyle tanındı.

## Toplumsal Grupların Dışlanması

Kanona başka bir yaklaşım ise dışlanmış sanatçı gruplarını kapsayacak şekilde sınırları genişletme arzusundan kaynaklanır. Bu girişim, kanonlaşmanın her zaman çok daha büyük bir grubun dışlanmasını gerektirmesinde kaynağını bulur. Bu bakış açısı 1970'lerin başından itibaren Marksist ve feminist sanat tarihinden doğmuştur. Daha sonra toplumsal cinsiyet, queer ve postkolonyal çalışmalar da eklenir. Böylece sanat tarihi, kanonun zaman-üstü ve sabit olmadığı, sadece olasılıklardan birini temsil ettiğinin gitgide daha da farkına varmamızı sağlayacak çok şey yaptı. Kanona girebilecek sanatçılar, eserler, akımlar vb. için ihtimaller yelpazesi her zaman geniş olsa da ancak çok kısıtlı bir kesim bunu başarabilir. Özellikle son yıllarda küresel ve transnasyonal bir sanat tarihi yazma çabalarının sonucu olarak kanon sorunları yeni bir dinamik kazandı. Disiplin bugün halen güçlü bir şekilde "Batılı" (özellikle Avrupa ve Kuzey Amerika) ve milliyetçi sanat tarihi yazımına dayanır. Milenyumun başlangıcından bu yana documenta gibi mekânlarda<sup>27</sup> ve Batı dışında düzenlenen bienallerde "Batılı olmayan" sanatçıların önemli ölçüde artan varlığı, çağdaş sanat kanonunun gelişebileceği yönü gösterir. Bununla birlikte, coğrafi kapsayıcılıktaki bir artış, küresel sanat tarihlerinin ve transnasyonal perspektiflerin de tamamen Batılı yapılar olduğu ve yalnızca Kuzey Atlantik sanat tarihinin bu damar içinde yer alanlar için anlaşılır ve ikna edici olduğu gerçeğini gölgelememelidir.<sup>28</sup> Postkolonyal teori ve feminizm yalnızca sanat tarihinde değil, beşerî bilimlerin her alanında yaygın olarak kullanılıyor

<sup>25</sup> Barr, esasen Giorgio Vasari'nin geliştirdiği, klasikleşmemiş Gotik'in izinin Fransa'ya değil Almanya'ya kadar uzanabileceği yönündeki eski bir fikri benimsiyordu. Vasari, 1550 tarihli *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri* adlı eserinde, bir hata sonucu klasikleşmemiş Gotik (ve daha önceki) mimariyi, Gotik mimarının aslında on ikinci yüzyılın ortalarında görüldüğü Fransa'dan ziyade Almanya'ya atfetmiştir. Bununla, yirminci yüzyıla hâkim olacak önemli bir gelişmeye katkıda bulundu. Alman mimarisini geniş, barbar ve kaba olarak tanımladı. "Yozlaşmış" kelimesini kişinin ulusal idealinden yahut klasikten sapması anlamında kullanmıştı. Vasari, *Lives*, 21, 24-25.

<sup>26</sup> Langfeld, *German Art in New York*, 78.

<sup>27</sup> Lotte Philipsen, *Globalizing Contemporary Art: The Art World's New Internationalism*, Aarhus: Aarhus University Press, 2010, 37-38.

<sup>28</sup> James Elkins, "Afterword", Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel, (der.), içinde *Circulations in the Global History of Art*, Farnham ve Burlington: Ashgate, 2015, 203-29, 210; Elkins, "Canon and Globalization".

ve benzer başlangıç noktalarından hareket ediyorlar. Bu çalışma ise esas olarak kadın, azınlık ve “Batılı olmayan” sanatçılar gibi toplumsal grupların kanondan dışlanması üzerine yürütülen araştırmalardan bir örnek olarak feminist yaklaşımlara odaklanır.

“Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı etkileyici araştırmasında Linda Nochlin (1931–2017), geçmişte kadınların erkek meslektaşlarından daha az şaheser yaratıp yaratmadığını tartışmak yerine bu eşitsizliğin kadınların sanat akademileri gibi kurumlara tam erişimi olmaması vb. örnekler üzerinden kurumsal ilişkilere dayalı olarak nasıl ortaya çıktığını açıklar.<sup>29</sup> Bu ve benzeri çalışmalar, toplumsal tarihin feminist yaklaşımlara nasıl entegre edilebileceğini ve belirli toplumsal grupları ötekileştiren işleyen mekanizmaların işleyişini anlamaya imkân verdiğini gösteriyor.<sup>30</sup> Ötekileştirmelere odaklanmak, feminizm ve bağlantılı yaklaşımların kanon oluşumuyla alakalı en önemli getirisi gibi görünüyor, ancak bunun metodolojik olarak daha çetrefilli ve kanıtlanmasının daha zor olabileceği söylenmelidir. Sergi katalogları gibi alımlama belgelerinde ortaya çıkan söylemler, belirli sanatçılar kanonlaştırıldığından beri dışlanmış veya önemsizleştirilmiş sanatçılardan çok egemen gruplara mensup sanatçılarla ilgilidir.

Feministler sık sık mevcut kanonun kadın ve diğer dışlanmış sanatçıları da kapsayacak şekilde genişletilmesi amacıyla revizyon çağrısında bulundu.<sup>31</sup> Belirli grupların toplumsal olarak ötekileştirilmesi kanona atfedildi ve bu nedenle adaletsiz görüldü. Sanatsal hiyerarşileri yenileme hedefi, feminist sanat tarihçilerinin sanat eserinin biçimsel niteliği kriterini göz ardı etmelerinin bir nedeniydi.<sup>32</sup> Arka plana itilen ya da önemsiz görülen bir estetik perspektiften kendilerini uzaklaştırdılar. Bununla birlikte, Janet Wolff gibi son dönemde yazan sanat tarihçileri, “zamanüstü güzellik ve evrensel değerler gibi itibarsız kavramlara başvurmadan” estetik unsuru yenden gündeme getirmeye çalıştılar.<sup>33</sup> Wolff’a göre, güzel ve politik olanın mutlaka birbirleriyle çatışması gerekmez. Feminizmin karşı karşıya kaldığı - müze pratiğindeki toplumsal cinsiyet hiyerarşileri ve peşin hükümler gibi - estetik yargılara içkin ikilemlerin “toplumsal grupların ve onların ideolojik-estetik çıkarlarının keşfi bağlamında” ele alınması gerektiğini öne sürer.<sup>34</sup> Bu kavram Griselda Pollock’un özellikle sanat eseriyle ilgili olarak ataerki mekanizmaların ve cinsiyetçiliğin farkına varmamızı sağlayan psikanalitik yaklaşımından farklılaşır.<sup>35</sup> Pollock’un yaklaşımı, sanatın algılanmasının somut toplumsal ve tarihsel koşullarına temel almadığından ötekileştirme ve önemsizleştirmeye sebebiyet veren süreçler tüm karmaşıklığıyla arka planda kalır.

Kanon oluşumuna ilişkin iktidar mücadeleleri, geri kalan faktörler göz ardı edilerek veya dışlanarak erkeğin kadın üzerindeki hegemonyasına indirgenirse, nüanslardan yoksun yahut çarpık açıklamalar ortaya çıkabilir. Sanat alanında muhafazakârlar ve ilericiler arasındaki mücadele veya yenilik (modern çağın kurucu unsurları olan fenomenler) gibi önemli süreçler, kanonlaşma süreçlerine ilişkin her türlü doğru kavrayışla bütünleştirilmelidir. Sanatın Hikâyesi,

<sup>29</sup> Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Woman Artists?”, *Art News*, Ocak 1971, 22–39 ve 67–71, 25 ve 32. [“Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı”, *Kadınlar, Sanat ve İktidar* içinde (ss. 145-177), Çev. Süreyya Evren, İstanbul: YKY, 2020.]

<sup>30</sup> 1990’lı yıllardan bu yana, kadın sanatçıların tarihsel konumuna dair araştırmalar, önceki feminist literatürün yer yer ağır eleştirel tonunu yumuşattı. Örneğin: Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, New York: Thames and Hudson, 2012 (ilk baskı, 1990); Hanna Klarenbeek, *Penseelprinsessen & broodschilderessen: Vrouwen in de beeldende kunst, 1808–1913*, Bussum: Toth, 2012.

<sup>31</sup> Bu eğilim, Hollanda’da modern ve çağdaş sanatın en önemli müzelerinden biri olan Amsterdam Stedelijk Müzesi gibi günümüz müzelerinin, koleksiyondaki erkek ve kadın sanatçıları arasında bir denge kurmak amacıyla bilinçli olarak kadınlar tarafından yapılmış daha fazla sanat eserini toplamasında da gözlemlenir. Aynı zamanda Stedelijk Müzesi, geçmişte de kadın sanatçıların eserlerini topladıklarını ancak 1960’lı yıllara kadar olan sanat koleksiyonlarından sadece birkaçının dikkate değer olduğunu belirtir. Kadınların elinden çıkan çağdaş sanat eserlerinin daha fazla toplanması politikası 1990’lı yıllardan bu yana öncelik kazanır. *Stedelijk Museum: Collectieplan 2012–2013*, 30 Eylül 2011, 9; *Stedelijk Museum: Collectieplan 2014*, 27 Eylül 2013, 4, 7–9.

<sup>32</sup> “Feminizmin güzelliğe olan güvensizliğinin” analizi için, bkz. Janet Wolff, ‘Groundless Beauty: Feminism and the Aesthetics of Uncertainty’, *Feminist Theory*, 7: 2, Ağustos 2006, 143–58.

<sup>33</sup> Wolff, ‘Groundless Beauty’, 147 ve 153.

<sup>34</sup> Wolff, ‘Groundless Beauty’, 153.

<sup>35</sup> Griselda Pollock, *Differencing the Canon*.

Pollock'un iddia ettiği gibi, ışıldayan bir Erkeğin Hikâyesi'ne indirgenemez. Whitney Chadwick ve Amelia Jones gibi daha sonraki sanat tarihçileri, kadınlar arasındaki farklılıkların yaş, sınıf, ırk, etnik köken ve cinsel yönelimin yanı sıra sosyal değişimlere göre koşullandırıldığını kabul eden bir yaklaşımı savundular.<sup>36</sup> Queer çalışmaları ayrıca ikili bölünmenin sorunlu olabileceğini ve kanonlaştırma süreçlerinin anlaşılmasını engelleyebileceğini gösterdi. Dahası, modern sanatın desteklenmesinde ve kurumsallaştırılmasında önemli rol oynayan, yukarıda tartışılan ve aynı zamanda kadın haklarını savunan Dreier;<sup>37</sup> Solomon R. Guggenheim'in sanat koleksiyonunu bir araya getiren Hilla Rebay; efsanevi Peggy Guggenheim; veya MoMA'yı kuran ve koleksiyonculuk ve sergileme stratejilerinde önemli etkisi olan Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss ve Mary Quinn Sullivan gibi Amerika Birleşik Devletleri'nden uluslararası alanda hiç de istisnai olmayan birkaç örnek figürden bahsetmek gerekirse; erkek sanat destekçilerine göre sayıca fazla olmalarına rağmen adilane bir muamele gördükleri söylenemez.<sup>38</sup>

Feministler, özellikle ilk evrelerde, sanat tarihinin ataerkil yapısı içinde baskıya ve erkek hegemonyasına karşı mücadele etmek zorunda kalırken, feminist ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının o zamandan bu yana kanon oluşumu üzerinde dikkate değer bir etkisi oldu. Feminist sanat tarihçileri, sanata ve kanonun oluşumuna ilişkin görüşlerimizi değiştirmeyi amaçlayan, sanat alanında aktif oyuncular olma eğilimindedirler. Üniversite öğretmenleri rolleriyle sanat alanındaki yeni nesil aktörleri şekillendiren gücün temsilcileridirler. Kadın sanatçıların 1960'lardan bu yana nasıl aziz ilan edildiği incelenirse, modernist sanatçılar gibi belirli kadın sanatçı gruplarının neden uluslararası bir itibar kazandığı düşünülebilir. O zamandan beri kanona eklenen bu sanatçıların sayısı nispeten az ve iyi tanınlanmıştır. Büyük modern sanat müzeleri gibi sürekli seçimler yapmak ve bunları savunmak zorunda kalan sanat kurumlarının temsilcileri, sanatçıların seçimi konusunda büyük ölçüde hemfikirdir. Ancak (kadın) sanatçıların büyük çoğunluğu hâlâ bilinmez ya da başka yerlerde de söylendiği gibi "karanlık madde"nin parçalarıdır.<sup>39</sup> Bu nedenle kurumların neden bu küçük sanatçı grubunu seçip geniş sanatçı grubunu terk ettiğini sormak gerekir. Feminist revizyonizmin gündeme getirdiği mesele, yani yargılama kriterlerinin cinsiyete dayalı olması, estetik yargının ilkeleriyle ilgili soruları yanıtlamanın bir yolu olabilir. Bu, bizzat kanon oluşumu ya da Wolff'un ifadesiyle post-eleştirel çağda "feminizm sonrası estetik" meselesidir.<sup>40</sup>

Feminist sanat tarihi, belirli sanatçıların takdis edildiği aşırı seçici sistemi hiç değiştirmedeği gibi kanondaki değişikliğe rağmen bu sistemi onayladı. Kanonun ya da sanat alanında kanonu yaratan sistemin ortadan kaldırılabileceğini düşünmenin bir yanılısama olduğu ortaya çıktı.

<sup>36</sup> Chadwick, *Women, Art, and Society*, 502, 505; Pollock, *Differencing the Canon*, 24.

<sup>37</sup> Dreier kadınların oy hakkı için çalıştı, Arjantin'de sosyal reformları savundu ve kadın sanatçıları destekledi. Ayrıca, genç kadınlara daha iyi iş fırsatları yaratmak amacıyla eğitim veren Manhattan Kız Ticaret Okulu'nun başkanlığını yaptı ve Alman Kadın ve Çocuk Rekreatyon Evi'nde aktif olarak görev yaptı. Katherine S. Dreier, *Five Months in the Argentine from a Woman's Point of View, 1918 to 1919*, New York: Frederic Fairchild Sherman, 1920.

<sup>38</sup> Ayrıca bkz. *Doris Wintgens, Peggy Guggenheim and Nelly van Doesburg: Advocates of De Stijl*, Rotterdam: naio10, 2017; Karole P. B. Vail, (der.), *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2009; Jennifer R. Gross, (der.), *The Société Anonyme: Modernism for America*, New Haven: Yale Univ. Press, 2006; Solomon R. Guggenheim Museum, *Art of Tomorrow: Hilla Rebay ve Solomon R. Guggenheim*, New York: Guggenheim Museum, 2005; Wendy Jeffers, "Abby Aldrich Rockefeller: Patron of the Modern", *The Magazine Antiques*, 166, Kasım 2004, 118-27; Isabel Wünsche, "Sammlerinnen im Dienste der Kunstvermittlung – Katherine S. Dreier, Galka E. Scheyer und Hilla von Rebay", Ulrike Wolff-Thomsen ve Sven Kuhrau, (der.) içinde, *Geschmacksgeschichte(n): Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland, 1871-1933*, Kiel: Ludwig, 2011, 194-215; Deborah Wye ve Audrey Isselbacher, *Abby Aldrich Rockefeller and Print Collecting: An Early Mission for MoMA*, New York: Museum of Modern Art, 1999; Robert L. Herbert, Eleanor S. Apter, ve Elise K. Kenney, (der.), *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University: A Catalogue Raisonné*, New Haven: Yale Univ. Press, 1984; Ruth L. Bohan, *The Société Anonyme's Brooklyn Exhibition: Katherine Dreier and Modernism in America*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982; Peggy Guggenheim, *Out of This Century: Confessions of an Art Addict*, New York: Universe Books, (1946) 1979.

<sup>39</sup> Gregory Sholette, "Heart of Darkness: A Journey into the Dark Matter of the Art World", John R. Hall, Blake Stimson, ve Lisa Tamiris Becker, (der.) içinde *Visual Worlds*, New York ve Londra: Routledge, 2005, 116-38.

<sup>40</sup> Wolff, 'Groundless Beauty', 149.

Günümüzde pek çok sanat tarihçisi “kanon” terimini açık bir şekilde kullanmaktan kaçınmaya çalışsa da bu durum kanonun ortadan kalktığı anlamına gelmez. Sanat tarihi disiplini kanon üreten bir sistemin parçasıdır. Sanat alanının tamamı kanonu sürekli yeniden üretir ve korur: ders kitapları, sanat piyasasındaki fiyatlar, önde gelen sanat koleksiyonları ve UNESCO Dünya Mirası Listesi, sanatsal hiyerarşilerin yeniden üretimine katkıda bulunan kurum ve medyanın sadece birkaç örneğidir.

Daha kapsayıcı bir kanon meselesinin önemine rağmen, karşı kanon, çoklu-evrensel veya çoklu-kanon gibi kavramların dışlanmış gruplar açısından faydalı olup olmadığı şüphelidir.<sup>41</sup> Çoklu-evrensel ve çoklu kanon kavramları, aynı sistemin parçası olmalarına ve birbirlerini şartlandırmalarına rağmen, bağımsız olarak oluşan kanonları akla getirir. Bu, bir arada uyumlu yaşamdan ziyade sanat alanında yeni konumlar elde etme ve eskiyi (Avrupa merkezli kanon gibi) demode olarak geçmişe gönderme sürecindeki iktidar mücadelesiyle ilgilidir. Bahsedilen kavramlar, eşit değerdeki farklı kanonların yan yana var olduğu yönünde yanlış bir izlenim uyandırma ve dolayısıyla sanat alanında gerçekte var olan nesnel hiyerarşileri gizleme eğiliminde olup, ders kitaplarında yer alan sanatçılar üzerinden verilecek örneklerle bu durum net bir şekilde ortaya konabilir. Önemli olan, belirli ana anlatıların neden ve nasıl ortaya çıkıp yerleştiği sorusunu gündeme getirmek için tam olarak bu hiyerarşileri görünür kılmaktır. Bu, kültürel alandaki alt bölümlerle ilgili kanonların olmadığı veya örneğin belirli medya, bölgeler veya sosyal gruplarla ilgili özel kanonların olmadığı anlamına gelmez. Son olarak, karşı kanon ve çoklu kanon gibi kavramlar genellikle henüz kanonlaştırılmamış çağdaş sanatla ilgilidir, bu tür kavramların da aynı şekilde yanıltıcı olabilmemesinin nedeni budur.

## Diğer Metodolojik Hususlar

Kanonlaştırma süreçlerine ilişkin araştırma, alımlama estetiğine göre izleyicinin daha fazla bütünleşmesini gerektiren bir alımlama tarihi olarak anlaşılabilir. Beğenin oluşumuna odaklanır ve sanatın teşvikçisi rolünü bütünleştirir. Kanonun oluşumu üzerindeki etkileri göstermek için mükemmel bir yöntem, söylem analizi ve alıcıların sanatı belirli bir seviye ve anda nasıl anladıklarını meydana çıkarmak için sergi katalogları, sanat eleştirileri ve sanat tarihi yazıları gibi alımlamanın göstergelerini incelemektir. Burada görünür kılınan, sanat eserini yaratan söylemin kurgulanmış doğası, anlamı ve değeridir.

Sergi katalogları, söylemin büyük ölçüde sergiler sonrasında gelişmesi nedeniyle modern sanatın alımlama belgeleri olarak mühim bir rol oynar.<sup>42</sup> Teşhir veya göz ardı edilen sanatçılar ve bunların kamuoyuna sunulma biçimleri hakkında bilgi verir. Sanat eleştirileri alımlamanın başka bir türden analitik belgesidir; sadece sanat yapıtlarına değil, sergilerin nasıl sunulduğuna ve kataloglarda yazılanlara da göndermeler yapar. İncelemeler, eleştirmenlerin sanat eseri ve sergiyle ne kadar özdeşleştiğini, muhafazakârlardan ilericilere tutulan yolları ortaya koyar. Farklı zamanlarda düzenlenen sergiler bu şekilde incelenebilir, yani sanat eleştirileri artzamanlı

<sup>41</sup> “Karşı-kanon” ve “çoklu-evrensel kanon” kavramlarını Ruth E. Iskin kullanırken, “çoklu kanonlar” kavramını Anna Brzyski kullanır. Iskin, “Introduction: Re-envisioning the Canon: Are Pluriversal Canons Possible?”, Iskin, (der.) içinde, *Re-envisioning the Contemporary Art Canon*, 1–41, 13–14, 24, 28 vb.; Anna Brzyski, “Introduction: Canons and Art History”, Brzyski, (der.) içinde, *Partisan Canons*, 1–25, 3.

<sup>42</sup> Wolff çoklu-kanonlar kavramını sorunsallaştırır; Elkins ise çoklu-moderniteler kavramı için aynı şeyi yapar. Wolff, “Groundless Beauty”; Elkins, ‘Afterword’, 227–29.

<sup>43</sup> Bu noktaya gelindiğinde, modern sanatçı dernekleri, müzeler ve diğer sanat araçları tarafından belirli sergilerle ilgili çok sayıda yayının yanı sıra sergi tarihine ilişkin araştırmalar da ortaya çıktı. Örneğin: Barbara Schaefer, (der.), *1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Köln: Wienand Verlag ve Wallraf-Richartz-Museum, 2012; Phaidon Editors ve Bruce Altshuler, (der.), *Salon to Biennial – Exhibitions that Made Art History*, c. 1: 1863–1959, Londra ve New York: Phaidon Press, 2008; Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA: MIT Press, 1998; Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, (der.), *Thinking About Exhibitions*, Londra ve New York: Routledge, 1996; Maximiliane Drechsler, *Zwischen Kunst und Kommerz: zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905*, Munich: Deutscher Kunstverlag, 1996.

olduğu kadar eşzamanlı olarak da analiz edilebilir. Sanat eleştirileri keyfi sonuçlara da yol açabilecek geniş bir yorum yelpazesine izin verdiğinden sistematik bir analiz gerektirir.<sup>43</sup> Eleştirmenlerin argümanları estetik, (sanat)tarihsel, politik, sosyal, dini, biyografik ve psikolojik olabilir. Eldeki soruna dayanarak, belirli bir alıcının niyetinin sanat eserini kutsallaştırmak, aşağılamak veya güncellemek olup olmadığı ve söz konusu amaçla hangi karşılaştırmaların veya karşıtılıkların kullanıldığı sorulmalıdır.

Sergilerin tarihi ve bilhassa sergi katalogları, belirli akımların diğerlerinden fazla takdir görmesine dair açıklama getirme eğilimindeyken, özellikle müze koleksiyonlarının tarihi, sanatçıların ve akımların ne zaman kanonun bir parçası haline geldiğini gösterir. Müze koleksiyonlarının yapısı, belirli sanatçıların sıralamadaki konumunu belirlememize olanak tanır, çünkü modern sanata nihai kurumsal tanınırlığı sağlayanlar müzelerdir. Sanat eserlerinin edinimi, geçici sergilerle karşılaştırıldığında uzun vadeli bir bakış açısına dayanmaktadır. Genellikle müzeler, kalıcı değeri olduğu varsayılan eserleri, gelecekte de değerli olacağı beklentisiyle satın alır. Bu nedenle eserler büyük bir titizlikle korunup belgelenir. Koleksiyonların salt niceliksel olarak incelenmesi yetersizdir. Yalnızca belirli bir sanatçının kaç eserinin toplandığını belirlemek yeterli değildir, aynı zamanda bunların tekniği ve temsil edilebilirliği de (sanatçının eserlerinin eksiksizliği veya belirli dönemlere gösterilen özen gibi) incelenmelidir. Bir sanatçının eserinin ne kadarının sanat piyasasında mevcut olduğu da burada rol oynayabilir. Her ne kadar müzeler başlıkları dikkatle seçse de satın almaların aktif bir toplama stratejisinin parçası olup olmadığı dikkate alınmalıdır. Sonuçta mesele hangi müzelerin diğerlerine örnek olduğunu, neye sahip olarak prestij kazandığını ve sanat tarihine bu şekli verdiğini tespit etmektir.

Piyasa değeri, yani bir eserin belirli bir andaki satış fiyatı, aynı zamanda sanat eserinin ne kadar beğenildiği hakkında da bilgi sağlayabilir. Ancak kanonlaştırma süreçlerini tamamen, genel sürecin yalnızca bir parçası olabilecek sanat piyasasının etkisine bağlamak yanlış olur. Örneğin, dolaysızca ekonomik başarıya ulaşan ve önceden belirlenmiş bir talebe öngörülen biçimlerde yanıt veren sanat eserleri, genellikle kanonda yer edinme fırsatı bulamadan eskimeye mahkumdur.<sup>44</sup> Bunun her zaman farklı aktör ve kurumları içeren toplumsal süreçleri teşkil ettiğinin bilincinde olunmalıdır. Üstelik sanat tarihi kimi sanatçıları araştırma kapsamına alıp kimilerini dışarda tutarak hiyerarşiler kurar.<sup>45</sup> Akademilere hangi sanatçıların atandığı üzerinden kimlere müfredat kapsamında sanata dair bakış açılarını aktarma fırsatı sunulduğunu belirlemek de mümkündür. Son olarak sanatın devlet tarafından desteklendiği noktalarda sanatın toplumsal statüsü hakkında çıkarımlarda bulunmamızı sağlayabilecek nüveler bulunabilir. Modern sanatın kanonlaştırılmasını anlamak, tüm bu değişkenlerin kendi toplumsal bağlarıyla bütünlük içinde incelenmesini gerektirir. Hedef, sanat sahnesindeki aktörlerin ve ait oldukları kurumların, belirli sanatsal ifadelerin değerlendirilmesini nasıl etkilediğini ve sembolik güç açısından sanat alanındaki konumlarının ne olduğunu göstermek olmalıdır.

Kurumsal iktidar ilişkileri zamanla değişir. Örneğin, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında sanat akademileri ve devletin hâkim olduğu sistemin yerini sanat simsarları ve eleştirmenleri almıştır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında ise kanon oluşumunda baskın rol oynayan modern sanat müzesi ortaya çıktı. Yine de kültürel girişimciler tartışmaya girene kadar en önemli teşebbüsler o dönemde henüz sanat görüşlerini hâkim kılamamış olan sanatçı ve sanatçı dernekleri tarafından gerçekleştirildi. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, çağdaş sanat alanında bienaller ve

<sup>43</sup> Bu konu şurada daha detaylı incelenmiştir: Langfeld, *German Art in New York*, 17–19.

<sup>44</sup> Bourdieu, *The Rules of Art*, 142.

<sup>45</sup> Nicel yaklaşımlar için bkz.: Jensen, 'Measuring Canons'; James Elkins, 'Canon and Globalization in Art History', Brzyski, (der.), *Partisan Canons* içinde, 55–77.

Kassel'deki documenta gibi büyük uluslararası sergiler ve sanat fuarları ortaya çıktı.<sup>46</sup> Çağdaş sanatta kanonlaşmadan ne derece söz edilebileceği ise hâlâ tartışmalıdır. Bourdieu'nün iddia ettiği gibi<sup>47</sup> sanatın yalnızca ölümden sonra kanonlaştırılması artık söz konusu değil; sanat kanonik statüyü her daim girift bir alımlama sürecinde elde ediyor. Ancak bienaller gibi çok ses getiren bu sergiler sürecin erken aşamalarında mühim bir rol oynayabilir.

## Sonuc

Tüm farklılıklarına rağmen hem geleneksel hem de güncel sanat tarihi yaklaşımları, belirli sanatçıların ve sanat formlarının ön plana çıkarılmasına katkıda bulunma temayülündedir. Ancak sanat tarihinde nispeten yakın bir zamana kadar göz ardı edilen şey, sanat yapıtıyla daha az ilgili ve uzakta konumlandırılmış olan şeydir. Bu sayede kanonun kurulduğu damarlar, sanatçılar ve akımların takdisi yahut önemsizleştirilmesi ortaya çıkarılabilir. İdeal olarak, bir disiplinin genel hatlarıyla bu türden bir öz farkındalığa sahip olması gerekir. Bu, yeni anlayışlara ve nihayetinde kanonun dönüşümüne yol açabilir, zira böylece kanonun sözde “evrenselliği” ve “zaman-üstülüğü” ortadan kaldırılabilir.

Sanat tarihinde kanonla ilgili kavramları ve yaklaşımları ayırmaya yönelik yaygın faaliyet, sonuçta fazlasıyla mutlak, çünkü bunlar tamamlayıcılık ve örtüşmeyle karakterize edilme eğilimindedir. Bu yaklaşımlar birbirine entegre edilmediği durumda, bir bütün olarak kanon olgusunun gerçek anlamda anlaşılması mümkün olmaz. Sanat eserinin biçimsel ve estetik yönleri göz ardı edilirse, güzel sanatların en belirgin unsuru da göz ardı edilir. Ancak estetik bakış asla zaman-üstü ve evrensel olamaz. Estetik ile estetik-dışı, politik ile ideolojik olan her daim birbirine bağlıdır ve birlikte düşünülmelidir.

Her ne kadar yalnızca nesnenin tarihselliğinin değil, estetik deneyimin tarihselliğinin de her daim dikkate alınması gerektiğini zikretmek sıradan görünse de sanat tarihçileri için bu türden bir tarihselliğin maskesini düşürmek zor olabilir çünkü sanat alanı, sanatın üretildiği ve kanonlaştırıldığı koşulları kapsar. Sanat eserinin üretiminden kanonlaştırılmasına kadar geçen süreç sanatı kutsallaştıran ve bu koşulların gizlenmesine yol açan mekanizmalarla ortaya çıkar. Bu nedenle amaç, bu mekanizmaları ortaya çıkarmak olmalı.

Kanonlaştırmalar, birbirleriyle iş birliği ve rekabet halindeki çeşitli aktörleri, ağları, kurumları ve söylemleri içeren sosyal süreçlerdir. Bu nedenle, örneğin kanonlaşma hususunda, bütün rolü sürecin yalnızca etmenlerinden biri olan mekanizmalara (sanat piyasası gibi) atfetmek yahut iktidar mücadelelerini erkeklerin kadınlar veya “Batılı”nın “Batılı olmayan” sanatçılar üzerindeki hegemonyasına indirgemek gibi tek taraflı ve basit girişimlere karşı tedbirli olmak gerekir; zira yenileşme gibi diğer faktörler de karmaşık kanonlaşma süreçlerini etkiler. Disiplinimiz, tüm sistemi yeniden inşa etmemiz için kavram ve yaklaşımların yanı sıra, belirli sanat eserlerinin kanonlaştırılmasına ve marjinalleştirilmesine yol açan süreçlerin, iktidar ilişkilerinin ve söylemlerin de içerilmesini gerektirir. Kapsanan ve dışlananlar birbiriyle ilişkilidir ve birbirlerinden ayrı gözlemlenmemelidir.

Kanon ve kanonlaşma süreçleri, eskiden sanıldığı gibi statik değil, daha ziyade şaşırtıcı bir dinamizmle karakterize edilir. Bu araştırma alanı görece yeni olduğu için yapılması gereken çok şey vardır. Özellikle sanata daha küresel ve transnasyonal bakış açıları geliştirmek gibi yeni zorluklarla karşılaştığımız bu günlerde disiplinimiz için elzemdir. Çözümler bulunmalıdır ve bu çözümlerin kanon üzerinde etkileri olacaktır.

<sup>46</sup> Örneğin, bkz. Anthony Gardner ve Charles Green, *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2016; Elena Filipovic, Marieke van Hal ve Solveig Øvstebø, (der.), *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Bergen: Kunsthall Bergen, 2010; ve *Tate Papers*, no. 12 (Güz 2009), Landmark Exhibitions sayısındaki makaleler.

<sup>47</sup> Bourdieu, *The Rules of Art*, 147.

*Çeviri Makale / Translated Article*

# Sömürgecilik, Şarkiyatçılık ve Kanon\*

## Colonialism, Orientalism, and the Canon

**Zeynep ÇELİK****Çev: Ali KAYAALP\*\***

Son zamanlarda sanat ve mimarlık tarihine yönelik, “kanonu yeniden düşünmeyi” merkezine alan sorgulamalar, “Batı” ve “Batı-dışı” sosyo-kültürel etkileşimlere yönelik güncel odakla yakından ilgilidir. Bu durum, Batı-dışı sanatın sanat tarihine giriş derslerine giderek daha belirgin biçimde dahil edilmesiyle kendini açıkça belli eder.<sup>1</sup> Sanat ve mimarlığı karmaşık güç ilişkilerinin geniş sınırları içinde düşünmek, kanonun çerçevesinin yeniden belirlenmesi ve kanona yönelik yeni okumaların ortaya çıkmasıyla sonuçlandı. Bütüne bakıldığında, geleneksel bakış değişmemiştir; ancak sanat ve mimarlık eserlerine yönelik daha kapsamlı görme ve anlama biçimlerinin devreye girmesi mümkün olabilmektedir. Bazen bu yeniden konumlandırma, alışageldiğimiz yorumları işlevsiz kılıyor gibi gözükse de, aslında sadece bugüne dek söylemin dışında tutulmuş olan anlamları açığa çıkarıyor. Belki de bu süreç, sosyal bilimlerin mühendislikten ödünç alıp araştırma aracı olarak kullandığı şu terim sayesinde en iyi biçimde açıklanabilir: üçgenleme. Alan araştırmalarında bir konumu belirlemek üzere kullanılan üçgenleme, tarihe yönelik çoklu okumalar yapma olanağını sunar. Janet Abu-Lughod’un sözleriyle üçgenleme, “sistemin haricinde, tarihi gerçekliğin görülebileceği herhangi bir Arşimet noktasının olmadığı” anlayışı üzerine kurulur.<sup>2</sup>

Şüphesiz Edward Said’in *Şarkiyatçılık* (1978) kitabı, tahakküm politikalarının altını çizen bir mercekten bakarak; kültür ürünlerini görme biçimimizde bir dönüm noktası olmuştu. Sanat ve mimarlık tarihi, Said’in meydan okumasına yanıt verdi; ancak bu, başka akademik alanlardaki benzerlerinden farklı olarak daha yumuşak bir yanıtı. Yakın tarihli bu akademik faaliyetin önemli bir kısmının, *Şarkiyatçılık* kitabının kurduğu modeli izleyerek, “Şark” kavramının inşa edilmesine katkıda bulunan sanat ve mimarlık eserleri üzerinde yoğunlaşan bir dizi analizle bağlantı kurması hiç de şaşırtıcı değildir. Said’in kendisinin de belirttiği gibi, Şarkiyatçılık yalnızca Garp’ın araştırılmasıydı. Kültürler arası bir sorgulama olmak niyetinde değildi ve “öteki” tarafa söz vermek iddiası da yoktu – bu, Said’in daha sonraki metinlerinde yer verdiği bir konudur.<sup>3</sup> Sanat tarihçileri Said’in yolundan giderek

\* Bu metin Michel Camille, Zeynep Çelik, John Onians, Adrian Rifkin ve Christopher B. Steiner tarafından kaleme alınmış olan “Rethinking the Canon” isimli makalenin “Colonialism, Orientalism and the Canon” isimli bölümünün çevirisidir. Bu makale için bkz. Camille, M., Çelik, Z., Onians, J., Rifkin, A., & Steiner, C. B., (1996). Rethinking the Canon. *The Art Bulletin*, 78 (2), 198–217. Çevirmen, Zeynep Çelik’e makalenin bu bölümünü çevirme fikrine yönelik olumlu yaklaşımı ve çeviriyle ilgili önerileri için teşekkür eder (Çevirmenin notu).

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, ali.kayaalp@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0286-6804.

<sup>1</sup> Sanat tarihine giriş niteliği taşıyan kitaplar da bu eğilimi yansıtır. Dikkat değer bir örnek için bkz. Spiro Kostof, *A History of Architecture*, New York/Oxford, 1986. Bu yayının “dahil etme” ediminin de ötesinde, Batı-harici materyali, tartışmanın tam kalbine yerleştirir. Örneğin Kostof, Kahire’yi geç Orta Çağ’daki Floransa’yla, Venediği de on altıncı yüzyıldaki İstanbul ile eşleştirir.

<sup>2</sup> Janet Abu-Lughod, “On the Remaking of History: How to Reinvent the Past”, Barbara Krueger ve Phil Marian, ed., *Remaking History* içinde, Seattle, 1989, 112.

<sup>3</sup> Said’in çok sayıda metni arasında bu konuya değinenler için bkz. Edward Said, “Intellectuals in the Post-Colonial World”, *Salmagundi*, S. 70-71, Bahar-Yaz, 1986, 44-64; “Third World Intellectuals and Metropolitan Culture”, *Raritan*, IX, S. 3, 1990, 27-50; *Culture and Imperialism*, New York, 1993.



Şarkiyatçılığın yenilikçi ve eleştirel okumalarını önerdiler – ancak daima “Garp” üzerinde yoğunlaştılar.<sup>4</sup>

Tarihin bastırıldığı sesleri dinleyerek haritaya yeni görme konumları ekleme gayreti, kanonun sorunsuzca çerçevelenmesini zorlaştırarak, alışılmadık ve rahatsız edici bir diyalog başlatır, ardından onu yeniden konumlandırır. Yine de bu çabanın büsbütün meyve vermediği söylenemez. Bu durum akla gelen iki örneği: ilki, 1830’lu yıllarda, sömürgeci bir konumda, Cezayir kentinde planlamaya yönelik müdahale ve ikincisi ise yüzyıl dönümü sanatçılarından “Şarkiyatçı” bir Osmanlı ressamının, Osman Hamdi’nin tematik dağarcığı. Sömürgecilik ve Şarkiyatçılık, söylemin nevezuhur parçalarıdır; kanonu gözle görülür biçimde genişletirler. “Kanonu yeniden düşünmek” olgusu ise alışıldık yorumları geride bırakmakla ilgilidir.

Cezayir, Fransa’nın en önemli ve en sorunlu *outré-mer* topraklarından biriydi; ayrıca sömürge kentinin mükemmel örneklerinden biri olarak “modernizasyonu” da politik imalar taşıyordu. Cezayir’in 1830’daki istilasını izleyen Fransız planlama faaliyetinin ilk evresi, Fransa egemenliğinin son bulduğu 1962’ye dek, aralıklarla su yüzüne çıkacak olan çatışmaların tohumlarını atmıştır. Fransızlar, Cezayir’in kentsel yenilenme sürecini, kentin merkezinde Place Royal veya Place d’Armes (daha sonra Place du Gouvernement) adını taşıyan devasa bir alan açarak başlattılar – burası limana yakındı, askeri birliklerin toplanmasına da uygun bir bölgeydi. İlk temizlik harekâtı oldukça gelişigüzel ve bu süreç, Fransa’nın ihtişamını yansıtmakta yetersiz kalan, sınırları eğri-büğrü bir meydanın ortaya çıkmasıyla sonuçlandı. 1830’lu ve 1840’lı yıllarda, bu alanı klasik detaylar ve zemin hizasında sıralı kemerlere sahip, bir örnek binalarla çevrelenmiş, düzgün bir geometrik forma dönüştürmeyi amaçlayan projeler, Fransız idarecilerinin buraya anıtsallık getirme çağrısına verilen cevaplardı. Ortaya, ihtişamlı görüntüsü ile Place du Gouvernement çıkmıştır. Projeye, yeni meydana yönelik, hepsi birbirine benzeyen “Fransız tarzında” cephelere sahip binalarıyla genişletilmiş üç eski sokak eşlik ediyordu: Rue Bab el-Oued, Rue Bab Azzoun ve Rue de la Marine (Resim 1). Bunlar hem estetik hem de ölçeksel farklarıyla Cezayir’in sömürge olmadan önceki kentsel ve mimari biçimlerinden dramatik bir karşıtlıkla ayrılan “işgalcinin üslubu”nun temsil ettiği Fransa imgesini Cezayir toprağına kazımak iddiasını taşıyor ve sömürgeciliğin güç ilişkilerini sembolize eden görsel bir düzen yaratıyordu.<sup>5</sup>

Tarihçiler genellikle Cezayir’deki müdahaleleri yalnızca Fransa’nın zaferini kentin formuna ve imgesine damgalamak amacı taşıyan askeri ve pratik planlama örnekleri olarak sunmuşlardır.<sup>6</sup> Sömürge kentini eleştirenler de bu müdahalelerin arkasındaki askeri beceriye dikkat çekmenin yanında, epey kısaca da olsa “yerli halkın protestoları”na dikkat çekmiş<sup>7</sup> veyahut “emperyalist sömürgeciliğin, itaatkâr kültüre yönelik küçümseyiciliğinin ve cahilliğinin bir ifadesi”<sup>8</sup> olarak gördükleri tasarımlarını suçlamışlardır. İşgalin erken dönemlerinde, Cezayir’de gerçekleşen yıkımın ölçüsü ve içeriğini tartışan pek az sayıda araştırmacı da bu meseleye Fransız tarafından yaklaşmış, sömürgecinin sömürülen toplumun kültürüne yönelik duyarsızlığını ima etmiştir.<sup>9</sup> Böylelikle oluşturulan söylem, sömürgeci politikalara eleştirel bir gözle bakarken bile Cezayirli-leri daimi bir eylemsizlik durumuna indirgemıştır.

4 On dokuzuncu yüzyıl resim sanatının yorumlanmasında Said’in eserini vurgulayan ilk makale için bkz. Linca Nochlin, “The Imaginary Orient”, *Art in America*, LXXI, S. 5, 1983, 118-131, 187-191.

5 Cezayir’in kentsel dokusuna yönelik Fransız müdahalesini detaylı bir biçimde incelediği kitabı için bkz. Zeynep Çelik, *Urban Forms and Colonial Confrontation: Algiers Under French Rule*, University of California Press, Berkeley, 1997.

6 Yakın zamanlı yayınlar arasında bkz. François Béguin, *Arabesances*, Paris, 1983, 103; ayrıca Xavier Malvert, “Alger: Méditerranée, soleil et modernité”, *Architecture française outre-mer* içinde, Liège, 1992, 31.

7 René Lespès, *Alger*, Paris, 1930, 201.

8 J.-J. Deluz, *L’Urbanisme et l’architecture d’Alger, Cezayir/Liège*, 1988, 11.

9 René Lespès, *Alger*. Cezayir kent merkezinin Fransız işgalinden önceki döneminin harika bir rekonstrüksiyonu için bkz. André Raymond, “Le Centre d’Algiers en 1830”, *Revue de l’occident musulman et de la Méditerranée*, XXXI, S. 1, 1981, 73-81.



**Resim 1.** Eski Cezayir'in havadan görüntüsü (Chantiers, Mart 1935). Üst kısımda Kasbah; alt kısımda, etrafını saran ve 1830'larda 1850'lere dek yeniden inşa edilen kısımlarıyla Place du Gouvernement.

Yıkım, Cezayir'in yoğun yapı dokusu sözkonusu olduğunda özellikle hassas bir konuydu; pratikte, Fransızların sömürgelerindeki planlama anlayışıyla kendi ülkelerindeki planlama usulleri arasında açık bir ayrım vardı. Kentsel dokunun düzenlenmesi ve anıtsal meydanlarla sokakların açılması bakımından Cezayir'de başlatılan operasyonlar, ilk bakışta on yedinci yüzyıldan itibaren Fransız kentlerinde yapılanlardan farklı görünmez. Yine de, IV. Henri'nin Paris'teki geniş meydanlarından Place de la Concorde'a ve Nancy'nin olağanüstü geometrik sistemine (Place Royale, Place de la Carrière ve Hemicycle) varıncaya dek, Fransız kentlerindeki yıkımlar asgari düzeydeydi ve yeni yapılar boş alanlarda inşa ediliyordu. He ne kadar Napolyon Yasaları'nın zorunlu el koymayla ilgili maddesi kamulaştırma ve yıkımı kolaylaştırıyorsa da, bunlar III. Napolyon ile Baron Haussmann'ın Paris'i yeni baştan inşa ettiği döneme kadar Fransa'da geniş çapta uygulanmamışlardı. I. Napolyon'un emriyle Rue de Rivoli'nin inşası için bazı yapılar yıkılmış ancak kesinlikle hiçbir anıta, dinsel veya sosyokültürel ikona dokunulmamıştı.

Cezayir’de ise durum farklıydı. Burada Fransız müdahaleleri, yalnızca mekânın mimarlığına ve kentelliğine biçimsel olarak karşı çıkmakla kalmıyor, kenti kesip biçerek parçalara ayırıyor, herhangi bir ayırım gözetmeden gasp ederek yıkıyordu. Çok sayıda ticari binaya ve konuta ilave olarak, değişen boyutlardaki önemli kamusal ve dinsel binalar da yerle bir edildi.<sup>10</sup> Anayurtta izin verilmeyeni, sömürgece tatbik etmek kabul edilebilirdi... İlk müdahalelerin ani şiddeti, işgal döneminin sözlü edebiyatında da dile getirildiği gibi, kenti ve mimarisini sömürgeciyle sömürülen arasındaki çatışmanın tartışmalı arazileri haline getirdi. Aşağıdaki şarkı, kentin istila ve gasp edilmesiyle, en saygıdeğer ikonlarının kirletilmesine yakılmış bir ağıt olarak değerlendirilebilir:

Vah Cezayir’e, vah onun yapılarına,  
 Ve hep temiz tutulmuş mekanlarına!  
 Porfiri ve mermeri gözler alan  
 Temizliğin kentine vah, yazık!  
 Hıristiyanlar oturuyor kentte, onların durumu değişti!  
 Her şeyi kirlettiler, mahvetttiler, iffetsizler.  
 Yeniçeri kışlalarının duvarlarını yıktılar,  
 Mermerleri, trabzanları ve tezgâhları alıp götürdüler;  
 Pencerelerin demirden parmaklıklarını da,  
 Bahtsızlığımızı arttırmak için koparıp attılar.  
 [...]  
 Sezariye’nin adı değişti, Plaza oldu.  
 Orada kutsal kitapları ciltleyip satarlardı.  
 Babalarımızın mezarlarını didik didik ettiler,  
 Etrafa saçtılar kemiklerini,  
 Üzerinden arabalarını geçirdiler.  
 İmanlı insanlar, tüm dünya gördü kendi gözüyle,  
 Getirip atlarını camilerimize bağladıklarını.<sup>11</sup>

Kentteki Fransızların Cezayirlilerden ayrı bölgelere yerleştirilmesi, *espace contre* veya “karşı alan” denilen bir olgunun ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır; Cezayirli sosyolog Djafer Lesbet tarafından icat edilen bu terim, iki sahanın husumetle belirlenen doğasını niteliyordu.<sup>12</sup> Cezayir’in tepelerinde bulunan, sömürgecilerin girmedığı Kasbah (eski şehir) sakinleri kendi içlerine dönerek, birliklerini güçlendiriyor, mahallelerinin kamusal ve özel alanları üzerindeki denetim ve devamlılık mekanizmalarını sıkılaştırıp yeniden tanımlayarak işgale mukabele ediyorlardı. Frantz Fanon’a göre, Kasbah ile Fransız Cezayiri’nin taban tabana zıt halleri, bütün uyum ihtimallerini ortadan kaldırıyordu: “İki bölge tamamen birbirine karşıttır, ama daha yüksek bir birliğin hizmetinde değildirler. Tam bir Aristoteles mantığının kurallarıyla yönetilen bu iki bölge birbirlerini karşılıklı olarak dışlama ilkesine uyarlar. Uzlaşmak olası değildir”.<sup>13</sup> Bu zıtlık, Fransız idaresinin sonuna dek devam etmiş ve eski şehri direnişin sadece sembolü değil, esas mevkii haline de getirmiştir.

İster on dokuzuncu yüzyılın Fransız şehir planlama tarihinin parçası olarak isterse daha eleştirel bir biçimde baskıcı uygulamaların örnekleri olarak sunulsun, Cezayir’in kentsel dokusuna müdahaleler geleneksel olarak hep tek taraflı incelenmiştir. Söylem, sömürgeciyi sahnedeki

<sup>10</sup> Mesela Raymond tarafından “Cezayir’in en zarif dinsel anıtlarından biri” diye tanımladığı bir on sekizinci yüzyıl yapısı olan es-Seyyide Camii, Place du Gouvernement’in yapımı sırasında yer açmak için yıkılmıştı.

<sup>11</sup> Bu ağıt için bkz. A.A. Heggoy, *The French Conquest of Algiers, 1830: An Algerian Oral Tradition*, Athens, Ohio, 1986, s. 22-23.

<sup>12</sup> Djafer Lesbet, *La Casbah d’Algiers*, Cezayir, y. 1985, 22-23.

<sup>13</sup> Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, çev. Constance Farrington, New York, 1968, 38-39. [Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetleri*, çev. Şen Süer, Versus Kitap, İstanbul, 2007, s. 45. yukarıdaki alıntı, bu tecrümedendir]

esas oyuncu olarak vurguladığı sürece onun gücünün pekişmesine yardımcı olmuştur. Yine de sömürgeci ve sömürge edilen, her bir yetki kullanımının, aralarındaki ilişkinin şeklini ve dengesini yeniden tanımlayan bir çeşit direnişle karşılandığı karmaşık bir ağı içinde birbirleriyle çatışarak varlıklarını devam ettirmişlerdir. Denklem ikinci kısmını söyleme dahil etmek hem sömürgecinin tek taraflı gücünün hem de sömürülenin endişe verici güçsüzlüğünün donuk statüsünü bozar.

Yakın Doğu ve Kuzey Afrika şehirleri, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında edebiyat ve sanat diskurunun hayali "Şark" imgesine takılmış bir halde betimleniyordu; ancak yine de İstanbul'un politik ve sosyokültürel yapısı, Cezayir'inkinden çok farklıydı. On dokuzuncu yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu için Batılılaşmaya yönelik reformların çağıydı. Ancak bu dönemde Avrupa'nın ne biçimleri ne de kaideleri dışsal bir sömürgeleştirme süreci tarafından dayatılmıştı; aksine bunlar, yönetici seçkinler sınıfı tarafından, "gelişkin" dünyadan ithal edilmiş ihtisas eşliğinde başlatılmış ve devam ettirilmişlerdi. İmparatorluğun payitahtı İstanbul, devlet kurumlarının yeniden düzenlenmesinden kültürel üretimin tüm biçimine kadar, yenilikçi deneylerin başlıca merkeziydi.

Osmanlı sanatçısı Osman Hamdi (1842-1910), tam da bu çevrenin içine doğmuştur. Babası, sadrazam İbrahim Edhem Paşa eğitimle kültüre önem veriyordu ve Osman Hamdi'nin de -Paris'te geçirdiği birkaç seneyle birlikte- iyi bir eğitim hayatı olmuştur. Paris'te Gustave Boulanger'nin ve muhtemelen Jean-Léon Gérôme'un atölyesine devam etti; çalışma tarzı da Fransız Şarkiyatçı Okulu'nun teknik ve tematik etkisi altında gelişti. Yine de, Osman Hamdi'nin "Şark'tan sahneler"inde, dönemin ana akım Şarkiyatçı resimlerine yönelik keskin ve ısrarcı eleştiriler bulunur. Direngen sesi, gücünü sanatçının bir Osmanlı entelektüeli olarak konumundan aldığı kadar Şarkiyatçı ressamlığın zihinsel çatısına, tekniklerine ve geleneklerine vakıf olmasına da dayanır. Osman Hamdi'nin erkekleri ve kadınları – Şark kalıplarına uygun olarak, rengârenk elbiseler giymişler ve "otantik" ortamların içine yerleştirilmiş olsa da – düşünen, sorgulayan ve eyleme geçen insanlardır ve Avrupalı ressamlar tarafından onlara atfedilen edilgenliğe ve teslimiyetçiliğe dair herhangi bir emare göstermezler.

Osman Hamdi, Şarkiyatçı ressamların en önemli temalarına değinirken, dışarının içindeki kişi oluşundan ileri gelen eleştirel konumunu kullanmıştır. İslam dinini entelektüel merakı, tartışma ve münazarayı hatta kuşkuyla cesaretlendiren bir din olarak sunmuştur (Resim 2). Art arda



**Resim 2.** Osman Hamdi Bey, Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar, yaklaşık 1890, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim-Heykel Müzesi. İRHM'nin izniyle kullanılmıştır.

yaptığı resimlerinde din adamları, birbirine titizlikle eklemiş mimari ayrıntılardan oluşan bir arka planın önünde kitap okur ve tartışırken dimdik duruşlarını da insan haysiyetinin bir ifadesi olarak muhafaza ederler.<sup>14</sup> Ev içi sahnelerine gelince, bunlar Fransız ressamların bol miktarda ürettiği iç gıcıklayıcı harem ve hamam sahnelerine çarpıcı bir alternatif oluşturur. Bu resimlerin bazıları, dingin bir ev ortamı içindeki bir çifti betimler; kadın, oturmakta olan adama kahve ikram etmektedir.<sup>15</sup> Osman Hamdi, hiyerarşik aile yapısını sorgulamaz ama resimlerindeki evin erkeği de Avrupalıların temsillerinde karşımıza çıkan ve kadınlar üzerindeki hükümlerini onları insafına muhtaç edip zevkinin esiri kılarak sürdüren, gücü her şeye yeter, ahlak yoksunu, şehvet düşkününü tiran değildir. Bu resimler, Şarkiyatçı resimlerin toplumsal cinsiyet ilişkilerini yeniden tanımlayan bir diyalog önerir.



**Resim 3.** Osman Hamdi, *Okuyan Kız*, y. 1893, İzmir, özel koleksiyon (M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971, s.291).

Tek bir kadın figürü üzerinde yoğunlaştıkça, Osman Hamdi'nin dikkat çektiği nokta daha da belirginleşir. Şarkiyatçı resmin sayısız uzanan odalıklarına cevabı *Okuyan Kız*'dir (yaklaşık 1893, Resim 3). Bu resim, bir sofada uzanıp yatan, tüm dikkatini önündeki kitaba gömmüş olan bir genç kadını gösterir. Rahat ve kaygısız duruşu, okuduğunun dini bir kitap değil, edebi bir eser olabileceğini vurgular. Kompozisyon, Şarkiyatçı detayların tanıdık bir kolajdır ancak figürün arkasındaki rafların kitaplarla dolu oluşu, okumanın bu kızın hayatında önemli bir yer tuttuğunu bildirir. Buradan hareketle, söz konusu "kız"a Şarkiyatçı ressamlar tarafından silinmiş olan düşünen zihni ve entelektüel yaşantısının geri verildiğini anlarız.

Resimlerini birkaç defa Paris'in salonlarında ve dünya fuarlarında sergilemesine rağmen, Osman Hamdi'nin Şarkiyatçı temsillerin epistemolojik durumunu düzeltmeye yönelik gayreti, Fransa'da büyük ölçüde görmezden gelinmiş ve çok yakın zamana değin sanat tarihinin Şarkiyatçılık söylemine dahil edilmemiştir. Yine de tarihin bastırılmış bu bölümü tek bir vaka değildir,

<sup>14</sup> *Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar* (Resim 2) üç "hoca"yı tasvir eder: biri yüksek sesle okumakta (belki de yorumlamakta), diğer ikisi de kendi kitaplarına sarılmış bir halde, dikkatle dinlemektedirler. *İlahiyatçı* (1901, özel koleksiyon, İstanbul), camide kitap okuyan erkek figürüne yoğunlaşır; hem yerde hem de figürün arkasındaki rafta kitaplar vardır. Osman Hamdi'nin resimlerinin dikkatli bir analizi için bkz. İpek Aksüğüdür Duben, "Osman Hamdi ve Orientalism", *Tarih ve Toplum*, S. 41, Mayıs 1987, 283-290.

<sup>15</sup> *Mesela Kahve Ocağı* (1879, özel koleksiyon, İstanbul) ve *İftardan Sonra* (1886, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu) bunlardandır.

o zamanının Osmanlı entelektüelleri arasındaki daha geniş kapsamlı bir tartışmanın parçasıdır. Bir Osmanlı yazarı olan Ahmed Mithat, Avrupa’da Bir Cevalan isimli 1889 tarihli kitabında, Avrupalı odalık fantezisinin formüle bağlı niteliğini alaycı bir biçimde tanımlar:<sup>16</sup>

Bunların tasavvur ve tasvirlerine göre Şark nisvanı bir sedir üzerine gelişi güzel uzanmış bir mahubedir ki çıplak ayaklarına giydiği incili terliklerin birisi yerde ve diğeri parmakları ucundadır. Libasıysa tesettürden ziyade tezeyyün için yapıldığından sedirden aşağı uzattığı bacakları yarı çıplak bir hâlde bulunduğu misilli karnı ve sinesi de hayal gibi ince ve şeffaf tüllerle nim-mesturdur [...] Kendisinden birkaç metre uzağa konulmuş bir murassa ve keh-rübalı ağızlığı ağzına karib bir vaziyettedir [...] Bir zenci cariyeye rengârenk tavus tüyünden mamul yelpazeyle mirvaha-zendir. <sup>17\*\*</sup>

Tıpkı Osman Hamdi gibi, Ahmed Mithat da Batı’nın tahrifine yönelik bir düzeltme önerisinde bulunur:

İşte şimdide kadar Avrupa’nın tasvir eylediği Şark nisvanı budur [...] Zannolunur ki bu vücut kendi hanesinin sahibesi, zevcinin zevcesi ve evladının validesi değil, belki yalnız hane sahibi olan erkeğin huzuzatına hizmetkâr bir eğlencesidir. Ne büyük hata!<sup>18</sup>

Kabul edilmiş bir hakikat veya temsilin yerine bir başkasını geçirme dürtüsünü yansıtan böylesi cevap verme teşebbüslerinin sınırlılığını görmeliyiz. Öte yandan, bunların sanat tarihinin repertuarına girişi de kanonun dünyeviliğini arttıran bir unsurdur. Geçer akçe kültürün sesini kestiği bazı belirli ötekiliklerin diyaloga dahil oluşuyla, sanat nesnelere anlamları ve bağlamsal dokuları karmaşıklaşırken, miras aldıkları tarihyazımsal kaynaklar da şekil değiştirmeye başlayacaktır. Bu durum, sosyopolitik ilişkileri detaylı biçimde açıklayan ve onları kendi toplumsal yoğunlukları içerisinde yeniden tesis eden, alışılageldiğimiz indirgeyici formüllere itirazı kolaylaştırır.<sup>19</sup> Dahası, Gayatri Spivak’ın da belirttiği gibi, “hegemonik söylem” kendisi öyle bir biçimde yeniden konumlandırır ki, “ötekinin konumunu işgal edebilme” becerisini gösterir – böylelikle o da, kendi dekolonizasyonunun büyük bir dönüşüm nesnesi olur.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Hatalı temsilleri “düzeltme” eğilimiyle ilgili olarak bkz. Zeynep Çelik ve Leila Kinney, “Etnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles”, *Assemblage*, S. 13, Aralık 1990, 40-41.

<sup>17</sup> Ahmed Mithat, *Avrupa’da Bir Cevalan*, İstanbul, 1890, 164-65.

<sup>\*\*</sup> Ahmet Mithat Efendi, (2015). *Avrupa’da Bir Cevalan*, Dergâh Yayınları s. 185. İlk baskısı için bkz. Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa’da Bir Cevalan*, Tercüman-ı Hakikat Matbaası, 1307, İstanbul, 164-165. Bu metin, ayrıca Zeynep Çelik tarafından hazırlanan ve Osmanlı-Türk aydınlarının Şark’a ilişkin Avrupalı görüşlerini eleştirdiği metinlerin seçkisi olan *Avrupa Şark’ı Bilmez* isimli değerli çalışmada da yer almaktadır. Kitapta “Bir Söylemin Oluşumu”, “Bir Derleme”, “Büyük Kavgalar”, “Medeniyetin Ölçüsü Sanat”, “Şarklı Kadın ve Ev Hayatı”, “Pierre Loti Vakası”, “Mizahın İntikamı” ve “Son Düşünceler” başlıklı bölümler altında Celal Esad’dan Fatma Aliye’ye, Tevfik Fikret’ten Halid Ziya’ya çok sayıda Osmanlı/Türk yazarının metinleri bulunmaktadır. Bkz. Z. Çelik, (2020). *Avrupa Şark’ı Bilmez: Eleştirel Bir Söylem (1872-1932)*, S. Doğru ve N. Boztekin, ed., (A. Gür, F. Doğru ve E. D. Gönen çev.), Koç Üniversitesi Yayınları. Ahmet Mithat Efendi’nin *Avrupa’da Bir Cevalan*’ından seçilen kısımlar, bu kitabın 159-166 sayfaları arasındadır. (Çevirmenin notu)

<sup>18</sup> Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa’da Bir Cevalan*, s. 185.

<sup>19</sup> Edward Said, *The World, the Text, the Critic*, Cambridge, Massachusetts, 1982, 23.

<sup>20</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *The Post-Colonial Critic*, New York/Londra, 1989, 121.

Özgün Makale

# Tarihe Rücû: Türkiye'nin Erken Cumhuriyet Döneminde Sanat Kanonu ve Ulusal İmgelem<sup>1</sup>

## Recourse to the History: Art Canon and National Imagination in Early Republican Era of Turkey

Ege YILMAZ\*

### Öz

1930'lar dönemi modern Türkiye'nin tarihinde siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan bazı önemli gelişmelere sahne olmuştur. Antropolojik ırk temelli milliyetçi-halkçı anlayışa dayanan kültür politikaları ve tarihyazımı, ulus-devletin büyük anlatısının inşasında anahtar rol oynar. Resim ve Heykel Müzesi 1937 Sergisi'nin sanat tarihi yazımıyla belirlenen kanon, bize göre bu büyük anlatının bir uzantısıdır. Sanat tarihinde kanon, eski ustaların başyapıtlarından meydana gelen seçki olarak tanımlanır. Kelimenin modern anlamı itibarıyla kanon, bir muhakeme kriteri, ilkeler, standartlar ve kurallar bütünü anlamına gelmektedir (Merriam-Webster, t.y.). Dolayısıyla bir eserin sanat kanonuna dâhil edilebilmesi için birtakım ilkelerin ve standartların belirlenmesi gerekmektedir. Biz bu makalede 1930'lar Türkiye'sinde sanat kanonunun ulusal kimlikle olan bağlantılarını sanat-siyaset ilişkisi bağlamında tartışacağız.

**Anahtar Kelimeler:** Antropoloji, Kanon, Milliyetçilik, Sanat-Siyaset İlişkisi, Tarihyazımı.

### Abstract

The era of 1930s witnessed some significant political, economic, and cultural developments in the history of modern Turkey. The cultural policies, which are based on anthropological-race oriented nationalist-populist ideas, and historiography play a key role in the construction of the nation-state's meta-narrative. In our opinion, the canon, determined by the art historiography of the Painting and Sculpture Museum's 1937 Exhibition is an extension of this meta-narrative. In art history, the canon is defined as a selection of masterpieces by the old masters. In the modern meaning of the word, canon means a criterion of judgment; a body of principles, standards and rules (Merriam-Webster, n.d.). Therefore, in order for an artwork to be included in the art canon, certain principles and standards must be determined. In this article, we will discuss the ties between the art canon and national identity in 1930s Turkey in the context of arts and politics.

**Keywords:** Anthropology, Canon, Nationalism, Arts and Politics, Historiography.

<sup>1</sup> Makalenin başvuru tarihi: 14.09.2023. Makalenin kabul tarihi: 5.11.2023.

\* Doktora Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Programı, egeyilmaz.msgsu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7458-784X.

## Giriş: Kanon ve Ulusal Kimlik

İnsan belleği son derece seçicidir. Belleğin kapasitesi sinirsel ve kültürel kısıtlamalarla ve aynı zamanda acı verici veya uygunsuz anıların gizlenmesi, geçersiz kılınması, yerinden edilmesi ve silinmesi gibi psikolojik baskılarla sınırlıdır. Kültürel bellek düzeyinde de buna benzer bir dinamik işler diyen Aleida Assmann'a göre bellek üzerine düşünürken unutmakla işe başlamak lazımdır. Çünkü bazı şeylerin hatırlanabilmesinin koşulu bazı şeylerin unutulmasından geçmektedir. Kültürel pratiklere baktığımızda yazar *aktif* ve *pasif* olmak üzere iki türde unutmaya biçimine işaret eder. *Aktif unutmada* kastedilen şey yok etmek veya çöpe atmaktır. Bu türden bir unutmaya, yabancı -veya istenmeyen, azınlık vb.- bir kültüre yönelik olduğu zaman yıkıcıdır. Sansür, her daim delinebilme, aşılabilme ihtimaline karşın zihinsel ve somut kültürel ürünleri yok edebilmesi açısından etkili bir araçtır. Kültürel unutmamanın *pasif* biçimi ise ihmal, terk etme, unutmaya, dağılma, saklanma vb. gibi kasti olmayan eylemleri kapsar. Unutuldukları için değerlendirme ve kullanım amacından mahrum kalan bu ürünler depolarda, toprak altında, çatı aralarında yeniden keşfedilmeyi bekler (Assmann, 2008, ss. 97-98).

Peki ya *kültürel hatırlama* eylemi nasıl gerçekleşir? Assmann'a göre kültürel hatırlamanın da aktif ve pasif biçimleri vardır. *Aktif* kültürel bellek müesseseleri, geçmiş "şimdiki zaman" olarak korurken, *pasif* olanlarsa geçmiş "geçmiş" halinde korur. Geçmişin "geçmişliği" ile geçmişin "buradalığı" arasındaki gerilim kültürel belleğin dinamiklerini anlamakta anahtar bir role sahiptir. Kültürel belleğin bu iki biçimi, tıpkı bir müzenin farklı alanları gibidir. Ziyaretçilerin dikkatini çekmek ve üzerlerinde kalıcı bir etki yaratmak amacıyla prestijli objelerin teşhir edilmesini sağlayan müzeler aynı zamanda sergilemede yer almayan pek çok sanat eseri, obje ve çeşitli materyallerle dolu depolara sahiptir. Yazar, müze metaforuna başvurarak açıklamaya çalıştığı kültürel bellek müessesesinin aktif türünü *kanon*, pasif türünü ise *arşiv* ile özdeşleştirerek ikiye ayırmaktadır (Assmann, 2008, s. 98).

Kültürel belleğin bu aktif boyutu kolektif kimliği destekleyici niteliktedir. Aktif kültürel belleğin üç çekirdek alanı mevcuttur, bunlar: din, sanat ve tarihtir. Esasında *kanon* dinler tarihine ait bir terimdir. Kutsal olduğu hususunda mutabık kalınan, değiştirilmesi ve başka yazılarla değiş tokuş edilmesi mümkün olmayan metinler toplamına atıfta bulunmak için kullanılır. *Kanonlaştırma* [İng. *canonization*] ise din şehitlerinin kilise tarafından azizlere dönüştürülmesi işlemidir. Azizlerin isimleri takvimlere kaydedilir ve bu isimler kendileriyle ilgili günlerde doğmuş olan çocuklara verilir, hikâyeler ve görsel temsiller aracılığıyla hatırlarda tutulur (Assmann, 2008, s. 100). Edebiyatta ve güzel sanatlarda belirlenen kanon ise dinler tarihindeki anlamında olduğu kadar sabit, değişime ve mübadeleye kapalı değildir. Gezici sergilerde, müzelerin sabit koleksiyonunda vb. yer alarak uçsuz bucaksız sanat tarihinin ufak bir kısmını teşkil eden yalnızca belli başlı sanat eserleri, kanonik statülerini tazeleme ayrıcalığına sahiptir. Aktif kültürel belleğin üçüncü ve son çekirdek alanı olan tarih ise ulus-devletin kolektif otobiyografisi diye anılan geçmişine dair anlatıların üretimidir. Bu anlatılar ders kitapları gibi "kitle eğitimi silahları" vasıtalarıyla öğretilir. Böylece Assmann'a göre kültürel belleğin iki ayrı işlevi de ortaya çıkmış olur. Bunlardan birincisi kanona dâhil edilmesi gereken standartları karşılayamasa bile ortadan temelli yok olması göze alınamayacak kadar ilginç veya önemli sayılabilecek çeşitli eşyaların ve belgelerin depolanması (arşivleme); diğeri -ve bizi yazı boyunca ilgilendirecek olan kısım- ise kutsal metinlerden, edebiyat ve sanattaki yapıtlardan veya önemli tarihi olaylardan meydana getirilen dar bir seçkinin zamandan bağımsız bir biçimde sunulmasıdır (kanon) (Assmann, 2008, s. 101). Eğer aktif kültürel bellek, kanonlaştırma pratiğiyle kolektif kimliğin inşa edilmesine destek oluyorsa, kolektif kimliği nasıl tanımlamak gerekir?



Kolektif kimlik, içinde etnik-dinî, ailevi, sınıfsal, cinsel vb. unsurların bulunduğu pek çok aidiyet biçimini içerir. Bunlar arasında ulus denilen şey, Anthony D. Smith'in belirttiği gibi, kolektif kimliğin öteki türlerine ait unsurları kendi bünyesinde toplar.<sup>2</sup> *Bir ulusal kimliğin temel özellikleri: ortak tarihî bir toprak, ortak mitler ve tarihî bellek, ortak kitlesel kamu kültürü*, toplumdaki her fert için geçerli olan *ortak yasal hak ve ödevler* ve son olarak *ortak bir ekonomidir*. Dolayısıyla ulus kavramı yukarıda sıraladığımız bu ortaklıkları taşıyan insan topluluğu şeklinde tanımlanabilir. Ulus, bir tarihî kültür ve sınırları belirli bir toprak parçasını paylaşan her ferdi tek bir siyasi topluluk içinde birleştiren kültürel ve siyasi bağa işaret eder (Smith, 2017, ss. 32-33). Sınırları belirli bir toprak parçası üzerindeki ortak siyasi bağı kurabilmek için toplumun geniş kesimlerince kabul edilen (veya geniş mutabakatın sağlanabilmesi adına türlü yöntemlerle kabul ettirilen) bir ortak anlatının inşa edilmesi gereklidir. Dolayısıyla ulusal kimlikte bulunması gereken birtakım ortak mitlere ve tarihî belleğe sahip olmak, müşterek anlatının inşasında önemli rol oynar. Peki böyle bir ortak anlatı yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde nasıl ve hangi yöntemlerle meydana getirilmiştir?

1908'de Jön Türklerle başlayan burjuva devrimi süreci, 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte siyasi olarak tamamlanır. Osmanlı Devleti'nde 19. yüzyılda yarı-sömürge konumunda çarpık bir şekilde kapitalistleşme ve toprakta özel mülkiyetin artması gibi gelişmeler büyük toprak sahiplerini, çoğunluğu gayrimüslim ticaret burjuvazisini ve yeni bir aydın-bürokrat tabakayı ortaya çıkarır. Aydınlar bir taraftan imparatorluğun nasıl kurtarılabilceğine dair çeşitli düşünceler ortaya atarken bir taraftan da Batı yanlısı ve pozitivist fikirlerin etkisi altında imparatorluğun iktisadi kalkınmasına cevap aramıştır. 1919'da başlayan Kurtuluş Savaşı, adım adım yeni bir devletin kurulmasına ve yukarıdaki gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan ve devleti idare etmeye aday olan yeni bir iktidar bloğunun kurumsallaşmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Cumhuriyet'in ilan edilmesi, İttihat ve Terakki iktidarında "millî iktisat-millî burjuvazi" siyasetiyle başlayan ve nihayetinde Müslüman-Türk kimliğine dayalı modern kapitalist ulus-devletin kurulmasıyla sonuçlanan bir siyasi devrim anlamına gelmektedir. Siyasi devrim, 1923'ten sonra gelen Kemalist tek parti iktidarıyla birlikte toplumsal bir devrime dönüşmeyi hedeflemiştir (Şener, 2019, s. 203). Peki siyasi devrim toplumsal devrime nasıl dönüştürülecektir? Toplumsal alanda gerçekleştirilecek olan reformlar bu açıdan kilit rol oynar. 1920'li ve 1930'lu yıllar boyunca iktisadi, kültürel, hukuki vb. alanlarda hayata geçirilen Kemalist reformların asıl amacı Türkiye'yi "muasır medeniyetler seviyesine" yani Batı dünyasındaki ulus-devletlerin iktisadi, kültürel ve toplumsal gelişkinliğine eriştirmektir. Bunun için de pre-kapitalist üretim ilişkileri ve toplumsal yapısını bağrında taşıyan kozmopolit bir imparatorluktan vazgeçerek yerine kapitalist üretim ilişkilerinin hâkim olduğu bir ulus-devleti inşa etmek gerekmiştir. Gelişmelerin başını tıpkı Millî Mücadele yıllarında olduğu gibi büyük toprak sahipleri, ticaret burjuvazisi ve aydın-bürokrat tabakalardan meydana gelen bir iktidar bloğu çekmiş; bunların karşısında nicel açıdan zayıf bir işçi sınıfı ve sayıca üstün olmakla birlikte örgütsüz köylü kitleler yer almıştır (Şener, 2019, s. 219). Dönemin iktidar bloğu ve halktan oluşan toplam, ulusal kimliğin asli unsurları olarak ele alınmıştır.

Dolayısıyla yukarıdaki şartlar altında Cumhuriyet'i kuran kadroların karşısında cevaplanması gereken önemli bir soru vardır. Hakimiyetin kaynağı ulustur, ancak ulus nedir ve kimlerden oluşmaktadır? Meselenin sınıfsal kimliklerle ifade edilemeyeceği açıktır. Çünkü gerek

<sup>2</sup> Kitabın Türkçe çevirisinde *millet* ifadesi kullanılmaktadır. Ancak bu kelime Osmanlı Devleti tebaası içindeki dinî toplulukları tanımlamakta kullanıldığı için anlam karmaşası yaratmamak adına yazı boyunca *ulus* [İng. *nation*] ve *millet* kelimelerini ayrı ayrı kullanmayı tercih edeceğiz. Ancak siyasi bir ideoloji olarak milliyetçilik ile ulusçuluk kavramlarını eş anlamlı olacak şekilde kullanacağız.

19. yüzyılda kıtayı sarsan devrimci mücadeleler, gerekse I. Dünya Savaşı sırasında patlak veren 1917 Ekim Devrimi'nin ardından yaygınlaşan ve Avrupa kapitalizmini tehdit eden işçi sınıfı hareketleri gibi olaylar, sınıfsal çıkarları modern kapitalist toplumu ve bireysel zenginleşmeyi tesis etmeye dayanan yeni cumhuriyeti tehlike altına sokmaktadır. Bu yüzden aslında 19. yüzyıldan beridir imparatorluğun içinde gelişmekte olan, ulusun geçmişini ve bugününü açıklayan daha kapsayıcı bir kolektif kimliğin, -yani her şeyi kuşatacak bir ortak anlatıyı yaratmak için- ulusal kimliğin milliyetçi bir programla yeniden ele alınması gerekliliği doğmuştur. Elbette müşterek anlatının inşa edilebilmesi için bazı şeylerin bilinçli veya bilinçsizce unutulması, bazı unutilen şeylerin ise hatırlanması gerekmektedir. Kanon bu bağlamda, Assmann'ın da ifade ettiği üzere, son derece seçicidir ve dışlama ilkesi üzerine kuruludur (Assmann, 2008, s. 106). Öyleyse yazı boyunca şu sorulara cevap bulmaya çalışmak meseleyi aydınlatılabilmek açısından önemli olacaktır. Milliyetçi tarihyazımı ile sanat kanonu arasındaki dinamikleri nasıl inceleyebiliriz? Erken Cumhuriyet Dönemi'nde sanat kanonu ulusal kimliğin oluşturulmasına ne gibi katkılar sağlamıştır? Ve son olarak, ulusal imgeleme katkı sağlayan sanat kanonunda ölçütler ve çelişkiler nelerdir?

### **Erken Cumhuriyet Döneminde Milliyetçi Tarihyazımının Ana Hatları**

Ahmet Yıldız, Kemalist milliyetçiliği üç dönemde kategorize eder. Bunlardan birincisi, savaş koşulları altındaki reel politiğin de bir yansıması olarak dinî yönleri ve referansları kuvvetli olan *Millî Mücadele Dönemi* (1919-1923) milliyetçiliğidir. İkincisi, ulusu tanımlarken laik vatandaşlık vurgusunun ağır bastığı *Cumhuriyetçi Dönem*'dir (1924-1929); Batılı tarzdaki reformların yardımıyla dinin kamusal hayattan çıkarıldığı, Osmanlı'dan kalan Türkçülük ve İslamcılık akımlarıyla şekillenen milliyetçilik modelinin tasfiye edildiği (ya da en azından etkisinin azaltıldığı) ve yerine, yazarın tabiriyle “ferdi ve kolektif kimliğin belirleyicileri olarak milliyetçilik ve medeniyetçilik umdeleri”nin ikame edildiği zaman dilimine işaret eder. *Halkta Birlik Dönemi* (1929-1938) olarak adlandırılan üçüncü dönemde ise ulusu soya dayalı, ortak etnik kökenler üzerinden tanımlayan anlayışın baskın olduğu görülmektedir (Yıldız, 2009, ss. 217-225). Ortak kökenlere yapılan vurgu Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1931 tarihli programında ulusun “dil, kültür ve mefkûre [ideal] birliği ile birbirine bağlı vatandaşların teşkil ettiği bir siyasi ve içtimai heyet” şeklinde tanımlanmasından da açıkça görülebilir (Anonim, 1931, s. 30). Aynı tanımlama daha sonraları 1935 tarihli programda modern Türkçeyle yapılacaktır. Bizi en çok ilgilendiren bu son dönemdir çünkü ortak köken ve ırksal paradigmaya dayalı bir ulus tarifi yapabilmek için hukuki tanımlama tek başına yeterli değildir. Türk'ün kim olduğu ve modern dünyadaki yerinin neresi olduğuna dair ortaya atılan soru siyasi-ideolojik olduğu kadar kültürel bir sorudur. Dolayısıyla bu soruya cevap aramak için dil-tarih araştırmaları ve antropolojinin yanı sıra arkeoloji ve sanat tarihi disiplinleri de seferber edilmiş, bu alandaki gelişmeler sanat kanonunun ideolojik dilini doğrudan veya dolaylı olarak etkilemiştir.

Esasında Kemalist milliyetçilik, Fatih Yaşlı'ya göre, sistematik bir ırkçılık kisvesine girmemiştir. Ancak Türk ulusal kimliği belirlenirken, ırktan kurucu bir unsur olarak faydalanılmıştır. Dünyadaki gelişmelerin de etkileriyle 1930'lu yıllar ve sonrasında Türkiye'de vatandaş olma ile etnik köken itibarıyla Türk olma arasındaki farkın giderek açılması ve ikincisinin ağırlık kazanması söz konusudur. Rejimi pekiştirme politikaları sırasında “ferdin toplum organizması içinde değer kazanabildiği kolektif anlayışa uygun [...] düzenli, disiplinli, programlanmış, homojen bir birlik” arayışına ırksal kaygıların merkeze alındığı halk ve vatandaşlık tanımı cevap vermiştir (Yaşlı,

2020, ss. 62-63). Keza 1930-1945 arası dönem self-konsolidasyon ve kurumsallaşma yılları olduğu için rejimin kültür devrimini gerçekleştirmesine elverişli bir zemin oluşturmaktadır (Yaşlı, 2020, s. 64). Tüm bunların karşılık bulabilmesi için yaratılan kimliğin ülkenin en ücra köşelerindeki vatandaşa benimsetilmesi ihtiyacı doğmuştur. Bu bağlamda *Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi* kitlelerin müşterek bir kimlik ve ideoloji etrafında mobilize edilebilmesi için üretilen siyasal söylemin kuramsal altyapısını sağlamlaştırmak adına yardıma koşacaktır (Yaşlı, 2020, s. 65).

Türk Tarih Tezi 1929-1932 yılları arasında *Türk Tarihinin Anahatları* (1930) ve müfredat için okutulan diğer kitaplar (örnek olarak 4 ciltlik *Tarih* ders kitabı) aracılığıyla büyük ölçüde şekillenmiştir. Ancak tarih tezini daha resmî hâle getirerek geniş çevrelere tanıtmak ihtiyacı görülür. Bu yüzden Mustafa Kemal Atatürk 1932 yılının başlarında hem 1930'daki kitabı yeniden yazdırmak, hem de ders kitaplarının iyileştirilmesi ve tezin sağlamlaştırılması adına bir kongrenin düzenlenmesini ister. Böylece Temmuz 1932'de Ankara Halkevi'nde toplanılır (Ersanlı, 2021, s. 139). Zafer Toprak'a göre tarih tezinin tabanı, İsviçreli antropolog Eugène Pittard'ın (1867–1962) 1924'te yayımlanan *Les Races et l'histoire* [*Tr. Irklar ve Tarih*] ile İngiliz tarihçi ve bilim-kurgu yazarı Herbert George Wells'in (1866-1946) 1919 yılında yayımladığı *The Outline of History* [*Tr. Tarihin Ana Hatları*] gibi iki önemli kitaba dayanmaktadır. Atatürk'ün kütüphanesinde yer alan bu kitapların özelliği, insanlık tarihini uhrevî anlatılardan uzaklaştırarak seküler ve evrimci bir çizgiye dayandırmasında yatmaktadır. Arkeoloji ve antropoloji disiplinleriyle bir arada işlenerek yeni bir anlayışı meydana getiren tarih böylece, dinsel anlatıların ötesine geçerek bilimsel bir temele oturacaktır (Toprak, 2021, ss. 141-145).

Etnoloji, antropoloji, arkeoloji, edebiyat tarihi, dinler tarihi gibi disiplinler altında hazırlanan kongre sunumlarında genel olarak Türklerin tarihteki yeri ele alınmıştır. Burada yalnızca birkaç sunumu ele almakla yetineceğiz. Esasında bir asker ve devlet adamı olan, Atatürk'ün yakın dostlarından tarihçi Hasan Cemil (Çambel) (1879-1967), *Ege Medeniyetinin Menşesine Umumî bir Bakış* adlı sunumunda Ege-Antik Yunan uygarlıklarını, İskit, Mezopotamya, Mısır uygarlıklarıyla bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlı görür. Kendi tabiriyle “Bu zincirin iki ucu ise halkalarının dövüldüğü Altay'ın demir ocaklarındadır” diyerek evrensel uygarlığın köklerine dair bir hat çizmekte, bu hat Orta Asya'dan başlayarak önce Anadolu ve Mısır'a daha sonra da Antik Yunan dünyasına ilerlemektedir (Hasan Cemil, 1932, s. 201). Çambel'in Asya'dan Avrupa'ya uzanan uygarlıklar arasındaki unutulmuş kadim bağlardan söz ederken Johann Gottfried Herder (1744-1803) ve Wilhelm Dilthey (1833-1911) gibi tarihçilere atıfta bulunması dikkat çekicidir (Hasan Cemil, 1932, ss. 202-206). Zira 1760'tan sonra romantik-milliyetçi Herder, tarihin ana aktörü olarak *das Volk* [*Tr. Halk*] kavramını ön planda tutmuştur. Herder'e göre *das Volk*, yani halk, ortak bir dil, kurumlar, edebiyat ve sanat yoluyla bir araya gelen kolektif bir bütünden meydana gelir. Bu birleşmeyi sağlayan bağlayıcı unsur anadildir; anadil aynı zamanda bir ulusu başka uluslardan ayrı ve özel kılan şeydir, içinde “tüm gelenekleri, tarihî, dinî, yaşam ilkelerini; bir milletin tüm ruhunu ve yüreğini” taşır (Breisach, 2018, s. 286). Dilthey ise insan dünyasını, tanrısal ve ruhani güçlerden bağımsız, kendi kendisine yeterli olacak şekilde görmektedir. Ona göre tarihçiler geçmişteki insan davranışlarının ardında yatan sebepleri anlayabilmek için meseleye onların gözlemlerinden bakmalı, toplumların artlarında bıraktıkları sanat eserleri, dilleri, inançları ve devletleri, yani somut dışavurumları incelemelidirler. Doğa ve insani olgular ardıl olacak şekilde birbirlerine bağlantılıdır ve şimdiki zaman esasında “geçmişle yüklü ve geleceğe gebe”dir (Breisach, 2018, s. 357). Bu bağlamda Birinci ve İkinci Kongreler ile sanat kanonu da şimdiki tanımlayabilmek için geçmişten günümüze ulus denen kolektif bütünü meydana getiren

bağları, laik bilimsel-kültürel düzeyde yeniden anlamaya ve kurmaya çalışmanın bir mesaisi olarak değerlendirilebilir.

Birinci Kongredeki konuşmacılardan antropolog Şevket Aziz (Kansu) (1903-1983) ise *Türklerin Antropolojisi* adını taşıyan sunumunda İstanbul Tıp Fakültesi'ndeki Antropoloji Laboratuvarında iki sene boyunca yaptığı kraniyolojik ve antropolojik incelemelerin sonuçlarını paylaşır.<sup>3</sup> Konuşmasının satırbaşlarında şunları ileri sürer:

Bizim hakkımızda bugüne kadar yapılmış olan antropolojik ve etnografik tetkikata istinat etmeden bazen garazlı bir duygu ile bize verilmiş olan gayrı mütekâmil [olgunlaşmamış], yarım inkişaf etmiş [yarım gelişmiş] gibi tabirleri [...] bütün samimiyetle [...] redde mezunum (Sürekli alkışlar) [...] Alp adamı brakisefal, ince burunlu, vasatî veya vasatîden uzun boylu, buğday renkli yahut kumral, dağlı adam dediğimiz tiptir [...] Mongol gözü yok. Bu tip avrupaî denilen Alp adamının tipinin aynıdır [...] Avrupaî tip dediğimiz bu tip nereden gelmiştir? Bunu Avrupaya mı bağliyacaksınız? [...] Tereddütsüz cevabımı derhal verelim ki brakisefal Avrupa bize bağlıdır (Alkışlar) (Şevket Aziz, 1932, ss. 275-277).

Toprak'ın da ifade ettiği üzere, Batı bilim çevrelerince Türk insanının az gelişmiş olduğuna dair yaygın kaniye karşılık Kansu'nun yaptığı ölçümler sonucunda aldığı netice, Türk insanının gelişmişlik düzeyinin Fransız insanından farklı olmadığı yönündedir. Evvelinde Türk Tarih Cemiyeti Umumî Kâtibi Dr. Reşit Galip (Baydur) Bey (1893-1934) tarafından tarif edilen *Alp adamı* [Lat. *Homo Alpinus*] ile Türkler arasında hiçbir farkın olmaması fizik antropoloji açısından Türklerin Avrupa halkları arasına dâhil olduğunu göstermektedir (Toprak, 2021, ss. 163-164). Kansu konuşmasının devamında Türklerin ırksal özelliklerini Ankara'nın Bağlum köyünden getirttiği kanlı canlı bir Türk ailesi üzerinden açıklayacak ve ekleyecektir:

[...] İşte Alp adamı, Ortaasiyadan gelmiş olan adam, bizim ecdadımıza bağlı olan adam (Alkışlar). Efendiler; asırlardan beri mütefekkirlerimiz, ilim namına Garb'a körü körüne bağlanmış olan araştırmacılarımızın ve münevverlerimiz ihmal ettiği [...] fakat ona karşı ihtimama, dikkate, alakaya bugünkü münevverlerimiz mecbur olduğu [...] Anadolu Türk köylüsüne bakınız (Alkışlar). (Şevket Aziz, 1932, s. 278).

Afet İnan (1908-1985) da benzer şekilde, Avrupa'ya uygarlığın brakisefaller tarafından getirildiğini ileri süren bir konuşmayı daha önce kongrenin açılış safhasına dile getirmiştir. İddiaya göre Orta Asya'dan göç eden brakisefaller Türklerdir, dolayısıyla Batılı bilim çevrelerince iddia edildiği üzere Türkler tali derecede görülen sarı ırka mensup değildirler. Altay-Pamir yaylalarından göç eden Hint-Avrupa ve Hint-Germen kavimleri adı verilen kitleler esasında Ön Asya'nın Türk ırkına mensupturlar. Avrupa halkı (dolikosefal) henüz cahil ve vahşi bir hayat tarzını devam ettirirken Türkler (brakisefal) kendi ana yurtlarında tarımı öğrenmiş, hayvanları evcilleştirmiş ve dahası Maden Devri'ne geçmişlerdir. Dolayısıyla uygarlığın doğduğu yer de burasıdır (Toprak, 2021, ss. 156-158). Afet İnan'a göre Türkler aynı zamanda çeşitli sanat-zanaat ürünlerini de başta Germen kabileleri üzere Avrupa'ya tanıtan ulustur. *Orta Kurun Tarihine Umumî bir Bakış* adını taşıyan sunumunun bir kısmında Hun istilalarıyla meydana gelen Kavimler Göçü sonucunda Türklerin Germen kavimleriyle olan kültürel alışverişlerini şu sözlerle açıklar:

Malûmdur ki, Germenler, şarkta Don ve Dinyeper ırmaklarından itibaren çok eskidenberi, Türklerle temasta bulundular. Halbuki, Türklerde uzun asırlardanberi tezyin san'atı fevkalade inkişaf etmişti [gelişmişti]. Türkler oymalı silahlarda, müzeyyenatta [süslenmiş şeylerde], kılıç kabzalarında, kılıç kınlarında ve mücevheratta altın veya altın kaplı işlemler üzerinde

<sup>3</sup> Kraniyoloji kısaca, insan ırklarının kafatası yapılarının karşılaştırılarak incelenmesidir.

[...] kıymetli taşlarla olan kakmaları severlerdi. Türklerin bu altından, gümüşten ve kıymetli taşlardan yaptıkları eserler, yabancıların gözlerini kamaştırıyordu. Bu Türk eserleri, garpta yayıldığı zaman fevkalâde bir muvaffakiyet kazandı. Bu eserler, Kırımdan, Romanyadan, Fransada meşhur Frank kralı Şilderik'in mezarına kadar, her yerde bulunmuştur [...] onlara Germen san'at eserleri demek yerinde değildir. Bu bulunan eserler Germenlerin, yeni bir san'at şekli icat ettiklerini de göstermiyor; çünkü, bu eserlerin ilk tipleri malûmdur ve bu san'atın kökleri Ortaasiyadadır (Afet, 1932, s. 415).

Türk sanatının (ya da geneli itibariyle Orta Asya sanatının) diğer toplumlara etkisi Viyana Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü Müdürü Josef Strzygowski'nin(1862-1941) de önemle eğildiği bir konu olmuştur. Strzygowski, çalışmalarında Avrupa Hıristiyan sanatının yalnızca Helenistik mirasla sınırlandırılmayacağını, içinde Türklerin de bulunduğu Asyalı Doğu kavimlerinin de bu sanatın şekillenmesinde payı olduğunu savunur (Köprülü, t.y., s. V). "Türkler ve Orta Asya San'atı Meselesi" başlığıyla *Türkiyat Mecmuası*'nda yayımlanan makalesinde:

Türklerin en eski müstamerelerinde [yerleşim yerlerinde] iklim, toprak ve ırkın mahsulü olan plâstik san'atlarının sabit kıymetlerini gösterdiğim zaman Türklerin çadır ve maden san'atının eski şark devletlerinin san'atlarından daha yeni olduğu fikrinde bulunmuştum; bugün devamlı tetebbülüm [incelemelerim] neticesinde çadır san'atının daha eski olduğunu ve gerek eski şark devletleri san'atının ve gerek daha sonraki 'Girit' ve 'Yunan' san'atının da zuhurunda tesir icra ettiği kanaatine vasıl oldum (Strzygovski, 1935, s. 44).

sözlerini sarf eden Strzygowski, genel olarak Türklerin çadır mimarisi, madeni eşyalar ve tezeyinatta kullandıkları geometrik şekillerin diğer toplumların sanatlarında yarattığı etkileri -toprak, iklim ve ırk gibi faktörlere de dikkat çekerek- Doğu'dan Batı'ya giden bir aksta ele almıştır. Birinci Kongrede Strzygowski'nin çalışmasının bir kısmını dinleyicilerle paylaşan Dr. Reşit Galip Bey: "[...] Türk sanat ve medeniyetine ehemmiyet verilmesi zamanı hakikaten çoktan gelmiştir. En büyük tarih müşküllerinin kapısını ancak bu ehemmiyetin anahtarı açabilir" diyerek bir bakıma, sanat tarihi biliminin bu genel tarih tezine seferber edilmesi gerektiğinin işaretini verir (Reşit Galip, 1932, s. 161).<sup>4</sup> Bu hususta tarihsel bir anlatının inşa edilebilmesi adına gerek yer altından çıkarılan bulguları gerekse çağdaş sanatı sergileyebilecek nitelikte müzeler bir ihtiyaç hâlini almıştır.

Konuşmacılar arasında yer alan Halil Ethem (Eldem) (1861-1938) *Müzeler* başlıklı konuşmasında müzelerin tarih ve önemi üzerinde durur. Londra ve Paris'teki muadilleriyle kıyaslandığında Türkiye müzeler açısından en genç ülkelerden biridir. Dolayısıyla Halil Ethem, arkeoloji ve etnografi alanlarına ağırlık verildiği takdirde Türk-İslam eserleri ile Hititlere ait eserlerin İstanbul'daki Arkeoloji Müzesi'ne takviye edilebileceğine dair pragmatik bir yol önerir. Zira Orta Çağ ve sonrasına tekabül eden Avrupa menşeli eserlerin Türkiye'deki müzelerde bulunmadığı ve bunların temin edilebilmesinin imkânsızlığı ortadadır. Halbuki Hitit ve Türk-İslam devrinden çıkarılanlar "hep kendi millî Türk eserlerimizdir" diyerek aslında Anadolu'nun çok eski tarihlerden günümüze uzanan dönemde Türklere ait olduğunu müzeolojik yaklaşımla tekrar etmiş olur (Halil Ethem, 1932, s. 563).

Katılımcılarının çoğu orta okul ve lise tarih öğretmenlerinden meydana gelen Birinci Kongre, Maarif Vekâleti'nin öğretmenlerine yeni bir tarih bilinci kazandırmak amacı taşıdığı için ulusal nitelikte kalmıştır. Yaklaşık 5 yıl sonra toplanan İkinci Türk Tarih Kongresi ise dünyanın çeşitli yerlerinden gelen bilim insanlarının katılımlarıyla daha profesyonel ve uluslararası bir

<sup>4</sup> Reşit Galip Strzygowski'nin bu metnini *Türkiyat Mecmuası*'nın 3. cildinin, 1927-1930 tarihli nüshasından alıntılar. Biz ise derginin 1935 tarihli basımını kullandık.

kisveye bürünür. Keza 1933 Üniversite Reformu'nun yanı sıra, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ile Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi gibi kurumların açılması akademik nitelikte tarihçilerin yetişmesinde önemli rol oynamıştır. İkinci Kongre'de yapılan sunumlar da ağırlıklı olarak dil bilim, antropoloji ve arkeoloji üzerinedir. Tezde genel itibariyle brakisefal Türk ırkının Avrupalılardan hiçbir farkının olmadığı ortaya atılmış, Türklerin tarih boyunca göçler yoluyla Mısır, Anadolu, Ege ve Yunan medeniyetlerini meydana getirdikleri ileri sürülmüştür (Toprak, 2021, s. 324).

## **Kanonun Dili: İkinci Türk Tarih Kongresi ile Resim ve Heykel Müzesi**

Takvimler 20 Eylül 1937'yi gösterdiği sırada Türkiye'nin kültür devrimine katkıları açısından İstanbul'da iki önemli atılım meydana gelecektir. Bu atımlardan birincisi, İkinci Türk Tarih Kongresi'nin (20-25 Eylül 1937) toplanması, ikincisiyse Resim ve Heykel Müzesi'nin (20 Eylül 1937) açılmasıdır. İkinci Kongrenin fahri başkanlığını Eugène Pittard yapar. Asbaşkanlar ise Afet İnan, Hasan Cemil Çambel ve Halil Ethem Eldem'den teşekkül eder.

İkinci Kongrede ortaya atılan argümanlar benzerdir. Afet İnan "Türk Tarih Kurumunun Arkeolojik Faaliyeti" başlıklı tebliğinde,

Türk ırkı beyaz ve brakisefaldir. Bugünkü yurdumuzun sahipleri en eski kültür kurucularının aynı ırkî vasıflarını taşıyan çocuklarıdır [...] Önyasya, Akdeniz havzası bu medeniyete mihrak olmuştur. Avrupa, Pasifikten geçerek eski Amerika kültürü, hep aynı kökten kuvvet ve filiz almıştır. İşte bu geniş ölçü, neolitik ve maden devirlerinin medeniyet çerçevesidir [...] Tarihin her devir kültürü ona yabancı değildir. Türk ırkının bu ülkeye sahip oluşu ise, tarihin en eski devrinden başlar. Protoeti ve Eti bu sahipliğin başında gelir. Ondaki sonraki göç dalgaları, Türkiye topraklarında aynı ırktan olan Türk kardeşlerini getirmiştir. Bu yurdun muhtelif tarihî devirlerinde, siyasi varlığında değişiklik ve adında başkalkılar görülmüştür. Fakat ırkî vasfı hep türk cevherini muhafaza etmiştir (İnan, 1943, ss. 8-9).

diyerek, Türklerin tarih boyunca evrensel kültürün temellerini nasıl attıklarını arkeolojik bulgular ışığında ifade etmeye çalışmıştır.

"Neolitik Devirde Küçük Asya ile Avrupa Arasında Antropolojik Münasebetler" adlı tebliğinde ise Eugène Pittard, Şevket Aziz Kansu tarafından incelenen Etilere ait oldukları saptanan iskeletlerin ve kafataslarının brakisefal yapıda olduğunu vurgular. Pittard bu noktada, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan alandaki insanların da brakisefal olmaları gerekçesiyle Proto-Etilerin ve Etilerin kafalarının bunlara benzemesinin bir rastlantı olamayacağını ifade eder (Pittard, 1943, s. 72).

Etiler'in cetleri olan Anadolu'nun bu eski brakisefalleri [Proto-Etiler], illetten neticeye varmak yoluyla, Türkler'in de cetleri telâkki olunabilirler.

Tarihin seyri ilerledikçe, Anadolu'nun bu brakisefalleri, muhtelif isimler almışlar, muhtelif şekillere tâbi olmuşlar; bunlar, ihtimal, vakit vakit muhtelif diller konuşmuşlardır [...] Fakat bu milletleri vücuda getirenlerin aynı ırkın insanları olmaları muhtemeldir. Bazı devirlerde bu milletleri birbirinden ayrılmış görürüz; o vakit zannederiz ki bunlar ayrı ayrı ırka mensup insanlardır [...] Neolitiklerle bizim aramızda, en son tahlile göre, Selçuklar, Osmanlılar vardır; bugün bunların adı Türk'tür (Pittard, 1943, s. 73).

Toprak, Pittard'ın tebliğinin 1924'te yayımlanan *Irklar ve Tarih* kitabındaki tezlerine dayandığını söyler. Pittard, uzun seneler yaptığı araştırmaların neticesinde Anadolu'da oluşan neolitik kültürün Orta Asya'dan başlayan kavimler göçüyle bağlantılı olduğunu iddia etmiştir (Toprak,

2021, s. 310). Göç yollarından yola çıkarak Türk tarihinin Avrupa'nın tarihi olduğunu ileri süren bu Avrasyacı tez, Avrupa'nın Büyük Savaş sonrasında geçirdiği bunalımla yakından ilgilidir. Zira o güne kadar antropoloji, sömürgeci perspektifle Batı dışı toplumların ıskelliklerini Sosyal Darwinist açıdan meşrulaştırmaktadır. (Toprak, 2021, s. 311). Pittard, iddialarıyla bu yaygın kanıyı ters yüz ederek Almanya'da geliştirilen arı ırk vb. ırkçı savlara karşı ırkların saflığı yerine ırkların karışımının uygarlıkları yükselttiği tezini ileri sürmüştür (Toprak, 2021, s. 312).

1930'lu yıllarda ders kitapları ve kongreler yoluyla ortaya atılan Türk Tarih Tezi arkeoloji ve antropolojinin yardımıyla, bir yandan Türklerin bugünkü Avrupalılarla olan soydaşlıklarını kanıtlamaya ve o dönemde yaygın bir kanı olan "Türklerin sarı ırka mensup olduğu" kanaatini çürütmeye çalışmış, diğer yandansa Türklerin tarihin erken devirlerinden itibaren evrensel kültürün oluşmasına yaptığı katkıyı -iddia düzeyinde- ortaya koymuştur. Ancak bu iddialar ulusun kadim geçmişinin yani dününün anlatısını meydana getirmektedir. Peki ya yakın geçmişte ve bugün ulusun evrensel kültürdeki yeri nedir? Türkiye çağdaş dünyada nerede konumlanmaktadır? Bu sorulara İstanbul'da kongreyle aynı gün açılan Resim ve Heykel Müzesi'nin sergilemesinden doğan kanon ve sanat tarihi anlatısı bir nebze olsun yanıt verecektir kanaatindeyiz.

Ayşe H. Köksal'ın Zeynep Yasa Yaman'dan aktardığına göre, modern Türk sanatını bir araya getirecek olan ulusal galeri projesi için ilk başta Ankara düşünülür. Ancak İkinci Türk Tarih Kongresi'nin İstanbul'da yapılacak olmasının Avrupa'yla kurulan kültürel ilişkiler açısından stratejik önemi göz önünde bulundurulur. Öte yandan eski başkent İstanbul'da Osmanlı'ya ait Velihaht Dairesi'nin seçilmesinin salt pratik sebeplerden değil, ideolojik-sembolik açıdan da önemi bulunmaktadır. Sarayın dönüştürülmesi eski rejimin tarihe karıştığını bir kez daha ilan etmektedir. İmparatorluktan kalma bir yapı üzerinde yükselen bir modern kurum ve modern sanat yeni rejimin zaferini simgelemektedir (Köksal, 2021, s. 98). Müze'ye dair bir yazısında "Osmanlı devrinin bu sarayı işe yaradı" diyen Afet İnan, Müze'nin açılışının bu kadar kısa sürede başarılmasında Atatürk'ün oynadığı rolün altını çizer. O'nun verdiği emirle Kültür Bakanlığı harekete geçer ve saray kompleksine bağlı yapı müzeye dönüştürülür. Köksal'ın aktardığı yazının devamında: "Resim galerisi, bizim neslimize ilham verecek bir membadır [...] Türk sanatkârları, sanatlarının takdir ve muhafazasını Cumhuriyet devrinde kazanmış oldu [...] [Türk] yalnız kendi milletine değil cihan kültürüne de örnekler ve şaheserler verecek kudretler gösterir" sözlerini sarf eden İnan'ın bu fikirleri esasında Avrupa'daki müzecilikle belirli bir paralellik gösterir. Avrupa'da kraliyete ait sarayların kamusal müzelere dönüştürülmesinin benzer bir ideolojik-sembolik anlamı vardır (Köksal, 2021, s. 99). Louvre Müzesi örneğinde olduğu gibi, kamulaştırılan eserler artık devletin ve onu meydana getiren tüm yurttaşların ortak malı olmakla birlikte burjuvazinin artan toplumsal gücünü de simgelemektedir (Duncan ve Wallach, 2006, ss. 60-61).

Müze, açılacağı dönemde elinde bulunan koleksiyondan ötürü bir anlatı kriziyle karşı karşıyadır. Bunun en temel sebebi Modern-Batılı tarzdaki sanatın Türkiye'deki geçmişinin ortalama 100 yıldan geriye gitmiyor oluşudur. Aslında yüzyıllardır minyatür resim geleneğinden söz etmek her ne kadar mümkün olsa da geleneksel üslupla yapılan bu resimler rejim inşa etmekte olan iktidarın siyasi-tarihsel anlatısıyla sürtüşmektedir. Öte yandan Louvre modelinde olduğu gibi arkeolojik eserlerle başlayarak Avrupa sanatına eklemlenen ve sonunda Türkiye'yi medeniyetin beşiğine yerleştirebilecek burjuva-milliyetçi bir teşhir stratejisini yaratmak artık mekânsal olanaksızlıklardan ötürü mümkün değildir. Buna en yakın teşebbüs Osman Hamdi Bey (1842-1910) döneminde olmuş, daha sonra kardeşi Halil Ethem bu hayali mirası devralmıştır. Osman

Hamdi Bey, müdürlüğünü yaptığı Müze-i Hümayun'a (bugünkü adıyla Arkeoloji Müzesi) bağlı bir Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (1930'lardaki adıyla Güzel Sanatlar Akademisi) kuruculuğunu üstlenmiş, ayrıca Mektebin 1883 tarihli yönetmeliğinin 13. maddesinde "resim ile oyma şeylere mahsus bir müze ve bir de ulusal sanatlar müzesi kurulması" gerektiğini belirtmiştir (Edhem, 2019, s. 206). Resim ve heykellere ayrılan iki yeni müzenin önerilmesi antikiteden çağdaş sanata uzanan evrimsel bir sanat tarihi anlatısının meydana getirilebilmesi açısından -zihinsel bir tasarı olarak kalsa bile- önemli olmuştur. Bu tasarı, Osman Hamdi'nin ölümünden sonra Halil Ethem tarafından sergilemesi fazla uzun ömürlü olmayan *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* adı altında devam etmiştir. Koleksiyonun tüzük önergesinde İstanbul'da bir resim müzesinin oluşturulması gerektiği, bu müzede çağdaş Osmanlı ressamı, çağdaş Avrupalı ressamlar, Avrupa'nın eski ustaları ve bu ustaların kopya eserlerinden meydana gelen bir koleksiyonun sergilenmesi önerilmektedir (Edhem, 2019, s. 220). Köksal'a göre Halil Ethem'in esas amacı, sanatı uluslar üzerinden tarihsel bir bağlama oturtmaktır. Osmanlı ve Batılı ressamı aynı koleksiyonda buluşturarak "ulusal ekol"ün (Türkiye'deki resim sanatını) evrensel sanat tarihi kanonunun içine yerleştirildiği bir müze tasarlamıştır (Köksal, 2021, s. 47). *Elvah-ı Nakşiye*'nin genişletilmesiyle Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk daimî koleksiyonu da meydana gelir. 1937'de açılan sergi, aynı zamanda sanat tarihinin ve sanat eleştirisinin temel kurgusunu oluşturması bakımından önemlidir. Zira sanat tarihinin İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi altında akademik bir disiplin olarak kurulması 1943'ü bulacaktır. O zamana kadar Resim ve Heykel Müzesi'nin çatısı altına kabul edilen ve dışlanan eserlerle oluşturulan tasnifleme biçimi Türkiye'de sanat kanonunu belirleyici rol üstlenmiştir (Kayaalp, 2023, s. 130).

Köksal'dan aktaracağımız üzere, Müze'nin sanat tarihi anlatısı Nurullah Berk ve bir grup Akademik sanatçının durduğu perspektiften yazılacaktır. Berk, çeşitli mecralardaki yayınlarında Müze'nin 1937 sergisini: 1- *Primitifler* (İptidailer), 2- *Orta Evre* ve 3- *Modern Evre* olmak üzere üç gruba ayırır. Heykellerin ve İnkılâp Sergisi'nin bulunduğu ayrı bir salon haricinde Müze'deki sergilemede buna benzer bir gruplama yapılmıştır. Buradaki anlatımda esas ilgi çekici olan kısım bize göre Berk'in dönemler ve ressamlar üzerine getirdiği yorumlardır. Berk'e göre *Primitifler*, tıpkı Batı'daki akım gibi "iptidai [ilkel]" bir anlayışla resim yapıyor olsalar dahi tabiata büyük bir saygı duymuşlar ve renk hassasiyetiyle sade ve samimi resimler üretmişlerdir. Bu ustaların resimleri, aynı zamanda Rönesans Dönemi'nde olduğu gibi alın teri ve ince el işçiliğiyle bezelidir. Şeker Ahmet Paşa, *Karaca*'sıyla (1886-1887) bir "Courbet olgunluğu" göstererek, tekniğiyle "Garp klasikleri"ne yaklaşmakta, Ahmet Bedri'nin manzarası Utrillo renkleri kadar ahenkli olmaktadır. Hoca Ali Rıza ise bir nevi Corot'dur. Onları bir sonraki kuşaktan ayıran en temel özellik bayağı bir taklitçiliğe düşmemiş olmalarıdır; taklitçilik anlayışı, içinde 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı) ressamlarının da bulunduğu *Orta Evre* sanatçılarındadır görülür. *Orta Evre*dekiler Fransız Empresyonist akımının formüle edilmiş, akademikleşmiş bir şeklini memlekete ithal etmişlerdir. Oysa *Modern Evre* olarak tanımlanan Berk ve çağdaşı sanatçıları (Müstakiller ve d-Grubu), kendilerinden önceki kuşaktan ayıran temel fark, teknik ve konu itibarıyla taşıdıkları "endişe"dir. Onlar *Orta Evre* ressamı gibi entelektüel açıdan zayıf ve taklitçi olmamışlar, klasik ifadelerle doğru ilerlemişler, hatta kimileri inşa endişesi taşıyan "manifest-tablolar" yapmışlardır. Elbette Berk'in bu sözde lineer tarih anlatısının altında yatan en temel gerekçelerinden biri, bilindiği üzere Akademi içindeki mesleki gruplaşma ve kuşak çatışmalarıdır (Köksal, 2021, ss. 112-122). Ancak biz burada daha ziyade kanonu belirleyen anlatı ile tarih anlatısı arasındaki dinamiklerle ilgileniyoruz. Aşağıda bunları açıklayacağız.



## Kayıp Ulus, Total Tarih ve Metonimik Kanon

Anthony D. Smith'e göre milliyetçilik, bir ulusun "özerklik, birlik ve kimlik" kazanmasına ve bu niteliklerin sürdürülmesine yönelik ideolojik bir harekettir (Smith, 2017, s. 122). Milliyetçi ideoloji, milliyetçi dil ve sembollerin uyandırdığı temel duygu ve emeller "toprak/ülke, tarih ve topluluk" olmak üzere üç başlığa atıfta bulunmaktadır. Bu açıdan sembolizm ve seremoni (tören) önemlidir çünkü Durkheim'ın da belirttiği "kolektif duygusal niteliklere" sahiptirler; bu ikisi, milliyetçilik ideolojisi ile ulusa dair kavramları birbirine perçinleyerek ve somutlaştırarak "tarihi ve kaderi olan soyut bir topluluğun" devam edebilmesini sağlar (Smith, 2017, s. 127).<sup>5</sup> 18. yüzyıldan itibaren Montesquieu (1689-1755) ve Jean-Jacques Rousseau'da (1712-1778) öne çıkan ulusal kimlik / ulusal karakter vurgusu, Herder'de zirve noktasına erişir. Herder için ulusların kendine has düşünme biçimi, dehası ve özgül kimliği bulunmaktadır ve bunlar yitirildiği ya da hasıraltı edildiği noktada yeniden keşfetmek için çalışılması gerekmektedir. Tarih, filoloji ve arkeoloji disiplinleri aracılığıyla yapılan çalışmalar, kökenlerin etnik geçmişte aranması ve "kolektif kendinin yeniden keşfi" önem kazanmıştır (Smith, 2017, s. 123). Kadim geçmişin karanlığından çekip çıkarılarak "yeni insan" prototipleri hâline getirilen ulusal figürler, kahramanlar ile çeşitli efsaneler, destanlar, bunların yeniden keşfedilmesi ve inşa edilmesi, Smith'in de ileri sürdüğü gibi, ilk olarak entelijansiya sayesinde olmuştur. Etno-tarihe rüçü eden bu entelijansiya, mesleki niteliklerini toplumun hizmetine sokarak etnik halklar ile kendileri arasında köprü kurmaya çalışır (Smith, 2017, s. 199). Böylece, genelde başını burjuvazinin çektiği belli başlı sınıflarla birlikte, aydınların aracılığıyla yeniden oluşturulan halk kültüründen dayanak alan yeni bir ulusal kimlik -toplumun diğer kesimlerine benimsetilmek üzere- yaratılmış olur (Smith, 2017, s. 200).

Görüldüğü üzere ulusal kimlik yaratırken başvuru araçlar hiç de Erken Cumhuriyet Türkiye'sine veyahut da Türk milliyetçiliğine özgü bir durum değildir.<sup>6</sup> Batı merkezci tarihyazımı, Mısır-Yunan-Roma-İbrani-Hıristiyan hattı üzerinden düz çizgili bir evrimin inşasındaki tepe noktasına Batı'yı yerleştirerek, bu geçmişe dayandırılan ulusların saygın ve söz sahibi büyük uluslar olarak meşrulaştırılmasını sağladığı için, Türkiye gibi geç uluslaşanlar antropoloji ve arkeolojinin ışığında kendi tarihlerini kendileri yazmak zorunda kalmıştır. Alman romantik milliyetçiliğinin öncüsü olan bu anlayışta yazılı tarih ulusların mücadele alanıdır ve bir kültürün geçmişten bugüne uzanan seyrini izleyebilmek için arkeolojiye, kültürün saflığının bozulmadığını kavrayabilmek içinse fizik antropolojiye ihtiyaç duyulur (Yaşlı, 2020, s. 66). Esasında Cumhuriyet öncesinde ulusal kimliğe veya en azından kadim köklere dair arayışlar yok değildir. Tarihyazımının bu bağlamda stratejik ve siyasi açıdan önemi her daim olmuştur. Bunun en bilinen örneklerinden biri Osmanlı hanedanının, kuruluşundan neredeyse yüz yıl sonra Oğuz kökenlerine dair ortaya attıkları savdır. Halil İnalcık'a göre Osmanlılar, şecerelerini Oğuz geleneklerine dayandırarak gelecekteki hak iddiaları için tarihsel bir temel aramışlardır. Bu iddia onları Doğu'daki diğer hanlara eşit kılmakta ve böylece Timurluların tabiiyetinden kurtulmalarına ve Anadolu'daki Türk Beylikleri üzerinde üstünlük iddia edebilmelerine yaramaktadır (İnalcık, 2010, ss. 4-5). Ancak milliyetçi tarih yazımına dair esas gelişme imparatorluğun son yüzyıllarında Türkçülük akımıyla meydana gelmiştir. Büşra Ersanlı'nın da işaret ettiği üzere Türkiye'de ortaya

<sup>5</sup> Ulus-devlet çatısı altında aslında birbirlerini gerçekte tanımayan ancak ortak bir kadere ve kadim bir tarihe bağlı (ya da bu şekilde hayal edilen) bu soyut topluluk, Benedict Anderson'ın bilinen tabiriyle aslında bir *hayali cemaattir* (Anderson, 2020, ss. 24-29).

<sup>6</sup> Yannis Hamilakis'in *Ulus ve Harabeleri* adlı çalışması Yunanistan'da arkeoloji ve ulusal imgelem arasındaki bağlantıların tarihsel olarak nasıl seyrettiğini anlatan önemli bir kitaptır. Kitap Türkiye'de tek partili yıllara denk düşen Metaksas döneminde (1936-1941) disiplin, askeri maharet, vatan için fedakârlık gibi mefhumlarla özdeşleştirilen Antik Sparta ve Antik Makedonya imgelerinin arkeoloji ve tarih üzerinden nasıl canlandırıldığına dair ilginç bilgiler vermektedir (Hamilakis, 2020, s. 271).

çıkan milliyetçilik iki damardan beslenir: Fransız Devrimi'nin yarattığı devrimci dalganın sonucunda ortaya çıkan ulusal egemenlik, eşit vatandaşlık, vatandaşın hak ve ödevleri gibi ilke ve düşüncelere dayanan *iradî (voluntarist) milliyetçilik* anlayışı ile Alman idealizminden ortaya çıkan ve ulusu "halkların iradesinden bağımsız", "ortak bir kültürü ve tarih bilinci olan organik bir gerçeklik" olarak tanımlayan *organik milliyetçilik* (Ersanlı, 2021, s. 71). Bu iki milliyetçilik türü ile "İslam milleti" anlayışının bileşimi Osmanlı Türkçülerinde karşılık bulmuştur (Ersanlı, 2021, s. 72).

1848'in başarısız devrimleri sonrasında imparatorluğa sığınan Leh ve Macar gruplar ile Avrupa'ya öğrenci olarak giden Türkler aracılığıyla gelişen Türkoloji, Türklerin unutulmuş kadim tarihlerini yeniden hatırlamaları, tarih sahnesindeki yerlerini anlamlandırabilmek açısından, kendi kimlikleri ve geçmişten bugüne diğer topluluklarla olan ilişkileri hakkında daha bütüncül bir değerlendirme yapabilmelerini mümkün kılar. İstanbul'a gelerek Mustafa Celâleddin Paşa adını alan Konstanty Borzçeki'nin (1826-1876), *Les Turcs Anciens et Moderns* [Tr. *Eski ve Modern Türkler*] (1869) adıyla yazdığı kitapta Türklerin etnik köken itibarıyla arı ırkın Turan alt birimi anlamına gelen Turo-Aryan ırka mensup olduğunu ve bundan ötürü Avrupalı halklarla akranlıklarını ileri sürmekte, Türklerin insanlık tarihi boyunca oynadığı önemli rolü anlatmaktadır (Lewis, 2022, ss. 467-468). Bir başka kitap Genç Osmanlılar arasında önemli yer eden Fransız-Yahudi oryantalist yazar Léon Cahun(1841-1900) tarafından *Introduction à l'histoire de l'Asie: Turcs et Mongols, des origines à 1405* [Tr. *Asya Tarihine Giriş: Kökenlerinden 1405'e Kadar Türkler ve Moğollar*] adıyla 1896'da yayımlanır. Göçebe Türklerin Orta Asya'daki önemini vurgulayan bu romantik yarı-bilimsel çalışma 1899'da Türkçeye çevrilir. Macar bilim adamı Arminius Vambéry (1832-1913) ise Türklerin ve Macarların aynı kökten geldiklerini ileri sürmüştür (Lewis, 2022, s. 469). 20. yüzyılın başına geldiğimizde Yusuf Akçura (1876-1935) ve Ziya Gökalp (1876-1924) Türkçülüğün iki önemli ideoloğu olmuştur. Yazarları arasında Ömer Seyfettin'in (1884-1920) de bulunduğu, 1910 yılında çıkarılan Genç Kalemler dergisi milliyetçiliğin gelişiminde önemli rol oynar. Akçura, Türk Yurdu Cemiyeti'nin (1911) yayın organı olan *Türk Yurdu* dergisinde Osmanlı öncesi Türk tarihine ve imparatorluk hudutları dışında kalan soydaşlara ışık tutan yazılar kaleme alır (Yaşlı, 2020, ss. 39-41). Öte yandan Türk Derneği (1908), Târîh-i Osmânî Encümeni (1909) ve Türk Ocakları (1911) gibi açılan çeşitli dernek ve kuruluşlar, çıkardıkları yayınlar aracılığıyla bilimle milliyetçilik arasında köprü kurulmasına katkı sağlamışlardır (Ersanlı, 2021, s. 92). Kurucuları arasında Akçura'nın da bulunduğu Türk Derneği'nin Ersanlı tarafından aktarılan nizamnamesinde cemiyetin maksadı "Türklerin asar-ı atikasını, tarihini, lisanlarını avam ve havas edebiyatını, etnografya ve etnologyasını [...] eski ve yeni coğrafyasını" araştırmak ve ortaya çıkarmak şeklinde tanımlanmaktadır (Ersanlı, 2021, s. 93). Benzer amaçlarla faaliyet gösteren Türk Ocakları da Türk soydaşların tarihini ve kültürünü incelemek, Türklerin dilini, bilimsel, ekonomik ve toplumsal standartlarını yükseltmek amacıyla kurulur (Ersanlı, 2021, s. 98). Linguistik, etnoloji, antropoloji ve arkeoloji gibi disiplinler tarih bilimi altında yer bulmuş, Gökalp ve Fuat Köprülü'nün (1890-1966) çabalarıyla felsefe ve sosyal bilimlerden tarihin alt disiplinleri olarak faydalanılmıştır. Bu gelişmeler Cumhuriyet'in erken dönemindeki milliyetçi tarihyazımına da temel olacaktır (Ersanlı, 2021, s. 99).

Bernard Lewis, tarihte "kayıp kısmın" yeniden canlandırılması ve yaygınlaştırılmasının altında yatan güçlü bir ideolojik gerekçe bulmaktadır. Bu aslında bir çeşit "kendini bilme, kimliği ve amacı tanımlamada yeni bir girişim [...] geleneksel ve tanıdık geçmişin ötesine ve arkasına geçme"ye duyulan ihtiyaçtır. Yeni bulunan geçmiş, yeni antikite, bazen yabancı araştırmacıların

keşiflerinde el altında hazır şekilde bulunurken, bazense yeraltından çıkarılmaya, keşfedilmeye ve hatta “ıcat edilmeye”, kurgulanmaya muhtaçtır (Lewis, 2023, s. 16). Bu bağlamda Lewis, tarihi üç ana başlık altında toplar: 1- *Hatırlanan tarih*, 2- *Yeniden Canlandırılan Tarih* ve 3- *Yaratılan Tarih*. Hatırlanan tarih, bir ulusun liderlerinin veya entelijansiyasının hatırlamayı uygun gördükleri bir takım önemli hakikatler ve semboller biçimindeki kolektif hafızadır. Yeniden canlandırılan tarih, toplum tarafından unutulmuş veya göz ardı edilmiş geçmişin uzun bir zaman sonra akademik araştırmalar, arkeolojik kazılar, filolojik çalışmalar vb. yoluyla yeniden inşa edilmesidir; geçmişte olması gerektiği gibi inşa [İng. *construction*] edilmiş gizli kalan şeyler, yeniden inşa [İng. *reconstruction*] edilerek kurgulanır ki bu bizi bir sonraki tarih türüne yönlendirir (Lewis, 2023, s. 17). Yaratılan tarih ise hatırlanan ve yeniden canlandırılan tarihten çıkarılarak yorumlanabilen tarihtir; tarihin yeniden yaratılması ilkel kabilelerin kahramanlık mitlerinden modern ulus-devletlere kadar tüm topluluklarda var olan bir unsurdur (Lewis, 2023, s. 18).

Tarihin bu üç özelliğini bünyesinde toplayan Türk Tarih Tezi'nin, Zafer Toprak'ın ifadesiyle bir *total tarih* anlayışını ortaya koyduğu söylenebilir. 1930'lu yıllarda antropolojik dilbilim ve fizik antropoloji iç içe geçen iki bilim dalı olarak gelişmiştir. Dolayısıyla Türk Tarih Tezi ile Türk Dil Tezi, antropolojiye dayanarak birbirini besleyen iki çalışma alanı olmuş, Tarih Kongrelerinde dil sorununun üzerine düşülmüş veyahut da Türk Dil Kurumu'nun yayını *Bellekten*'de antropolojik bulgulara yer verilmiştir (Toprak, 2021, s. 189). Bu çalışmalar yalnızca ideolojik-bilimsel bulgular düzeyinde kalmamıştır. Müzecilik faaliyetleri ulusun tarih sahnesinin canlandırılmasına eldeki imkânlar dâhilinde hizmet etmiştir. Daha 1920 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti Maarif Vekaleti içinde müzecilik ve kazı çalışmaları için bir Hars Dairesi oluşturmuş, 1921 yılında Hitit Müzesi (günümüzde Anadolu Medeniyetleri Müzesi) açılmıştır. 1930'lu yıllarda Ankara Etnografya Müzesi Müdürlüğü ile Müzeler ve Antikiteler Müdürlüğü yapmış Hâmit Zübeyr Koşay'a (1897-1984) göre ülkede çıkarılan tarihi eserlerin hepsi “Türk ırkının yapıcılığı ve kültürünün belgeleri”dir ve bunların hepsi “Eti, Frigya, Lidya, Roma, Bizans, Osmanlı gibi ne isim verilirse verilsin Türk eseridir”, farklı isimler yalnızca dönemselleştirme açısından faydalıdır (Artun, 2017, s. 55). Tıpkı diğer milliyetçiliklerin de yaptığı gibi ulusal bir anlatıyı ortaya koyarken filoloji, arkeoloji ve müzeciliği seferber eden Cumhuriyet idaresi, ülke genelinde arkeolojik kazıların yapılmasına ve müzeler kurulmasına destek olmuştur. Bu politikayla Anadolu'daki tarihöncesi ve İslamiyet öncesi mirasa sahip çıkmıştır. Hitit, Urartu, Frigya ve Lidya uygarlıklarından kalan arkeolojik bulgular, harabeler, duvar kabartmaları ve eşyalar bir yandan müzelerde sergilenirken, diğer yandan rejimin kendisini dünya kamuoyuna tanıtmak için çıkardığı propaganda dergisi *La Turquie Kemaliste*'in (1934-1949) sayfalarında, kartpostallarda ve diğer çeşitli propaganda araçlarında yer almıştır. Hitit güneş kursları, aslanlar ve çift başlı kartallar gibi çeşitli arkeolojik semboller mimari ve heykel sanatına girmiştir (Bozdoğan, 2020, s. 286).

1930'ların sanat kanonu taşıdığı anlam bakımından bu total tarihin, yani parça-bütün ilişkisi içerisinde kendisinden daha büyük olan anlatının bir mecazımürseli, yani *metonimisi* gibidir. Kanonun hem genel anlatısına hem de daha özel olarak Resim ve Heykel Müzesi'nde Nurullah Berk tarafından yapılan tasnifine yeniden göz attığımız vakit ne söylemek istediğimiz belki daha iyi anlaşılacaktır. Berk, Türk modern sanatını Primitifler, Orta Evre ve Modern Evre olmak üzere üç döneme ayırmıştır. Bu gruplama Türk Tarih Tezi'nin söylemine bazı açılardan benzemektedir. Neolitik Devirden itibaren Çambel'in teatral tabiriyle “zincirin halkalarının Altay'da dövüldüğü”, Orta Asya'dan Anadolu'ya, Orta Doğu ve Avrupa'ya uzanan ulusun İslamiyet önc-

esi kadim kökleri, tarih anlatısının erken evresidir. Ne Berk'in ne de sergilemeyi yapan diğer isimlerin böyle bir kurguyu sanat müzesinde tasarlayabilmelerine imkân yoktur. Ulusun kadim köklerini sahneleyen kurguya dair üstüne düşen görevi yukarıda bahsettiğimiz üzere arkeoloji ve etnografya müzeleri gerçekleştirmektedir. Berk'in yapabileceği tek şey, ulusun yakın geçmişinin kültürel hazinelerini bu büyük anlatıya bir devam niteliğinde eklemektir; bir "küçük anlatı" yaratmaktır. Kanon üzerinden bir sanat tarihi anlatısı oluştururken Berk'in tamamıyla tarih tezinin etkisinde kaldığına dair bir iddiamız yoktur. Ancak tarih tezini veya ulusal kimliği vb. temel alarak kurulan ortak anlatı, yani hegemonik söylem, genellikle baskı yöntemleriyle değil, fakat rıza kanalıyla toplumun geniş kesimlerine kabul ettirilmeye çalışılır. Bu bağlamda, biz yalnızca Berk'in, milliyetçi-devletçi bir siyasi atmosferin etkisinde kalmış olabileceğini tahmin edebiliriz.

Berk "küçük anlatısına" ortalama yüz yıldan geriye gitmeyen resim geleneğindeki "Primitif" dönemi saygıyla yad ederek başlar. Sanat tarihi yazımında Primitifler, Batı tarzı sanat anlayışına sahip "ilk Türkler"dir; ilkel, naif üslupla fakat özenli işçilikle sanatlarını üretmişlerdir; dolayısıyla bir saygıyı hak ederler. Üstelik bu ressamı Corot'yu, Courbet'yi ya da Batı'daki Primitifleri aratmazlar. Neden aratırsınlar ki? Türk Tarih Kongreleri arkeolojik ve antropolojik sahada Türklerin beyaz ve brakisefal olduğunu zaten ileri sürmemiş midir? Bu perspektife göre, bugünkü Avrupalıların akrabaları -hatta "atası"- olan Türkler, Batılı sanatçılarla tarih boyunca aynı medeniyetlerin kaynaklarından beslenmişlerdir. Hatta Türkler bu medeniyetin ev sahibi ve yayıcısıdır. Avrupa'yı Avrupa yapan çağdaş medeniyetin doğal ortağıdır. Arkeolojik-antropolojik bulgularla kanıtlanmak istenen tarihsel kader ortaklığı şimdi de sanat kanonuyla desteklenmelidir. Osmanlı Dönemi bu kültürel alışverişi bir süre boyunca duraklatmıştır.

Türk sanatının "Orta Çağ" ya da "Osmanlı Dönemi" Orta Evre ile başlayacaktır. Keza rejim için Osmanlı Dönemi, üzerinde fazla durulmasına gerek görülmemeyen bir dekadans çağıdır; ülkeyi ve ulusu uçuruma götüren yüzlerce yıllık geri kalmışlığın müsebbibidir. Tarih tezine öncülük eden ders kitaplarından *Türk Tarihinin Ana Hatları* (1930) kitabında Çin tarihine yaklaşık olarak 75 sayfa, İslam tarihine 5, Osmanlı tarihine ise yalnızca 20 sayfa yer verilmiştir (Yaşlı, 2020, s. 72). 1932 yılında liseler için yayımlanan dört ciltlik Tarih kitabında ise tüm Osmanlı'ya ayrılan alan aşağı yukarı 200 sayfa olmakla birlikte, Batılıların "Avrupa'nın hasta adamı" tabiri kullanılmış, Osmanlı zaman zaman "Türklükle bağlantısı olmayan yabancı bir imparatorluk" gibi resmedilmiştir. Buna karşın yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ni kapsayan dördüncü cilt 374 sayfadan oluşmaktadır (Ersanlı, 2021, ss. 132-133). Berk'in tüm mesleki gruplaşma duygularını bir kenara bıraktığımızda dahi elimizde kalan şey, kendi tabiriyle, bir felsefesi, bir dünya görüşü olmayan Orta Evre ressamlarının Batı taklitçiliğine dayanan üslupları nedeniyle Tanzimat'la başlayarak Lozan Antlaşması'yla sonlanan bir dönemin tüm yükünü taşımasıdır. 1932-1935 yılları arasında çıkarılan *Kadro* dergisinde, Batı taklitçiliği yüzünden devleti önce mali esarete sonra da yıkıma sürükleyen imparatorluğun 19. yüzyılımı mahkûm eden yazılar rahatlıkla göze çarpar.<sup>7</sup> Kanonun desteğiyle ortak anlatının inşa edilebilmesi için titiz bir seçkiye dayanarak bazı şeylerin dışlanması gerektiğini yazının başında belirtmiştik. Ancak Müze'nin eserlerine dönük bir dışlamanın olmamasında Akademi hocası Léopold Lévy'nin (1882-1966) payı büyüktür. Lévy ve Halil Dikmen (1906-1964) başkanlığında toplanan koleksiyonda Lévy'nin görüşleri

7 Derginin önemli kalemlerinden Vedat Nedim (Tör) derginin Şubat 1932 sayısında yer alan "Müstemleke İktisadiyatından Millet İktisadiyatına - 2" makalesinde şöyle yazmıştır: "Tanzimattan sonra Avrupa sanayi emteasıle [emtiyasıyla] beraber memleketimize giren fikir emteası arasında liberalizma da vardır [...] Kafalarımızın da gümrük kapılarını yabancı, çürük ve zararlı fikir emteasına karşı kapatalım" (Vedat Nedim, 2011, ss. 64-65).

dikkate alınarak Osmanlı ressamlarına özel bir önem verilmiştir (Köksal, 2021, ss. 91-92). Berk bu dışlamayı metinsel düzeyde gerçekleştirmiştir.

Hiç kuşkusuz ki hem tarih anlatısının zirvesine hem de Türk sanatının “yeniden doğuş” evresine Cumhuriyetle erişilecektir. Köksal’a göre, Berk’in 1937 Sergisi üzerinden belirlediği kanon, sanat tarihi yazımı açısından hem Rönesans sanat tarihçisi Giorgio Vasari’nin (1511-1574) “çocukluk, gençlik ve olgunluk” evrelerine atıfta bulunan sınıflandırmayı, hem de modernleşmenin ilerlemeci anlatısını içerir. Vasari’nin anlatısında Michelangelo’yla özdeşleşen olgunluk evresi bu sanatın zirve noktasıdır. Çöküş olgunluk evresinden sonra başlayacaktır. Bu döngüsellik, Aydınlanma ve modernliğin getirdiği düşünce biçimleriyle kırılacaktır. Yani Berk ve d-Grubu, sanat kanonunda zirveyi temsil edecek, kendilerinden sonra ise çürüme başlayacaktır (Köksal, 2021, s. 121). Dolayısıyla “kanonu belirlerken kullanılan ölçü nedir?” sorusuna verilecek cevap “d-Grubu’nun sanat anlayışı” olmalıdır. Berk’in başını çektiği d-Grubu’nun sanatı, Ali Artun’a göre iki dünya savaşı arasında Fransa’da ortaya çıkan *düzene çağrı rejiminin* sanata bakışıyla yakından ilişkilidir. Bu anlayışın en bilinen temsilcilerinden André Lhote (1885-1962), sanatın değişmez ilkesi olarak geometriyi belirlemiştir. Lhote’a göre sanat form yapmaktır ve form da geometri sayesinde yapılabilmektedir. Yazılarında düşüncelerine yer verdiği Mathila Ghyka (1881-1965) *Sanatın ve Hayatın Geometrisi* (1946) kitabında “altın orandan türeyen geometrik armonilerin sanat eserlerine nasıl uygulanacağını” öğretmiş, sanatçının eserini planlarken “önceden yaratılmış olan oranlara” başvurması gerektiğini yazmıştır. Paris merkezli “düzene dönüş” anlayışı, çoğu Lhote’un atölyesine giden başta Berk olmak üzere d-Grubu vasıtasıyla Türkiye’ye taşınır. Bu öğrencilerin önemli bir kısmı Akademi kadrolarına girmiş, Maarif Vekaleti aracılığıyla müdür, müzeci, sergi komiseri vb. görevlere gelerek sanat eğitiminin ve kültür politikalarının şekillenmesine katkıda bulunmuşlardır. Fakat, düzene çağrının esasında Fransa’nın Alman kültürel istilasından kurtulma hareketi olduğunu da eklemek gerekir. Düzene dönüş, yani sanatta klasik ilkelere yeniden bağlanabilmek için Alman romantizmi ve onun türevleri sayılan empresyonizm, oryantalizm ve “devrimci sanat ortamı”ndan arınmış bir sanat ve ulusal kanon inşa edilmelidir (Artun, 2018). Meseleye sanat-siyaset ilişkisi bağlamında 1930’lar Türkiye’sinin siyasi atmosferinden baktığımızda sanat kanonundaki dili, tarih anlatısının bir uzantısı olarak görüyoruz. Dolayısıyla tarihsel olarak hem Fransız hem de Alman milliyetçiliklerinin esintisine kapılan Türk milliyetçiliğinin, tarihyazımı ile sanat kanonunu ele alırken “Düzene Dönüş”te ifade edildiği gibi kültürel anlamda keskin bir Alman-Fransız ayrımı gözetmediğini, çizilen sınırlar arasında geçişkenliğin olduğunu düşünüyoruz.

## Sonuç

Anlattıklarımızı toparlayabilmek için başladığımız noktaya geri dönmekte fayda vardır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, ulus bir kolektif kimliktir ve ulusçuluk akımı bu kimliğin benimsenmesini sağlayacak olan bir büyük anlatıyı tarihsel-kültürel nüveleri kullanarak siyaseten tasarlar. Bu bağlamda sembolizm ve seremoni milliyetçi ideoloji açısından son derece önemli olmuştur. Çünkü bir ulusal-kolektif kimlikte bulunan özelliklerin (ortak mitler, tarihi bellek vb.) birbirine bir anlatı bütünlüğü içerisinde bağlanması ve somutlaştırılması, çeşitli semboller ve törenler aracılığıyla gerçekleşir. Müzeler, modern dünyada ulusal-kolektif kimliğin sembolik ve törensel düzeyde temsil edilmesi bakımından son derece uygun kurumlardır. Carol Duncan ve Allan Wallach’ın da söylediği gibi, kendisini ziyaret edenlere “toplumun en yüce inanç ve değerlerini” aşıl原因 müzeler esasında geleneksel tören anıtlarıyla aynı temel özellikleri paylaşmaktadır

(Duncan ve Wallach, 2006, s. 50). Tapınaklar ve saraylar gibi geleneksel formları canlandıran müzelerin törensel nitelikteki mimarisine aynı zamanda “kadim dünyanın törensel koleksiyon ve teşhir pratikleri” de eşlik etmektedir (Duncan ve Wallach, 2006, s. 51). Tıpkı kadim tören anıtları gibi müzeler de devlet fikrini cisimleştirir; bu seküler tapınaklara gelen kitleler belirli bir mimarî rotayı takip ederken kendilerini “ritüel diye tanımlanacak bir faaliyet”in içinde bulurlar (Duncan ve Wallach, 2006, ss. 52-53). Müzenin sergilenen “ritüel nesnelere” ise bir kanon etrafında belirlenir ki, o da daha önce anlattığımız gibi aslında seçici ve dışlayıcı özellikleriyle toplumun sahip olduğu kolektif kimliği besleyen bir niteliğe sahiptir.

Türkiye de ulusal-kolektif bir kimliğin inşasında benzer yollardan geçmiştir. 1930’lar, rejimin kendi ideolojik söylemini, siyasi ve kültürel hegemonyasını kurmaya çalıştığı yıllardır. Bunu yaparken eğitim, yayınlar ve diğer vasıtaları (Halkevleri, müzeler, okullar vb.) kullanarak toplumun geniş kesimlerini ikna etmeye gayret göstermiştir. Bu açıdan tarihyazımı ve sanat kanonu, Türk ulusu olarak tanımlanan kolektif kimliği kendi alanlarından, kendi sınırları içinde dile getirmeye çalışmış, bu sınırlar yer yer birbirleriyle temas eder şekilde olmuştur. 1930’ların milliyetçi ideolojisi çerçevesinde “hatırlanan tarih”, Türk Tarih Tezi ile “yeniden canlandırılmış” ve canlandırılan bu tarih, arkeoloji ve sanat müzelerinin sembolizmi aracılığıyla “yaratılmış”, diğer bir deyişle kurgulanmıştır. Tarihyazımı ile kanonun belki de birbirlerinde en çok yaklaştıkları an, -Louvre modeline benzer şekilde- arkeolojik eserlerden başlayarak içinde Türk ekolünün de bulunduğu Batılı tarzdaki sanat eserlerine eklenen bir teşhir stratejisinin geliştirildiği zamandır. Ancak böyle bir yakınlaşma Osman Hamdi ve Halil Ethem’in hayalleriyle sınırlı kalmış, sanat kanonu arkeolojiyle bütünleşememiş, büyük anlatının parçaları çeşitli müzeler arasında dağılmıştır.

Dolayısıyla kolektif kimliğin Erken Cumhuriyet döneminde nasıl tanımlandığı meselesi, bugün bize bu dağılan parçalar arasında bir bütünlük oluşturabilme imkânı tanımaktadır. Nitekim tarih alanında yürütülen çalışmalar ulusun karanlık çağlardan günümüze uzanan gelişimini romantik bir kurguyla anlatırken, modern sanat müzesinde belirlenen kanon ve onun üzerinden yazılan sanat tarihi ise ulusun (modern vatandaşların) yakın geçmişini, bugününü ve estetik zevklerini sunarak çağdaş uygarlığa ortak olmakta, ulusal kimliğin inşasında tamamlayıcı bir rol oynamaktadır. Bu ulusal kimliği müzede kanonlaştırmak için dinin yerini elbette ki “seküler mitler” alacak, ulusal kahramanlar (Atatürk, İnönü, Fevzi Çakmak vb.), isimsiz kahramanlar (mekkâre erleri, tayyareciler, silah arkadaşları, işçiler, köylüler ve halkın orta ve aşağı tabakalarından meslek grupları, gençler, kadınlar vb.), ulusun kendine özgü doğası, manzaraları, hayat tarzı vb. resim ve heykel formunda müzenin salonlarını dolduracaktır. Kanona dâhil edilen eserler, tıpkı tarih anlatısında da olduğu gibi, “başlangıç, duraklama (çürüme) ve yeniden doğuş” evreleriyle “lineer” bir sanat tarihi anlatısına zemin hazırlayacak, kanonun dışında bırakılması söz konusu olmayan eserler sanat tarihi yazımında dışlanacaktır.

Sanat kanonu, ulusun yakın geçmişini, bugününü ve estetik zevklerini sunarak çağdaş uygarlığa ortak olunmasına ve “Türklerin Avrupalılardan farklı olmadıkları” tezinin savunulmasına rejim adına fayda sağlamaktadır. Batılıların “kendilerinden mahrum bıraktıkları” kadim medeniyetleri geri almak ve Batı merkezli çağdaş-evrensel medeniyete hem arkeolojik-antropolojik bulgularla hem de modern sanat aracılığıyla dâhil olmaya çalışarak aradaki açığı -zihinsel düzeyde bile olsa- kapatmak gibi iddiaları taşıyan bir milliyetçi ideolojiye maddi dayanak oluşturması açısından, tarihyazımı ile kanon arasındaki ilişkinin incelenmesi dikkate değerdir. Kendi perspektiflerinden baktığımızda, o dönem için antropolojik ve arkeolojik verilerin Türkler lehine kabul görmesi belki uzun zaman alabilir. Ancak günceli tarif eden modern müze ve kanon, “muasır medeniyetleri yakalamak” için gereken süreyi bir o kadar kısaltabilmektedir.

## Kaynaklar

Afet. (1932). Orta Kurun tarihine umumî bir bakış. *T.C. Maarif Vekâleti Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Münakaşalar, Müzakere Zabıtları* içinde (ss. 405-444). Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.

Anderson, B. (2020). *Hayali cemaatler: Milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması*. (İ. Savaşır, Çev.). Metis Yayınları.

Anonim. (1931). *C.H.F. nizamnamesi ve programı*. T.B.M.M. Matbaası.

Artun, A. (2017). *Mümkün olmayan müze: Müzeler ne gösteriyor?* İletişim Yayınları.

Artun, A. (2018). "Düzene çağrı" rejimi: André Lhote ve Türkiye'nin sanat tarihi. *E-skop*. <https://www.e-skop.com/skopdergi/%E2%80%9Cduzene-cagri%E2%80%9D-rejimi-andr%C3%A9-lhote-ve-turkiyenin-sanat-tarihi/3760>.

Assmann, A. (2008). Canon and archive. A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* içinde (pp. 97-107). Walter de Gruyter.

Bozdoğan, S. (2020). *Modernizm ve ulusun inşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde mimari kültür* (5. b.). (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.

Breisach, E. (2018). *Tarihyazımı* (3. b.). (H. Kocaoluk, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Duncan, C. ve Wallach, A. (2006). Evrensel müze (R. Akman, Çev.). A. Artun (Ed.), *Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri 2* içinde (ss. 49-86). İletişim Yayınları.

Edhem, H. (2019). Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu (M. Bayülgen, Çev.). A. Artun (Ed.), *Müzecilik Yazıları: Modern Sanat Müzesinin Tasarımı* içinde (ss. 177-257). İletişim Yayınları.

Ersanlı, B. (2021). *İktidar ve tarih: Türkiye'de "resmi tarih" tezinin oluşumu (1929-1937)* (8. b.). İletişim Yayınları.

Halil Ethem. (1932). *Müzeler*. *T.C. Maarif Vekâleti Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Münakaşalar, Müzakere Zabıtları* içinde (ss. 531-566). Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.

Hamilakis, Y. (2020). *Ulus ve harabeleri: Yunanistan'da antikite, arkeoloji ve ulusal imgelem*. (A. Boren, Çev.). İletişim Yayınları.

Hasan Cemil. (1932). Ege medeniyetinin menşesine umumî bir bakış. *T.C. Maarif Vekâleti Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Münakaşalar, Müzakere Zabıtları* içinde (ss. 199-214). Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.

İnalcık, H. (2010). The rise of Ottoman historiography. H. İnalcık, *From empire to republic essays on Ottoman and Turkish social history* içinde (pp. 1-16). The Isis Press.

İnan, A. (1943). Türk Tarih Kurumunun arkeoloji faaliyeti. *İkinci Türk Tarih Kongresi, İstanbul 20-25 Eylül 1937: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler* içinde (ss. 8-15). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kayaalp, A. (2023). 1923-1980 arasında Türkiye'de müzecilik. E. Alıçavuşoğlu ve A. Köksal (Ed.), *Türkiye'de Sanatın Tarihi: Müze* içinde (ss. 117-175). Tellekt.

Köksal, A. (2021). *Resim ve Heykel Müzesi: Bir varoluş öyküsü*. İletişim Yayınları.

Köprülü, A. (t.y.). Cumhuriyetimizin ellinci yılı vesilesiyle: En eski Türk plastik sanatları hakkında. J. Strzygowski, H. Glück ve F. Köprülü, *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi* içinde (ss. V-XV). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Lewis, B. (2022). *Modern Türkiye'nin doğuşu* (13. b.). (B. B. Turna, Çev.). Arkadaş Yayınevi.

Lewis, B. (2023). *Tarih: Hatırlanan, yeniden canlandırılan ve kurgulanan*. (F. Yücel, Çev.). Kronik Kitap.

Merriam-Webster. (t.y.). Canon. *Merriam-webster.com*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/canon>.

Pittard, E. (1943). Neolitik Devirde Küçük Asya ile Avrupa arasında antropolojik münasebetler. *İkinci Türk Tarih Kongresi, İstanbul 20-25 Eylül 1937: Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler* içinde (ss. 5-84). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Reşit Galip. (1932). Türk ırk ve medeniyet tarihine umumî bir bakış. *T.C. Maarif Vekâleti Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Münakaşalar, Müzakere Zabıtları* içinde (ss. 99-162). Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.

Smith, A. D. (2017). *Millî kimlik* (9. b.). (B. S. Şener, Çev.). İletişim Yayınları.

Strzygovski, J. (1935). Türkler ve Orta Asya san'atı meselesi. *Türkiyat Mecmuası*, (3), 1-80. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuturkiyat/issue/18498/194930>.

Şener, M. (2019). Burjuva uygarlığının peşinde. G. Atılğan, E. Aytekin, E. Ozan, C. Saraçoğlu, M. Şener, A. Uslu ve M. Yeşilbağ (Ed.), *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Siyasal Hayat* içinde (3. b., ss. 201-345). Yordam Kitap.

Şevket Aziz. (1932). Türklerin antropolojisi. *T.C. Maarif Vekâleti Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Münakaşalar, Müzakere Zabıtları* içinde (ss. 271-278). Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.

Toprak, Z. (2021). *Cumhuriyet ve antropoloji*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Vedat Nedim. (2011). Müstemleke iktisadiyatından millet iktisadiyatına 2. Ö. Erdem (Ed.), *Kadro: Aylık Fikir Mecmuası Tıpkı Basım (1-18. Sayılar) 1932-1933 Cilt 1* içinde (ss. 63-68). İleri Yayınları.

Yaşlı, F. (2020). *Kinimiz dinimizdir: Türkçü faşizm üzerine bir inceleme* (5. b.). Yordam Kitap.

Yıldız, A. (2009). Kemalist milliyetçilik. A. İnel (Ed.), *Modern Türkiye'de siyasî düşünce Cilt 2: Kemalizm* içinde (6. b., ss. 210-234). İletişim Yayınları.



## Özgün Makale

# Cam Tavanlara Sıkıştırılan Kadın Sanatçılar<sup>1</sup>

## Women Trapped in Glass Ceilings

Derya KUTSAL\*

### Öz

Eski Yunanca'da "kural" anlamına gelen "kanon" sözcüğü Fransızca'da da benzer anlamlara gelmektedir ve ek olarak "dinde veya başka bir konuda otorite sayılan metinlerin tümü" olarak bilinmektedir. Bu kavramın, sanat tarihi terminolojisine 20. yüzyılda dinî anlamından sıyrılarak girdiği bilinmektedir. Sanat tarihi metinlerinde dinî anlamından sıyrılarak kullanılması erken dönem sanat tarihi metinlerinin eleştirilmeye başlamasıyla mümkün olmuştur. Erken dönem sanat tarihi metinlerinde kullanılan dil ile sanat tarihi yazımı günümüze kadar aynı şablonları tekrar ederek gelmiş ve ilerleme kaydedememiştir. Özellikle son yıllarda kanon kelimesiyle bir kült yapıtlar listesi oluşturulmuş ve bu liste bir otorite olarak her alanda kabul görmüştür. Türkiye'de sanat tarihi yazımı eril bir bakış açısıyla ele alındığı, taraflı açıklamaların ve betimlemelerin yapıldığı, cinsiyet eşitsizliğinin çıplak gözle görülebileceği alanlardan biridir. Özellikle erken dönemlerde yazılmış sanat tarihi metinlerini incelediğimizde kadın sanatçılara bir paragraflık hüznü biyografilerle yer verildiği görülmektedir. Sanat tarihi yazımını oluşturan koleksiyonların ve müzelerin de bu kanonun oluşmasında rolü vardır. Müze koleksiyonlarının varoluş biçimleri ve içerikleri bulunduğu kurumları hatta bölgelerin sosyal dinamiklerini temsil etmektedir. Bu sebeple bu makalede bir ulusal müze statüsünde olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda bulunan kadın sanatçıların müzede, sergilerde ve basılan kataloglarda ne ölçüde görünür olabildiği üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Kanon, Kadın Sanatçılar, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

### Abstract

In Ancient Greek, the word "kanon," meaning 'rule,' is similar in meaning in French and is additionally known as "the entirety of texts considered authoritative in religion or another subject." It is known this concept entered the terminology of art history in the 20th century, shedding its religious connotations. Its use in art history texts without its religious connotations became possible with the beginning of criticisms of early art historical texts. The language used in early art historical texts has remained stagnant, repeating the same patterns, and has not made much progress up to the present day. Especially in recent years, the term "kanon" has been used to

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 10.10.2023. Makale kabul tarihi: 12.11.2023.

Bu makale yazarın Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu danışmanlığında yazdığı "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Kadın Sanatçılar, Eserleri ve Kadın Sanatçıların Sergilerdeki Temsili" adlı (MSGsÜ, 2022) yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\* Sanat Tarihiçi, deryaoneltkutsal@gmail.com, ORCID:0000-0003-4056-4524.

create a list of canonical works, which has been accepted as an authority in all fields. In Turkey, the writing of art history is approached from a male perspective, with biased explanations and descriptions, and areas where gender inequality can be visibly observed. Particularly when examining art historical text written in early periods, it is observed that brief and melancholic biographies of female artists are included in one paragraph. The collections and museums that constitute art historical writing also play a role in the formation of this canon. The forms of existence and contents of museum collections represent the social dynamics of the institutions they belong to, even the regions. Therefore, this article focuses on the extent to which female artists in the collection of the Istanbul Painting and Sculpture Museum, which has a national museum status, are visible in the museum, exhibitions, and published catalogs.

**Keywords:** Canon, Female Artists, Istanbul Painting and Sculpture Museum, Mimar Sinan Fine Arts University.

## Giriş

Eski Yunanca'da "kural" anlamına gelen "kanon" sözcüğü Fransızca'da da benzer anlamda kullanılmıştır. Bu kullanıma ek olarak "dinde veya başka bir konuda otorite sayılan metinlerin tümü" olarak bilinmektedir. Türkçe'de ise "kanon" kelime anlamı itibarıyla bir otorite tarafından belirlenmiş ve sınırlanmış alanı temsil etmektedir (TDK, 2023). Kanon kavramının, sanat tarihi terminolojisine 20. yüzyılda dinî anlamından sıyrılarak girdiği bilinmektedir. Sanat tarihi metinlerinde dinî anlamından sıyrılarak kullanılması erken dönem sanat tarihi metinlerinin eleştirilmeye başlamasıyla mümkün olmuştur. Erken dönem sanat tarihi metinlerinde kullanılan dil ile sanat tarihi yazımı günümüze kadar aynı şablonları tekrar ederek gelmiş ve ilerleme kaydedememiştir. Bu sebeple aynı hatalar devam ettirilmiştir. Cam tavanlara sıkıştırılmış birçok kadın sanatçı görülmemiş, görünse de "çiçek ressamı" olarak kalmıştır. Bu sebeple kanonları belirleyen ve sınırlayan otoriteler bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde sanat tarihi yazımının günümüzdeki şeklini almasına sebep olmuştur.

Kanonu belirleyen ve sınırlayan otorite "belirlenmiş ve sınırlanmış alanı" bilinçli olarak yok sayma üzerine kurmaktadır. Bu otorite, belirli bir kanon yaratıp kanon dışı kalanlara ayrı bir var olma süreci sunmamaktadır. Aksine, kanon içinde kanon yaratıp yine sınırlarını kendi otoritesinin çizdiği bir listelemeye gitmektedir. Bu sebeple varolan metinlerdeki otoriteyi kimlerin belirlediği, kimlerin bu otoriteyi aynı şekilde devam ettirdiği üzerinde durulması gerekmektedir. Türkiye'deki sanat tarihi yazımında bu otoriteyi sorgulamak için erken dönemde yazılmış sanat tarihi metinlerini ve sanat tarihi metinlerini oluşturan müze otoritelerini incelemek gerekmektedir.

Türkiye'de yazılmış sanat tarihi metinlerinin erken örnekleri incelendiğinde Halil Edhem (1861-1938), Celal Esat Arseven (1876-1971), İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1886-1978), Rıfki Melûl Meriç (1901-1964), Suut Kemal Yetkin (1903- 1980) ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun (1908-1985) belirlediği metinler üzerinden yürütülen kanon sonraki kuşaklar tarafından devam ettirilmiştir (Özpınar, 2016, s. 6-7). Örneğin Halil Edhem'in kaleme aldığı Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu isimli yayında yazar tarafından Müze koleksiyonunda yer alan eserlerin menşei ortaya çıkarılmış, ilaveten Türkiye'deki sanatın doğuşu üzerine görüşler belirtilmiştir. Halil Edhem'in bahsi geçen yayında Mihri Hanım'ı (Rasim-Müşfik) "resim sanatının ustaları" arasında sayması, dönemi içerisinde kadın bir ressamı listeye eklemesi açısından erken bir örnektir. (Edhem, 1970). Bu örneğin

aksine genellikle kadın sanatçılarla ilgili pasajlar okurken sıkça şu ifadelerle karşılaşırız: “kendi kategorisinde en iyisi”, “kadın sanatçılar arasında hatırı sayılır bir yeri var”, “kadın olmasına rağmen iyi bir sanatçı”, “bir kadında olmayacak bilek var”. Erken Osmanlı Döneminde sanat ve sanatçı sorunlarının ele alındığı *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* isimli gazetede ise kadınların sanattaki konumuyla ilgili iki yazı dışında herhangi bir metin tespit edilememiştir. Hatta gazetenin erken basımlı sayılarında okurlarına “kariat” (kadın okurlar) ve “kariin” (erkek okurlar) olarak seslendiği görülmektedir. Gazetenin yazarları kadınları okur olarak karşısında görse de metinlere özne olarak konumlandırılmamıştır. Kahramanzade Ahmed Ferid’in gazetede yazdığı “Sanat-ı Tersimde Kadınlık” başlıklı yazı ise dönemin kadına ve özellikle sanatçı kadına bakış açısını gözler önüne serer: “İtiraf etmelidir ki bizde, bizim hususiyet-i hayatımızda ressamlık, hele ressamlık ile kadınlık hiçbir vakitte imtizaç etmemiş ve edememiştir (uyuşmamıştır.)” Kahramanzade Ahmed Ferid, yazının devamında ise kadınların sanata ancak erkeklere “ilham” kaynağı olarak dâhil olabileceğini belirtmiştir. (Zihnioğlu, 2007, s.181).

Erken dönemlerde kalın çizgiler çekilmiş, cam tavanlarla sınırlandırılmış ve sıkıştırılmış bu alanda asıl listeye girmek kadın sanatçıların her zaman erkek sanatçılardan daha fazla emek ve çaba göstermesini gerektirmiştir. Asıl listeye girmek asıl müzeye girmek demek ve asıl müzeye girmek kataloga girmek demektir. Çünkü müzeler sanat tarihi yazımını şekillendiren birincil kaynaktır ve elzem kurumlardan biridir. Özellikle ulusal müze statüsünde bir müze olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Türkiye’deki sanat tarihi yazımını tümünü içerecek geniş koleksiyona sahip bir kurumdur. Ancak Müzenin mâkus talihinden ötürü sanat tarihi yazımına katkısı beklendiği ölçüde olamamıştır. Bu makalede, ulusal müze statüsünde olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde bulunan kadın sanatçıların ne ölçüde var olabildikleri üzerinde durulmuştur.

## **Bir Ulusal Müze Olarak İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**

Müze koleksiyonlarının sanat tarihi gelişimini belgeleyen rolü görünmez olsa da sanat tarihi yazımının şekillenmesindeki en büyük pay bu kurumlara aittir. Özellikle müzelerin ve koleksiyonların ulus-devlet inşasına katkılarını irdeleyecek olursak ulusal müzelerin tarih yazımında ne ölçüde önemli olduğunu bir kez daha kanıtlanmış olur. Türkiye’deki sanat tarihi yazımı ve koleksiyonların durumunu incelemek için öncelikle ülkenin en geniş koleksiyonuna sahip müze olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin tarihsel gelişimini incelemek gerekmektedir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 20 Eylül 1937 tarihinde Mustafa Kemal Atatürk’ün öncülüğünde Dolmabahçe Sarayı’nın Veliâht Dairesi’nde açılmıştır. Türkiye’nin ilk plastik sanatlar müzesi olan kurum, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine (günümüz Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) bağlanmıştır. Bir üniversite müzesi olarak faaliyetlerini sürdüren kurumun koleksiyonunda resim, heykel, hat, seramik, ikon ve enstalasyon olmak üzere yaklaşık 12.000 adet eser bulunmaktadır. Müze’nin ilk koleksiyonu olan Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu’na ek olarak Dolmabahçe Sarayı, Topkapı Sarayı Müzesi, 50 Yıllık Türk Resmi Sergisi’nden alınan eserlerle birlikte, dönemin bakanlıklarından ve devlet dairelerinden toplanan 300’e yakın eserden oluşmaktadır. İlk koleksiyonunun geliştirilmesi için yapılan satın alımlar ve bağışlar sayesinde Türk sanatının en seçkin örneklerinin bir arada bulunduğu mevcut koleksiyon oluşturulmuştur. (Germaner, 2009). Böylece bir havuz müze görevini de gören İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Anadolu’da sanatın yaygınlaştırılması ve sanat görgüsünün geliştirilmesi için açılan müze ve galerilere çokça eser göndermiştir. Bu koleksiyon Türk sanatının resim ve heykel alanındaki gelişimini görebilmek için oldukça önemlidir. Bir havuz müze görevi gören müzenin

koleksiyonundaki niteliksel ve niceliksel değerler sadece bu kurum özelinde değil Türkiye'nin diğer özel ve kamu statüsündeki müzelerin durumunu da ortaya koymaktadır. Örneğin Ankara Resim ve Heykel Müzesi, İzmir Resim ve Heykel Müzesi bu müze koleksiyonundan ödünç alınan eserlerle koleksiyonunu genişletmiştir.<sup>2</sup>

## Müzenin Envanter Kayıtları ve Yayınları

Müzelerin koleksiyonları ve yayınlarının sanat tarihi yazımındaki önemi üzerinde durulurken iki ana kaynak ile karşılaşılmaktadır. İlki müze koleksiyonlarının envanter kayıtları, ikincisi müzenin broşür, davetiye, sergi kataloğu ve müze koleksiyon kataloğu gibi basılı kaynaklardır. Bu sebeple bu araştırmada müze envanter kayıtları ve basılı yayınlar olmak üzere çift yönlü bir araştırma yöntemine gidilmiştir.

Müzelerin envanter kayıtları müze kurumunu besleyen birincil kaynaktır. Köklü bir müze kurumu olması sebebi ile erken tarihli bir envanter kayıt sistemine sahip olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin envanter güncelleme çalışmaları eserlerin türüne göre yapılmıştır. Kadın sanatçılardan bir kısmı isminin sadece baş harfiyle, bir kısmı soy isimleri parantez içinde verilerek kaydedilmiştir. Müzenin envanter kayıtlarına ek olarak görselleriyle birlikte kadın sanatçılar dosyası yer almış. Ancak bu kayıtlarda yer alan isimlerin bazılarının cinsiyetinin kadın mı erkek mi olduğu anlaşılamadığı için çoğu kadın eklenmemiştir. Örneğin "Mualla Saip Tuna" kadın zannedilerek bu dosyanın içinde yer almıştır. Resim ve heykel türünde eser veren kadın sanatçıların ele alındığı bu çalışmada öncelikle envanter kayıtları taranmış ve kadın sanatçıların listesi çıkarılmıştır. Kadın sanatçılar listesi hazırlanırken envanter kayıtlarının sehven eksik yazılmış olması sebebi ile isim ve soy isim bilgileri doğrulanmıştır. Kadın sanatçıların gerçekçi biyografileri eşliğinde Müze koleksiyonunda bulunan eserleri ve eserlerin menşei doğrulanmıştır. Sanatçıların var olan biyografilerini doğrulamak ve güncellemek adına varisleri, arkadaşları ve akrabalarıyla 23 kişisel görüşme gerçekleştirilmiştir. Bu doğrulamalar sonucu birçok çarpıcı sonuç elde edilmiştir. Dijital envanter kayıtları eserlerin türüne göre ayrılmış; resim türünde on binin üzerinde eser, heykel türünde yedi yüzün üzerinde eser, seramik türünde iki yüzün üzerinde eser, hat türünde ise yüz seksenin üzerinde eser bulunmaktadır. Resim ve heykel türünde eser veren sanatçıların cinsiyet dağılımına odaklanılmıştır.<sup>3</sup>

## Araştırma Sonucunda Artan Sayı: 81 Kadın Sanatçı Dosyası 133'e çıkarıldı

İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin kapsamlı koleksiyonu içerisinde eserleri bulunan sanatçıların cinsiyet dağılımı incelenmeye başlandığında Müze envanterinde halihazırda 81 kadın sanatçının dosyası bulunurken hazırlanan ilk listede bu sayı yazar tarafından 111'e çıkarılmıştır. Çalışmanın detaylandırılması ve envanter kayıtlarının titizlikle incelenmesi sonucunda Müze koleksiyonunda 133 kadın sanatçının eserlerinin varlığı ve bu sanatçıların dijital envantere

<sup>2</sup> Müzenin dijital envanter kayıtlarında ödünç verilen eserlerin gittiği kurumlar incelendiğinde birinci olarak Ankara Resim ve Heykel Müzesi ikinci olarak ise İzmir Resim ve Heykel Müzesi görülmektedir. Müze koleksiyonundan Anadolu'da sanatı yaygınlaştırmak ve herkes için sanatı ulaşılabilir kılmak için Isparta Yalvaç Güzel Sanatlar Galerisi, Mersin Güzel Sanatlar Galerisi, Kütahya Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü, Erzurum Güzel Sanatlar Galerisi, Edirne Güzel Sanatlar Galerisi, Alanya Güzel Sanatlar Galerisi, Antalya Güzel Sanatlar Galerisi ve Bolu Güzel Sanatlar Galerisi gibi kurumlara eser gönderilmiştir (Kutsal, 2022, s.37).

<sup>3</sup> Müzenin envanter kayıtları Cumhuriyet'in erken dönemlerine dayanmaktadır. Koleksiyonun bu denli genişlemesi Müzeye duyulan güven sonucu yapılan bağışlarla ve satın alımlar yoluyla gerçekleşmiştir. Müze koleksiyonunda Türk resim ve heykel sanatının en seçkin örnekleri bulunmaktadır. Osman Hamdi Bey'in en fazla eserinin olduğu bu Müze kurumuna, Sabri Berkel ve Zühtü Müridoğlu eserlerini bağışlayarak koleksiyonu zenginleştirmiştir (Kutsal, 2022, s. 42).

kayıtlı toplam 376 adet eserinin olduğu tespit edilmiştir. 20 adet eser çeşitli sebeplerle Müze’de fiziki olarak bulunmadığı için kadın sanatçılara ait toplam eser sayısı 356 adettir. Bu eserlerden 263 adedi resim ve 93 adedi heykel türündedir.

12.000’in üzerinde eser barındıran müze koleksiyonunda yalnızca 133 kadın sanatçı bulunduğu ortaya çıkarılmıştır. 10 binin üzerinde resim türünde eser bulunurken bu eserlerin yalnızca 263 adedi kadın sanatçılara aittir. Heykel koleksiyonunda eser sayısı 700’ün üzerinde iken yalnızca 93 adedi kadın sanatçılara aittir. Türkiye’nin en zengin koleksiyonuna sahip olan bu müzenin envanter kayıtları ülke genelinde diğer kurumların koleksiyonları hakkında önemli ipuçları sağlamaktadır. Bu koleksiyonda kadın sanatçıların eserleri koleksiyon içerisinde değerlendirildiğinde müzedeki eserlerin onda birini bile oluşturmamaktadır. Ek olarak Avrupa’da ve Amerika’da kadın sanatçıların yaşadığı durumlar Türkiye’deki gibi sıkışmış ve zorluklarla doludur. Türkiye’deki müzelerde cinsiyet dağılımının ortaya çıkardığı bu durum, koleksiyonlarda yer alan erkek sanatçıların eserlerinin kadın sanatçıların eserlerinden daha fazla olması, müzede erkek sanatçıların kadın sanatçılardan daha fazla sergi açması gibi durumların benzeri Avrupa ve Amerika’da da yaşanmıştır. Örneğin 1985 yılında MoMA’da açılan “*An International Survey of Painting and Sculpture*” (Resim ve Heykele Uluslararası Bakış) isimli sergide eserleri sergilenen 169 sanatçıdan yalnızca 13’ünün kadın olması sebebiyle *Guerilla Girls*<sup>4</sup> isimli grup protesto etmiştir (Antmen, 2020).

Erken Cumhuriyet döneminin basılı yayınlarında bu kadar az yer kaplarken sanat tarihi yazımını şekillendiren müzelerde kadın sanatçıların yerinin ne olduğu üzerine tartışmak gerekmektedir. Çünkü müzeler koleksiyonları itibarıyla bir ülkenin, şehrin veya bölgenin temsilini oluşturmaktadır. Devlet müzelerinde kadın sanatçılara ne kadar yer verildiği aslında dönem içerisinde kadınların sanat alanında ne ölçüde var olabildiğini de ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple bu araştırma özelinde resim ve heykel koleksiyonunda eserleri bulunan kadın sanatçılar, üretim yaptıkları dönemlere göre ayrılmıştır. Sanatçıların, dönem bazında bir kategorizasyona dâhil edilmesi yaşadıkları dönemde sanat camiasında ne kadar var olabildiklerini göstermesi açısından önemli bulunmuştur. Örneğin; Osmanlı Dönemi’nde üretim yapan kadın sanatçılar on ressam ve iki heykeltıraş, Erken Cumhuriyet döneminde üretim yapan kadın sanatçılar on dört ressam ve yedi heykeltıraş, 1950 – 1970 yılları arasında üretim yapan kadın sanatçılar yirmi dokuz ressam ve on bir heykeltıraş ve 1970’ten günümüze üretim yapan kadın sanatçılar ise otuz sekiz ressam, on iki heykeltıraştan oluşmaktadır. Ek olarak dokuz sanatçının biyografisine ulaşamadığı için hangi dönemde eser vermiş olabileceği netleştirilememiştir. Bu kategori içerisinde görülmektedir ki kadın sanatçıların varlığı her dönem bir öncekine göre daha da artmıştır.<sup>5</sup>

## Kanonu Oluşturan İlk Durak: “Eril Dil”

Tarih yazımında ve dolayısıyla sanat tarihi yazımında göz ardı edilen, cam tavanlara sıkıştırılan, cinsiyeti sebebiyle kanon dışı bırakılan “kadınlar” yaşadıkları türlü zorluklara rağmen ne yazık ki basılı yayınlarda da eşit olarak yer almamıştır. Yayınlarda, erkek sanatçılardan yalnızca

4 1985 yılında ABD’de bir araya gelen feminist sanatçı grubu olan Guerilla Girls (Gerilla Kızlar) Amerika’daki kadınların erkeklerin kazandığının üçte ikisini kazandığını ve kadın sanatçıların erkek sanatçıların kazandığının üçte birini kazandığını açıklayarak Amerika piyasasının cinsiyetçi ücret dağılımını sorgulamışlardır. Kadınların özellikle sanat alanında uğradıkları cinsiyetçi ayrıma dikkat çeken gruptur. (Gorrill, 2021, s.93)

5 Müze envanterinde kadın sanatçılara ait iki adet eser kayıp, dört adet eser demirbaştan düşülmüş ve on dört adet eser başka kurumlara ödünç olarak verilmiştir. Envantere kayıtlı yirmi adet eser fiziki olarak müze mekânında bulunmamaktadır. Bilgileri kayıtlı olan bu eserler ile ilgili acil bir çalışma yürütülmesi önerilmektedir. (Kutsal, 2022, s.58)

“ressam, heykeltıraş” olarak bahsederken bir kadın sanatçıyı daima “kadın bir sanatçı” olarak vurgulamak ve onları kendi kategorilerinde değerlendirmek başlı başına bir sorun oluşturmuştur. Asıl listeye “girememek” kadın sanatçıları kanon dışı bırakılmaya itmiş ve kadınları sanatlarını icra ederken farklı bir varoluş mücadelesinin içine atmıştır. Basılı yayınlarda çok sık karşımıza çıkan “*kadın olmasına rağmen iyi bir sanatçı*” olduğunu itiraf eden erk zihniyeti kadınları kendi kategorilerinde değerlendirmeyi hak görmüştür. Dolayısıyla karşımıza günümüzde de “en iyi kadın sanatçılar”, “bilinmesi gereken 5 kadın sanatçı”, “en ünlü kadın sanatçılar” gibi başlıklara yer verilmektedir.

Eril bakış açısıyla kaleme alınan bu basılı yayınlar araştırmaya farklı bir yön vermiştir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunu içeren “Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu” isimli katalog<sup>6</sup> başvuru ana kaynaklardan biridir. Katalogta fark edildiği üzere birçok bilgi yanlış ve eksiktir. Örneğin bu yayında, kadın bir ressam olan Nevin Edhem Hamdi’nin adı Edhem Hamdi olarak geçmektedir.<sup>7</sup> Ancak Nevin Edhem Hamdi ile ilgili yapılan son araştırmada Nevin Edhem Hamdi çok genç yaşta vefat etmiş, Paris’te resim atölyelerinde eğitim görmüş, sulu boya, karakalem ve yağlı boya teknikleriyle çalıştığı belgelenmiştir (Kutsal ve Atlı, 2022).

Erken dönemlerdeki basılı yayınlarda kadın sanatçıları kendi kategorilerinde sınıflandırmak başlı başına kanon dışı bırakmaya yetmiştir. Benzer sanat tarihi metinlerinde “sanatçı eş” ve “sanatçı aile büyükleri” kontenjanı ile anılan Nâzım Hikmet’in annesi ve Yahya Kemal’in gizli aşkı Celile Hanım, Bedri Rahmi Eyuboğlu’nun eşi Eren Eyuboğlu ve yasak aşkı, Karadut’u Mari Gerekmezyan, Atilla Galatalı’nın ilk eşi Ruzin Gerçin, Hüseyin Avni Lifi’ın eşi Harika Lifi, gibi sanatçılar büyük çoğunlukla eşlerinin ve aile büyüklerinin “katkıları” ile sanat hayatını sürdürdükleri belirtilmiştir.<sup>8</sup> Genellikle bu kadın sanatçıların eserleri ve üslubu sanatçı eşin veya sanatçı babanın üslubu gölgesinde değerlendirilmektedir. Örneğin Nurullah Berk’in “Resim Kültürel Yaşantımıza Son Elli Yıl İçinde Girdi” isimli yazısında Eren Eyuboğlu’nun, eşi Bedri Rahmi’nin izinden gittiği ama daha ağır, daha plastik, daha az süslemeci ve bezemeci eserler yaptığı yazmaktadır (Berk, 1971, s.51). Kadınları, sanat tarihinin başından savdığı bu adlandırmalar çoğu kadın sanatçının kendini geri planda tutmasından da kaynaklanmıştır. Eren Eyuboğlu üretken bir sanatçı olmasına karşın eşi Bedri Rahmi Eyuboğlu’nun gölgesinde kalmıştır. Erdoğan Tanaltay’ın sanatçı ile yaptığı “Bir Büsyük Kadın Eren Eyuboğlu” isimli röportajda (1988, s.23) Eren Eyuboğlu, “Neredeyim, nerelerdeyim? Bilmek istiyorum...Tartayım kendimi... Paris’te bir sergi açmayı öyle çok istemiştim ki... Göreceklerdi, söyleyeceklerdi, yazacaklardı belki...” demiş ve sonrasında “Bedri çok dolaştı...ben resim yaptım...” diyerek sanatçı bir eşe sahip olsa dahi aynı doyuma ulaşamadıklarını belirtmiştir. Eren Eyuboğlu ile ilgili bir diğer anekdotu ise Melda Kaptana aktarmıştır: “Onun Bedri Rahmi’yi daima öne geçiren davranışlarını hatırlıyorum. Sadece bir kez kendisine “Neden Bedri Bey’den daha az resim yapıyorsunuz?” sorusuna ‘Benim de bir karım olsa daha çok resim yapabiliyordim’ gibi hoş bir cevap verdiğini duymuştum.” (Kaptana, 2008, s. 136).

<sup>6</sup> 1996 yılında Kaya Özsezgin’in metinlerini yazdığı ve Halenur Katipoğlu’nun yayına hazırladığı en kapsamlı yayındır. Ancak bu yayında çok sayıda bilgi eksikliği ve hatası bulunmaktadır. Bu sebeple müzenin tüm koleksiyonunu içeren bir katalog hazırlaması önerilmektedir.

<sup>7</sup> Bu araştırma kapsamında ortaya çıkarılmıştır ki Nevin Edhem Hamdi çok genç yaşta vefat etmiş, Paris’te resim atölyelerinde eğitim görmüş, sulu boya, karakalem ve yağlıboya teknikleriyle çalışmıştır. Nevin Edhem Hamdi, Osman Hamdi Bey’in torunudur.

<sup>8</sup> Eşref Üren’in eşi Melahat Üren, İsmail Hakkı Oygar’ın eşi Hale Asaf, Nuri İyem’in eşi Nasip İyem, Mehmet Ruhi Arel’in gelini ve Şemsi Arel’in eşi Maide Arel, Şemsi Arel’in kızı Selma Arel, Ali Karsan’ın eşi İvon Karsan, Muzaffer Ertoran’ın eşi Mari Kaloyan Ertoran, Feyhaman Duran’ın eşi Güzin Duran, Selim Turan’ın eşi Şahika Arutay Turan, Turgut Zaim’in kızı Oya Katoğlu gibi örneklerle çoğaltılabilir. (Kutsal, 2022, s.498)

Aynı listelerde ve aynı sergilerde yer alabilmeleri için daha fazla çalışmaları ve üretmeleri, fark yaratmaları beklenen kadınların birçoğu, koleksiyonlarda yer alamadığı gibi sergilerle de isimlerini duyurmayı başaramamışlardır. Bu araştırma özelinde, İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde yapılan sergilerin geçmişi incelendiğinde 1953 yılından itibaren Halil Dikmen Galerisinde 1971 yılında Aylin Örek Resim Sergisi, 1979 yılında Lerzan Bengisu Retrospektifi, 1975 yılında Uluslararası Kadın Yılı ve İstanbul Festivali ve Aliye Berger Sergisi, 1981 yılında Fatma Ege Resim Sergisi, 1998 yılında Gül Derman 1. Resim Sergisi, 2003 yılında ise Semiha Berksoy Yaşam Odası Sergisi'nin yapıldığı görülmektedir. (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 2023)

Dönemi içerisinde erkek sanatçıların ulaşabildikleri ayrıcalıklı konuma ailelerinin maddi imkanları sayesinde ulaşabilen kadın sanatçılar, tarihte kendilerine yer bulabilirken; maddi imkansızlıklar sebebi ile çoğu kadın sanatçı bir hobi olarak sürdürdükleri sanat kariyerlerini sonlandırarak farklı meslek gruplarına dağılmak zorunda kalmışlardır. Kitap kapakları ve kitap içlerini resimleyerek illüstratör olanlar, yabancı dil bilgilerini geçim kaynağına dönüştürerek çeviri yapanlar ve üniversitede asistanlık, hocalık gibi farklı meslek dallarına dağılan kadınlar haricinde evlilik sebebi ile sanat pratiğinden uzaklaşan birçok sanatçı da bulunmaktadır. Bu sorun çok erken dönemlerde kadınlara eğitim veren kurumlara kaydolan ancak mezun olamayan öğrencilerin de neden eğitimlerini sürdüremediklerini açıklamaktadır (Kutsal, 2022, s.500). Koleksiyonda yer alan sanatçılardan Kainat Barkan Pajonk bu konu ile ilgili yaşadığı sıkıntıları şöyle dile getirmiştir:

Bütün sanat dallarında bir sanatçı kadın olarak muhakkak ki erkek sanatçılardan bir derece iki derece daha aşağılarda yer alıyoruz ister evli ister bekâr olsun sanatçı kadınlar hiçbir zaman bir erkek sanatçı kadar verimli olamıyorlar. Bunun istisnaları var tabii ki. Destek bulanlar, sosyal hayatı geniş olanlar sivrilebiliyor. Yine de bu sayının çok kısıtlı olduğunu söylemeliyim. Ev işleri, çocuk ve dışarıda çalışma bu çizginin düşmesindeki en büyük etkenler.

...Sanat tarihi kitaplarına baktığımızda kaç tane sanatçı kadın görüyorsunuz? Yok denecek kadar az. Bu yeteneksizlikten mi? Kesinlikle değil. Kadınların bütün hayatında bir ezilme var galiba. Bunu aşmak istiyoruz, çabalyoruz ama bir erkek sanatçı kadar başarılı demiyorum verimli olamıyoruz. Çünkü başarı ayrı, verimlilik ayrı konu. Ben inanıyorum ki yukarıda dile getirmeye çalıştığım engellerimiz olmasa çok daha başka yerlere geliriz. En azından gördüğümüz gibi atelyem yok.

...Erkek sanatçılarımız rahatlıkla bir araya geliyor, tartışıyor, içki içiyor yeni kişiler tanıyor kısacası sosyal hayatlarını çok geniş ve canlı tutabiliyorlar. Eğer sizin bir erkek arkadaşınız ya da kocanız o toplum içinde değilse veya o gruba bağlantı kuramıyorsa siz de doğal olarak kopuyorsunuz, soyutlanıyorsunuz. Örneğin benim eşim burada olmadığı zamanlarda böyle toplantılara katılsam gece beni eve kim bırakacak? Hakkımda ne eleştiriler yapılacak. Üstelik bu eleştirilerin çevreden değil de içinde bulunduğunuz o sanatçı toplumunda gelmesi ayrı bir üzüntü kaynağı. Bizden bazı ilişkiler dostluklarla, arkadaşlıklarla yürür. Bu ilişkileri kuramadığımız için de başarılı olmak için daha büyük çabalar harcamamız gerekiyor. Çözümü ise ben çok zor görüyorum. (Türkan, 1989, s. 20-21)

Kainat Barkan Pajonk'un dile getirdiği "eleştirilerin içinde bulunduğu sanatçı toplumdan gelmesi" erken dönem sanatçı çevresinde de çok sık karşımıza çıkmıştır. Örneğin Nurullah Berk'in "güzel sanatlara intisap eden kadınların umumiyet itibarile bir kusurları vardır: kadınlık" diye başladığı yazının devamında sanat tarihinde üç beş kadının isminin geçtiğini ve bu kadınların da hemen hemen hiçbirinin heykeltıraş olmadığını belirtir. Kadınların mağlubiyetiyle başladığı

yazıda Sabiha Ziya Bengütaş'ı ve sanatını diğer kadınlarla kıyaslayarak nitelemiş ve beğendiğini dile getirmiştir (Berk, 1937).

## Sonuç

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi özelinde yapılan bu çalışmada görülmüştür ki kadın sanatçıların erken dönem metinlerinde yer alan yaşam öyküleri sanatçıları anlatmak için yeterli olmamıştır. Birer paragrafi geçemeyen ve sanatçıları erkek tanıdıkları ve çevresiyle tanımlayan bu metinlere karşılık yaratılan öykülere şüpheyle bakılmalı ve araştırmalar titizlikle yürütülmelidir. Ancak hisli, zarif, zayıf ve duygulu kadın öykülerinin yerini marjinal, aşırı güçlü imaj yaratan ve sansasyonel bir hayat hikâyesi de almamalıdır. Var olan tüm gerçeklik eşit bir şekilde metinlere taşınmalıdır. Kadın sanatçılara “pozitif ayrımcılık” yaratılmasından ziyade eşit şartlar sağlanana kadar bu araştırmalar devam etmelidir.

Kadın sanatçıların karşılaştıkları tüm bu zorluklar göz önünde bulundurularak kanonlar şüpheli hâle getirilmeli, sanat tarihi metinleri kalıplaşmış cümlelerden kurtarılarak yeniden yazılmalıdır. Çünkü bu durum yalnızca erken dönem sanat tarihi metinlerinde değil günümüzde de aynı kelimelerle ve kalıplarla devam etmektedir. Örneğin Celile Hanım'ın hayatını anlatan bir tiyatro oyununun adı “Celile (Nâzım Hikmet'in Annesi)” olarak geçmektedir. Bu durum sanatçıları eş, oğul, baba -erkek bir tanıdık- kontenjanıyla bilinir kılma çabasının devamıdır. Halihazırda tekrarlanan kanonları genişleterek kadın sanatçılara yer açmak, önceki kuşakların yaptığı çeşitlemeyi sürdürmenin ötesine geçememektedir.<sup>9</sup> Bu sebeple, öncelikle kadın sanatçıların biyografilerinin eksiksiz ortaya konulması, kendilerine kanon içerisinde yer açacaktır ve sanat üsluplarının öncü olup olmadığı tartışılacaktır. Bir tartışma yaratabilmek için öncelikle şartların eşitliği sağlanmalıdır. Dolayısıyla, kadın sanatçıları hakkında detaylı araştırmaların titizlikle çoğaltılması gerekmektedir. Bu araştırmaların da sanat tarihi yazımını şekillendiren prestij sahibi kurumlarca desteklenmeli ve sahiplenilmelidir. Kurulduğundan itibaren var olma mücadelesi veren İstanbul Resim ve Heykel Müzesi gerek koleksiyonu gerek tarihiyle tüm müzelere örnek olacak bir yaklaşım sergilemelidir.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin 9 Ekim 2022 tarihinde yeniden açılmasıyla birlikte bahsi geçen sorunların çözümü için adımlar atılmıştır. Koleksiyon sergisiyle açılışını gerçekleştiren Müzede 107 numaralı oda kadın sanatçılara ayrılarak “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve İlk Öğrencileri” temasıyla izleyiciyle buluşmuştur. Ek olarak kadın sanatçılara ait 81 adet eser Müzenin çeşitli yerlerinde izleyiciyle buluşmuştur. Koleksiyonda bulunan eser sayısına göre fark yaratacak bir sergileme olmasa da birçok eser ilk kez sergilenerek izleyiciyle buluşmuştur. Var olduklarını bildiğimiz, cam tavanlara sıkıştırılmış, birer paragrafla yaşam öyküleri sınırlandırılmış kadınlar hak ettikleri konuma gerçekçi ve titiz araştırmalarla gelecektir. Sanat tarihi yazımını şekillendirecek olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin koleksiyon yönetim politikası belirlenirken bundan sonraki bağış ve satın alımlar yoluyla güçlendireceği koleksiyonda cinsiyet dağılımını hedeflemesi var olan sorunların en azından eşitlenmesini sağlayacaktır.<sup>10</sup>

## Kaynaklar

Antmen, A.(2020). *Sanat/Cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri*. İletişim Yayınları.

Araz, N., Sümercan, A., Ünver, B., Türkan, B., Eoğlu, M., Tanaltay, S., Pajonk, P., Güven, M. (1980). *Kainat Barkan Pajonk*. Sanat Yapım Yayıncılık.

<sup>9</sup> Bahsi geçen oyun Kadıköy Halk Tiyatrosu tarafından Türkiye'nin çeşitli illerinde oynanmaktadır.

<sup>10</sup> Bu makale yazar tarafından "sesini, kokusunu, gözlerini merak, şefkat ve hasretle beklediği Mihri'ye" ithaf edilmiştir.



- Berk, N. (1973). Resim kültürel yaşantımıza son elli yıl içinde girdi. *Milliyet Sanat*, (51), 8-10.
- Berk, N. (1937). *Türk heykeltıraşları*. Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.
- Edhem, H.(1970). Elibal, G.(Çev.). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. Milliyet Yayınları.
- Germaner, S. (2009). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'ndan Resim ve Heykel Müzesi'ne*. Serginin Sergisi. MSGSÜ Yayınları.
- Görrill, H. (2021). *Kadından ressam olmaz*. Hayalperest Yayınevi.
- İRHM. *Geçmiş Sergiler*. <https://irhm.msgsu.edu.tr/gecmis-sergiler/page/2/>
- Kaptana, M. (2008). *Galeristler: Yetmişlerin sanat ortamı*. Kanat Kitap.
- Kutsal, D. (2022). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda bulunan kadın sanatçılar, eserleri ve kadın sanatçıların sergilerdeki temsili. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kutsal, D. ve Atlı, A.C. (2022). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi resim koleksiyonu envanterinde bir keşif: Nevin Edhem Hamdi. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 1 (25), 121-131.
- Özpinar, C. (2016). *Sanat tarihi yazımı (1970-2010)*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özsezgin, K.(haz.) (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık.
- Zihnioğlu, Y. (haz.).(2007). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*. Kitap Yayınevi.

Özgün Makale

# Türkiye’de Edebiyat Kanonu Tartışmasının Başlangıcı<sup>1</sup>

## Genesis of the Literary Canon Discussions in Turkey

İlhan SÜZGÜN\*

### Öz

Türkiye’de 2000’li yıllarda başlayan edebiyat kanonu tartışmalarının hayli kısa bir tarihi vardır. Kanon kavramını merkezine alan ilk yazılarda kanonu tanımlama ve kanonun nasıl kurulduğunu belirleme uğraşı öne çıkar. Daha çok yabancı filolojiden gelen akademisyenlerle başlayan tartışmanın zamanla popülerleşmesiyle pek çok yazar ve şair de tartışmaya dâhil olur. Dergilerin dosya konuları ve soruşturmalarının ardından kanon tartışmasına yaygın bir ilgi gösterilir. 2004 ve 2005’te Milli Eğitim Bakanlığının hazırladığı “100 Temel Eser”in tartışılması kanon konusunun geniş biçimde gündeme gelmesinde etkili olur.

Türkiye’de edebiyat kanonu tartışmasında öncelikle Türk edebiyatında tekil bir edebiyat kanonunun yokluğu iddiası öne çıkar. Orhan Tekelioğlu ve Orhan Koçak tarafından dile getirilen bu iddia, sonraki tartışmalarda sürekli gündeme gelecektir. Kanon tartışmasında öne çıkan diğer konular ise kanonu kimlerin kurduğu ve müfredatın nasıl belirlendiğidir. Benzer biçimde Osmanlı edebiyatının çokkültürlü yapısının yorumlanması, Erken Cumhuriyet’in “İnkılap kanonu” inşa etme çabası ve kanon dışında bırakılan isimler gibi konular da zaman içinde kanon tartışmasının genişlemesini sağlar. Bu makalenin amacı, Türk edebiyatında edebiyat kanonu tartışmalarının nasıl başladığını ve bu tartışmaların günümüze kadar nasıl evrildiğini göstermektir.

**Anahtar Kelimeler:** Kanon, Müfredat, Edebiyat Tarihi, Çokkültürlülük, Ulusal Edebiyat.

### Abstract

The discussions on the literary canon in Turkey, which began in the 2000s, have a relatively short history. In the initial works focusing on the concept of the canon, efforts to delineate its definition and the processes by which it is established take precedence. Starting primarily with academicians from foreign philology, the debate progressively gained traction, involving numerous authors and poets over time. Following the themed issues and investigations of literary journals, widespread interest in the canon debate emerged. The discussion on the “100 Essential Works” (100 Temel Eser) prepared by the Ministry of National Education in 2004 and 2005, played a significant role in bringing the canon issue to the forefront extensively.

In the debate on the literary canon in Turkey, the claim of the absence of a “singular literary canon” in Turkish literature is primarily highlighted. This assertion, articulated by Orhan

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 16.10.2023, Makale kabul tarihi: 6.11.2023.

\* Doktora öğrencisi, Trakya Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ilhansuzgun@gmail.com, ORCID: 0009-0008-4743-8401

Tekelioğlu and Orhan Koçak, will continue to be a recurring theme in subsequent discussions. Other prominent issues in the canon debate include who established the canon and how the curriculum is determined. Similarly, the interpretation of the multicultural structure of Ottoman literature, the efforts of the Early Republic to construct the "Revolutionary canon" (İnkılap Kanonu) and the names excluded from the canon over time contribute to the expansion of the canon debate. The purpose of this article, focusing on the literary canon, is to demonstrate how discussions on the literary canon in Turkish literature originated and evolved until the present day.

**Keywords:** Canon, Curriculum, History of Literature, Multiculturalism, National Literature.

## Giris

Türkiye’de edebiyat kanonu kavramı öncesinde biliniyor olsa da ancak 2000’li yıllarda tartışılma-ya başlanmıştır. Türk edebiyatında kanon tartışmaları yapılmadan önce özellikle iki kitabın çevrilmesi tartışmaların başlamasında hayli etkili olur. Gregory Jusdanis’in 1991’de yayımlanan *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature* isimli kitabı Tuncay Birkan tarafından Türkçeye çevrilmiş ve *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi* adıyla Mayıs 1998’de Metis Yayınları tarafından yayımlanmıştır. İngilizce literatürde kanon konusunda temel kaynaklardan biri kabul edilen bu kitabın Türkçeye çevrilmesi, beraberinde bir tartışma getirmez ancak 2000’lerde Türkçe edebiyat kanonu tartışmaları başlayınca Jusdanis’in kitabına gösterilen ilgi de artacaktır. Sadece kitabın baskı sıklığına bakıldığında bile, Türkiye’de kanon tartışmasına gösterilen ilgideki artışı görmek mümkündür. Kitabın 1998’deki ilk baskısından sonra ikinci baskısı ancak 2015’te yapılabilmektedir. İlk iki baskı arasında 17 yıl olmasına rağmen üçüncü baskı 2018’de, son baskısı ise 2022’de yapılmıştır. Kitabın yayım sıklığının arttığı dönemde kanon sorunu da Türkiye’de yoğun ilgi görmektedir.

Jusdanis’in kitabıyla birlikte anılması gereken başka bir çeviri de Jan Assman’ın *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* kitabıdır. Orijinali 1997’de yayımlanan kitap 2001 yılında Türkçeye çevrilmiştir. *Gecikmiş Modernlik*’le benzer bir kaderi yaşayan kitap, ikinci baskısını 2015’te üçüncü baskısını ise 2018’te yapmıştır. *Kültürel Bellek*, doğrudan edebiyat kanonu hakkında bir kitap olmasa da “Kanon: Bir Kavramın Aydınlatılması” başlıklı bölümü Türkiye’de kanon hakkındaki yazılarda özellikle kavramı tanımlamak için çok yoğun biçimde kullanılmıştır. Assman, kanonun arkaik anlamını açıkladığı ve kavramı edebiyat kanonuna özgülemediği hâlde Türkiye’deki çalışmalarda hızlı biçimde edebiyat bağlamına yerleştirilmiştir.

*Gecikmiş Modernlik ve Kültürel Bellek* Türkçeye çevrildiği dönemde ilgi görmeseler de sonrasında tartışmanın teorik çerçevesini kuran metinler olarak öne çıkacaktır. Kanon, Batı edebiyat literatüründen Türkçeye gelen bir kavram olduğu için kuramsal çerçevenin kurulmasında çeviri metinlerin öne çıkması şaşırtıcı değildir. Benzer biçimde Türkiye’deki edebiyat kanonu tartışmalarının başlangıcında ya Jale Parla, Murat Belge ya da Süha Oğuzertem gibi yabancı filolojilerdeki akademisyenlerin ya da Orhan Koçak, Kemal Atakay gibi Batı dillerini bilen yazarların veya Orhan Tekelioğlu gibi akademisyenlerin adının öne çıktığı fark edilir. Kavram popülerleşip yaygınlık kazandıkça Türkçe literatür de zenginleşecek hem edebiyat dergilerinde yazıların sayısı artacak hem de Türk dili ve edebiyatı alanındaki akademisyenler de makaleleri ve kitaplarıyla tartışmaya dâhil olacaktır.

Türkiye’de kanon tartışmaları kanonun yokluğuna işaret edilmesiyle başlamış, zaman içinde özellikle “100 Temel Eser” üzerinden müfredat konusunu, Erken Cumhuriyet eleştirisiyle siyasal iktidarın kanonu belirlemesini, edebiyat mahfillerini, özellikle feminizm bağlamında kanondan dışlanmayı ve kanonik eserin estetik değeri sorununu da kapsayarak hayli genişlemiştir. Dergilerin hazırladığı özel dosyalar ve araştırmalar da kanon tartışmasının yönünü belirlemiştir. Cumhuriyet’in 100. yılının kutlandığı 2023’te kanon meselesi yeniden gündeme gelmiş ve yüz yıl değerlendirmeleri kanon perspektifinden yapılmaya başlanmıştır. Böylece kanon kavramı son yirmi yılda kültürde gittikçe daha yaygın bir kullanıma ulaşmıştır.

Türk edebiyatında edebiyat kanonu tartışmalarına odaklanan bu makalede öncelikle edebiyat kanonu tartışmalarının nasıl başladığına daha sonra kanonun nasıl tanımlanmaya ve belirlenmeye çalışıldığına, bu belirleme çalışmalarında müfredat ve dosya araştırmalarının rolüne ve son olarak akademik alanda yapılan edebiyat kanonu çalışmalarına değinilecektir. Böylece edebiyat kanonu üzerine yapılan tartışmalar bağlamında Türkiye’de edebiyat kanonu literatürü genel hatlarıyla verilmeye çalışılacaktır.

## **Başlangıç Tartışması: Tekil Kanonun Yokluğu**

2003 yılında Orhan Tekelioğlu’nun *Doğu Batı* dergisinde yayımlanan “Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar” adlı makalesi hem kanon çalışmalarında hem de sonrasındaki kanon tartışmalarında önemli bir başlangıç ânıdır. Elbette belirtilen tarihten önce kanon kavramını içeren dolaylı çalışmalar mevcuttur. Fakat bu çalışmalar doğrudan kanon kavramının kendisini tartışmanın merkezine almadıkları için Tekelioğlu’nun makalesi için bir “başlangıç anı” diyoruz.<sup>2</sup> Tekelioğlu, Türkiye’de ulusal bir kanonun oluşumunun imkân ya da imkânsızlığını, Batı ve Batı-dışı (post-kolonyal sonrası) ulusal kanon oluşumlarını merkeze alarak inceler. Türk edebiyatında ulusal bir kanonun olup olmadığı sorusunun otuzlu yıllarda başlayan ve Türkiye’nin ulus-devlet olma sürecinde Erken Cumhuriyet dönemi modernleşmesiyle doğrudan ilgili olduğunu ifade eden Tekelioğlu, ulus-devletlerin kurulması ile edebi kanonların oluşması arasındaki bağa işaret eder. Ulus-devletlerin temel arzusu ya da hedefi kendisini çok farklı kimliklerde tanımlayan cemaat ya da cemaatler toplumunu bir üst (ulusal) kimlikte toplayabilmektir. Bu nedenle ilk ulusal kanonlar mutlakiyetçi rejimlerden modern rejimlere geçen Avrupa ülkelerinde oluşmuştur. Ancak Tekelioğlu’na göre burada ilginç olan tekil bir edebiyat kanonunun sömürge sonrası (post-kolonyal) ülkelerde de karşımıza çıkmasıdır. Çünkü sömürgeci gücün ideolojik yapısı burada bir “öteki” (olumsuz-öz) olarak karşımıza çıkmakta ve ulusal kanonun oluşumuna imkân sağlamaktadır. Yunanistan ve Norveç örneklerini veren Tekelioğlu, Norveç edebiyatında ulusal bir kanonun Norveç’in 1905’te bağımsızlığını kazanmasından sonra oluştuğuna işaret eder (ss. 65-67). Ancak Batı-dışı bir kültürel gelenekten gelen ve tam anlamıyla sömürge olmayan Türkiye’de, ulus-devlet olma sürecini ve bununla bağlantılı olarak ulusal kanon oluşturma çabalarını kendi iç dinamikleriyle incelemenin önemli olduğunu vurgular. Tekelioğlu’na (2003) göre, Türkiye’de kanon niteliğinde edebi eserler elbette vardır ama temel sorun, tekil bir edebi kanonun varlığından söz edilememesidir. Tekelioğlu, kanonik metinlerin var olduğu ama tekil bir kanonun olmadığını şöyle örnekler: “Yahya Kemal’in fetih temalı şiirleri, Nazım Hikmet’in kurtuluş savaşı destanından bazı bölümler ve Behçet Kemal şiirleri birçok açıdan Türk şiirinde ulusal kanon örnek olarak verilebilir. Ama bu şiirlerin okurlarına

<sup>2</sup> Daha önceki bazı çalışmalar için bkz. O.Koçak (1997), K. Akyıldız ve B. Karacasu (1999), Ö. Türkeş (2001).

baktığımız zaman hiç de bir ortaklıktan söz edemeyiz. Aksine, ciddi bir yarılma, farklılaşma en azından okur ve dolayısıyla algılama anlamında kırılmadan söz edebiliriz.” (ss. 66-67).

Tekelioğlu, Türk edebiyatında tekil bir ulusal kanonun oluşamamasını Batı ve Batı dışı örneklerle karşılaştırarak dört başlık altında açıklar.

(1) Birincisi, hiçbir zaman sömürge olmamaktır: Türkiye ulus-devlet olarak hiçbir zaman Batı'daki ulus-devlet örneklerine benzememektedir. Çünkü Türkiye ulus-devleti Batı'daki örneklerle göre gecikmiş bir projedir ve her ne kadar modernleşme söyleminin temelinde Osmanlı mirasını reddetmeye yönelik olsa da, bu durum Osmanlı'nın Türkiye'nin “öteki”si –ya da olumsuz-özü– olduğu anlamına gelmez. Ayrıca bizdeki ulus-devlet kuruluşunun temel anlatısında emperyalist güçlere karşı verilen savaş esastır ve Türkiye bu anlamda Osmanlı güçleriyle savaşmamıştır. Bu yönüyle Türkiye ulus-devletinin “öteki”si tam olarak belli değildir ve bu belirsizlik tekil bir kanon oluşumundan çok, çoğul ulusal kanonların kaynağını oluşturmaktadır.

(2) İkincisi, Batı'nın ne olduğunun tanımındaki zorluklardır: Türkiye modernleşmesinin temel hedefi Batı uygarlığını yakalamak hatta mümkünse üstüne çıkmaktır. Ancak Batılı ülke veya kurumlardan gelen her “olumsuz sinyal” bu temel anlatıyı zedelemiştir. Hatta zamanla edebi metinlerde “haksızlığa uğrama” duygusu artmış, Batı'nın gerçekten temel hedef olup olmadığı tartışma konusu olmuştur. Bu nedenle bazen olumsuz “öteki”, bazen de “içimizden bir parça” gibi karşımıza çıkan Batı'nın “kanonik” diyebileceğimiz eserlerde yeri oldukça sorundur. Bu durum Batı'nın da tanımlanmasını zorlaştırmaktadır.

(3) Üçüncüsü, kanonik model-metin ya da ana metnin ne olduğu sorudur: Bir ulusa ait kanonik metinler hem anlatısıyla hem de kurgusuyla okurları için tanıdık temalar kullanmak zorundadırlar. Bu nedenle birçok ulusal kanon doğrudan kutsal kitaplardan kaynaklı anlatı ve metaforları kullanırlar. Ancak Türkiye modernleşmesi ötekisi olmayan Osmanlı ile hesaplaşırken siyasal sistemi laikleştiren Fransız modelini benimseyerek kanonik diyebileceğimiz edebi metinlerde ya olumsuz İslam öğelerine ya da olumsuz Müslüman kahramanlara yer verir. Böylece Batı ve Batı-dışı kanon oluşum örnekleriyle karşılaştırdığımızda istisnai bir durum ortaya çıkar: Temel kutsal metin olarak Kur'an, ulus-devlet inşasında çağrışım yoluyla da olsa katkıda bulunmaz. Elbette model-metin arayışları kutsal metinlerle sınırlı kalmaz. Orhun Abideleri ve Dede Korkut Hikâyeleri bu arayışın başında gelir. Eski Yunan uygarlığına gitmeyi hedefleyen Mavi Anadolu Hareketi, Osmanlı dönemine olumsuz bakmayan Kemal Tahir'in metinleri, Hasan Âli Yücel başkanlığında Batı klasiklerini tercüme etme seferberliği bu arayışın sonuçlarındandır. Bütün bu arayışlara bakıldığında model-metin eksikliğinin de tekil ulusal bir kanon oluşumunda etkili olduğu söylenebilir.

(4) Son olarak, dil inkılabının edebi söylemi doğrudan etkilemesidir: Türkiye modernleşmesinde dil inkılabı özellikle Osmanlıca sözcük ve kalıpların yerine eski Türkçe kaynaklarda bulunan ya da Anadolu'da halk arasında konuşulan kelimelerin dolaşıma sokulmasıdır. Ancak dil inkılabı sadece bununla yetinmeyerek yeni yazar ve okurların oluşmasını da sağlar. Dönemin önde gelen edebiyat dergileri sürekli neyin, nasıl ve hangi araçlarla anlatılması gerektiğini vurgulamaya başlar. Dönemin ünlü Halka Doğru hareketi köylüyü hedef alırken aynı zamanda Köy Enstitüleri'nin kurulmasının bir bakıma yolunu açar. Köy Enstitüleri sonradan kapanmış olsa da dil devrimin etkisini ortaya çıkaran ve Anadolu'da kullanılan yerel sözcükler ile yeni sözcükleri birleştiren köy romanlarının yazarları buradan çıkar. Elbette böylesine dile müdahalenin olduğu bir durumda tekil bir ulusal kanondan söz etmek hayli zordur (ss. 72-76).

Türkiye’de kanon meselesini merkeze alarak yazılan bu ilk yazının temel argümanı kalıcı bir etki bırakır ancak ayrıntılı biçimde tartışılmaz. Orhan Tekelioğlu’nun işaret ettiği tekil bir kanonun yokluğu iddiası sonrasında kanon tartışmalarındaki temel kabullerden birine dönüşmüştür. Ancak Tekelioğlu’nun tekil bir kanonun oluşmamasının nedeni olarak sıraladığı iddialar doğrudan bir tartışmaya konu olmaz. Tekelioğlu’nun “model metin”, “ulusal kimliğin ötekisi olarak Osmanlı mirası” argümanlarına sonraki kanon tartışmalarında neredeyse hiç referans verilmemiş ama bu kavramlar üzerine tartışmalar yürütülmüştür.

## Kanonun İmkânsızlığı

Orhan Tekelioğlu’nun bu yazısından sekiz ay sonra Ocak 2004’te *Kitap-lık* dergisi “Edebiyat Kanonu” dosyası hazırlar. Böylece kanon kavramı ilk kez popüler bir edebiyat dergisinin merkezi gündemi hâline gelmiş olur. Dosyada kanon tartışmasında sonrasında sıkça referans verilecek Murat Belge ve Jale Parla’nın yazılarının yanı sıra Orhan Koçak ve Kemal Atakay’ın ayrıntılı yazıları, Enis Batur ve Süha Oğuzertem’in kısa değerlendirmeleri ve Harold Bloom’un *Batı Kanonu*<sup>3</sup> kitabının “Kanona Ağıt” başlıklı kısmının çevirisi yer almaktadır.

Bu dosyada Orhan Koçak’ın “Kanon mu, Siz İnanıyor Musunuz” yazısı, başlığından da anlaşılacağı gibi, Orhan Tekelioğlu’nun yazısındaki temel iddialarla paralellikler taşır. Koçak (2004), Yahya Kemal’in “Frenkler’de ve bizde klasik şiir hükmünü sürerken şiirin bir türlü tarihi ve kaidelerinin bir de *mecellesi* vardı.” (s. 60) ifadesinden hareketle bizde mecellenin kanon sözcüğünün karşılığı olduğunu ve hem kanon hem de kitap anlamında kullanıldığını belirtir. Koçak’a göre bizde bir kanon sorunu varsa da bu sorun Amerika akademisinde görüldüğü gibi değildir. Koçak ironik bir dille Amerika’daki durumu, kurumsal ve kuramsal bir tartışma hâline getiren temel etkeni; etnik ve kültürel azınlıkların, Amerikalı feministlerin, siyahların, Latinoların ayrımcılığa karşı verdikleri mücadelenin edebiyat eğitime yansımaları olarak değerlendirir. Bu nedenle muhafazakâr hümanist olarak tanımladığı Harold Bloom’un “hüzünlenmesi”ni de yerleşik kanonun kemirilip aşındırılmasına bağlar. Bizdeki sorun ise hiçbir zaman oluşmamış bir kanonun yarattığı huzursuzluktur. Koçak, bizde modern bir kanonun oluşmamasını belirleyen bir mekanizmanın varlığına işaret eder. “Coppée sendromu (kıyas yoluyla eleme)” dediği bu temel mekanizma ve kültürel davranış, edebiyat tarihinin farklı dönemlerinde bir refleks olarak Türkiye’de yazarla kendinden önceki yazar arasına, hatta yazarla kendi eserleri arasına giren bir tür değersizleştirme eylemidir. Yeni gelen yazarın kendinden önceki yazarları ya da kuşakları temel almaması farklı kültürlerdeki edebiyatlarda da görülen bir durumdur ama art arda gelen birkaç kuşağın kendinden önceki kuşakları birden değersizleştirmeye çalışması sadece Türk edebiyatında rastlanan bir durumdur (Koçak, 2004, s. 62).

Orhan Koçak, çerçevesini vermeye çalıştığı Coppée sendromunu Yahya Kemal ile Nurullah Ataç’ın Tevfik Fikret’in şairliğiyle ilgili düşünceleri üzerinden örnekler. Yahya Kemal’e göre, Fikret’in zaten iyi bir Fransızcası yoktur. Bu nedenle Fransız şairlerinin en önemlilerini (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine) hiç anlamamıştır. Böylece şiiri de Fransız orta sınıfına ait zevklerin ötesine geçememiştir. Şair Coppée’nin yeni tarzının Fransa’da önemini yitirdiği bir dönemde, İstanbul’da yeniden uyandırmıştır. Yahya Kemal’in bu karşılaştırma yoluyla “ayıklama işlemi” Nurullah Ataç’ta da devam eder. Ataç’a göre de, Fikret, Fransız şairlerini (Villon, Racine, Hugo, Baudelaire) bilmez. Yüzünü tamamen Batı edebiyatına çevirmesine rağmen o kültürün en önem-

<sup>3</sup> Harold Boom’un *Batı Kanonu* kitabı, Türkiye’de kanon tartışmalarının seyri belirlendikten sonra 2014 yılında Çiğdem Pala Mull tarafından çevrilerek İthaki Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

li yapıtlarıyla tanışmamıştır. Batı düşüncesinde meydana gelen değişimleri sadece yüzeysel olarak bilir. Bu nedenle üçüncü sınıf bir Fransız şairi olan Coppée'yi usta kabul etmiştir. Burada kişisel yargılardan çok bir tür yapısal koşullanmaya işaret eden Koçak, Fikret'in kurban edildiği bu tavrın Yahya Kemal ile Ataç'ı da bekleyen bir kader olduğunu belirtir. Çünkü Ataç daha önce Tanrı olarak nitelendirdiği Yahya Kemal şiirlerini teatral bulacak, Cemal Süreya da Ataç'ı kendi yaşlılarından sonra Fransız edebiyatını takip etmeyen biri olarak tanımlayacaktır. Koçak, bu örneklerin çoğaltılabileceğini, Garip şiiriyle Yahya Kemal şiirinin itibarını kaybetmesine benzer biçimde İkinci Yeni'nin ortaya çıkışıyla da Garip şiirinin aynı kaderi yaşadığını söyler.

Türk edebiyatında usta şairleri takip ve taklit eden birçok şairin olduğunu belirten Koçak (2004), bu şairlerin zamanla "asıl usta" olan Fransız şiirine yöneldiğini ve bu nedenle edebiyatımızda yakın zamana kadar kanonun Fransız şairleri olduğunu ifade eder (s. 60-64). Orhan Koçak'a göre "Coppée sendromu"nun sonunda asıl ustanın "bizde değil, dışarıda olduğu"nu göstermesi elbette tesadüfi değildir. Çünkü bu kanon tartışmasında hâlâ bir sorun vardır: İktidar meselesi. Kültürel ve siyasal iktidarın kendi gücü veya güçsüzlüğü, ortaya çıkan kanonun inandırıcı olup olmadığını belirler. Bu anlamda Tanzimat sadece bir yenileşme çabası değil, aynı zamanda bir iktidar kaybıdır. Yıllarca mücadele verilen düşmanın düşünsel üstünlüğünün kabul edilmesidir. Bu kabul Osmanlı'nın şiir başta olmak üzere kültürel araçlarının da itibar kaybetmesine yol açmıştır. Bu noktada bir Osmanlı kanonunun oluşması hem içten hem de dıştan birbirini tamamlayan müdahalelerle olmuştur. İç müdahale; kökleri en az beş yüz yıl öncesine giden bir yazı geleneğini Namık Kemal *Celâleddin Harzemşah* oyununun önsözünde "yeni lakırdıya başlamış bir çocuğun söyleyeceği üç beş kelime" (s. 64) şeklinde tanımlamasıdır. Dış müdahale ise, Osmanlı şiirinin dünya edebiyatı sahnesine çıktığı anda, sınırlarının onu bu sahneye çıkaran tarafından belirlenmesidir. E. J. W. Gibb, Türklerin işinin şiir olmadığı, asıl işlerinin savaş ve idarecilik olduğunu, şiirin Perslilere bırakılması gerektiği belirtir. Bu iki durum tam olarak kültürel iktidar kaybının sonuçlarıdır. Tüm süreçlerin sonunda bir kanonun varlığından söz etmek mümkün değildir (ss. 64-65).

Orhan Koçak'ın özgün kavramsallaştırmalar sunan bu yazısı, şaşırtıcı biçimde, sonraki kanon çalışmalarında yoğun biçimde kullanılmamıştır. Orhan Koçak, yazısında da dile getirdiği etkilenme endişesi kavramından yola çıkarak Turgut Uyar'ı merkeze aldığı *Bahisler Yükseltmek* (2012) kitabında farklı bir açıdan kanon tartışması yürütmüştür. Ancak bu kitap da kanon tartışmalarında neredeyse hiç gündeme gelmemiştir.

Orhan Koçak'ın yanı sıra *Kitaplık*'in "Kanon Dosyası"na katkıda bulunan başka bir yazar da Kemal Atakay'dır. "Kanon Huzursuzluğu" yazısında Atakay, bir yandan kavramın tarihini verir diğer yandan kanonun "kurumsal" yanını ele alır. "Bir yazarın ya da yapıtın kanon niteliği taşıyıp taşımadığını hangi ölçütlere göre belirleyeceğiz?" sorusuna yanıt arayan Atakay (2004), tarihte olduğu gibi bugün de belirlenmiş herhangi bir ölçütün olmadığını dile getirir. Çünkü nasıl yazarlar ve yapıtları çağdan çağa farklı tanımlanıyorsa ölçütler de dönemden döneme değişiklik gösterir. Böylece edebiyat kanonunun içeriği de döneme ve toplumsal koşullara göre değişir ya da değişkenlik gösterir (ss. 70-77). Kemal Atakay'ın kanonu tanımlamaya çalıştığı ve kanonun bünyesindeki gerilimleri edebiyat teorisi açısından tartıştığı bu yazı sonraki çalışmalarda zaman zaman kullanılsa da öne çıkmaz.

Aynı dosyadaki "Sentetik Bir Salata ya da Fil Hayaleti Olarak Kanon" başlıklı diğer bir yazıda Süha Oğuzertem, kanon bağlamında şu üç sorunun cevaplanması gerektiğini düşünür: 1. Türkçe edebiyatta kanon var mıdır, yok mudur? 2. Tek bir kanon olabilir mi? 3. Kanonlaşma iyi midir,

kötü müdür? Yazısının kısalığı nedeniyle bu üç soruya ayrıntılı cevap veremese de Oğuzertem'in şu uyarısı hayli önemlidir: "Edebiyat tarihlerinin, ders kitaplarının, antolojilerin ve dergilerin içeriği ampirik olarak ve tarihsel ekseninde incelenmeden, bu yapıtların tirajları ve nasıl alınıldıkları konusunda 'nesnel' sayılabilecek verilere ulaşmadan, kanonun varlığı, yokluğu, varsa kaç farklı kanon olduğu" anlaşılamaz (s. 69). Oğuzertem'in uyarısının sonrasındaki kanon çalışmalarında karşılığını bulduğunu söylemek zordur. Kanonun yokluğunun ya da tersine varlığının üzerine konuşulurken çoğu zaman "ampirik bilgi ve tarihsel eksen"den hareket edilmeyecektir. Ancak kanon tartışmasına ilgi yoğunlaştıkça önce müfredat ardından antolojiler ve edebiyat tarihlerinin kanon kurma işlevi de ele alınacaktır.

## **Kanonu Tanımlamak ve Kanon Kurucu Aktörler**

*Kitap-lık*'ın aynı dosyasında Jale Parla'nın "Edebiyat Kanonları" yazısı da yer alır. Bu yazı sonrasındaki kanon çalışmalarında sıkça referans alacaktır. Parla (2004), kanon sözcüğünün tarihsel süreç içerisinde anlam dönüşümlerini verdikten sonra kanonun muhafazakârlık ve değişim arasındaki gerimle yüklü olduğunu dile getirir (s. 51). Parla'ya göre (2004) bu gerilim aynı zamanda kanonu zorlamak, değiştirmek ve dönüştürmek içinde bir imkândır. Kanonik bir din adamı ve aynı zamanda şair olan John Donne, sevgilisiyle sevimlerini anlattığı "Kanonizasyon" adlı şiiriyle kelimenin dini anlamını dönüştürerek tamamen cinsel bir anlama evirir. Bu değişim ve dönüşüm kavramın temel dinamiklerinden biridir. Çünkü her yazar veya şair hem kanona dâhil olmak hem de onu dönüştürmek ister. Böylece edebi gelenekler oluşmaya başlar. Rus Biçimcileri bunu unutulmuş yazar ve metinleri merkeze alarak edebi teknikler üzerinden denerken Harold Bloom gibi edebiyat eleştirmenleri yeni yazarın bir önceki yazarın etsinde kalarak öne çıkma arzusunu "etkilenme endişesi" ile açıklamaya çalışır. Ancak Parla'ya göre kanon oluşumlarının en kayda değer eleştirmenler tarafından değil, edebiyatçılar tarafından yapılandırılır. Arkasında büyük bir kültür, siyaset ve epistemoloji olmasaydı Cervantes edebi kanonu değiştiremezdi. Aydınlanmanın edebiyata etkisi olmasaydı Goethe, Faust'u ilk kez cennete gönderemezdi. Bulgakov, *Usta ve Margarita*'da, Dostoyevski'nin sorduğu soruları farklı bir kültürel iklimde sormasaydı Jdanov'un dayattığı kanon yıkılmazdı. Dolayısıyla edebi kanonlar buna benzer karmaşık süreçlerin sonucunda herkesin üzerinde anlaştığı ama yine de tartışmaya açık oluşumlardır (s. 52).

Yine Parla'ya göre, kanonun tamamen siyasi ve doktriner dar anlamı daha bulunmaktadır; Jdanov'un oluşturmaya çalıştığı Sovyet gerçekçiliği, Mao'nun kültür devrimi, Hitler'in sanat ve edebiyat kanonu gibi. Ancak bu tür siyasi ve doktriner müdahaleyle oluşturulmaya çalışılan kanonlar uzun süreli olmaz. Çünkü siyasi baskı altında oluşturuldukları için kanonu oluşturan yapıtların nasıl ve neye göre seçildiği, bu yapıtlara yaklaşımdaki nesnel kriterlerin ne olduğu tam anlamıyla bilinmez. Elbette edebi kanonların oluşmasında ve değişmesinde ideolojik ve epistemolojik kültürel iklim, dönem ruhu, dünya görüşü, kültürel ve siyasi ortam, egemen estetik anlayışı gibi başka etmenler de vardır. İşte bu noktada edebiyatçı hem iyi bir edebiyat tarihçisi hem de iyi bir eleştirmen olmalı ve bu iki vasfını da beraber yürütmelidir. Çünkü ulaşabildiği yapıtlar ve onu ele alma yöntemi onun değerlendirmeleri de belirleyecektir (Parla, 2004, ss. 52-53).

Öncelikle kanon kavramını tanımlamaya çalışan Jale Parla, yazısını sonlandırmadan önce kanon çalışmalarının güncel sorunlarına da işaret eder. Parla'ya göre (2004) edebiyat çevreleri küreselleşme ve küreselleşme aygıtlarıyla dönemin dayattığı bir kanon sorunsalıyla karşı karşı-



dır: “Bir dünya kanonu nasıl oluşacaktır? Bu kanonu oluştururken kullanılacak kıstaslar arasında herhangi bir merkez referans noktası oluşturacak mıdır? Şimdiye dek dünya kanonlarını oluştururken kullanılan ve Batı hümanizmasının temel ilkeleriyle belirlenen evrensellik kıstası hâlâ geçerli midir?” (s. 53). Bu sorular güncelliğini korusa da Goethe’nin Weltliteratür tanımından sonra kanonizasyon kıstasları yeniden tartışmaya açılmış bulunmaktadır. Böylece edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni, göstergebilim, ideoloji, epistemoloji, cinsiyetçilik, kimlik kurumları, eğitim politikaları, edebiyatın diğer sanatlarla ilişkisi ve okur çeşitliliği gibi giderek genişleyen disiplinler arası yaklaşım zorluğu içinde kanonları incelerken daha fazla kategoriye başvurmak zorunda kalacaklar (s. 53).

Jale Parla’nın yazısı kanonu tanımlaması ve güncel sorunlara da işaret etmesi nedeniyle özellikle akademik çalışmalarda temel referanslardan birine dönüşecektir. Parla’nın yazısının böyle bir ilgi görmesinin nedeni kanonu yalnızca Türk edebiyatı bağlamında değil genel bir sorun olarak ele alması ve bu sayede kavramın kapsamının aydınlığa kavuşturması olmalıdır. Jale Parla’nın yanı sıra aynı dosyadaki Murat Belge yazısı da özellikle kanon kurucu aktörlere işaret etmesi nedeniyle çok sık atıf alan “kurucu” denebilecek yazılardan biri olacaktır.

Murat Belge “Türkiye’de ‘Kanon’” başlıklı yazısında şu soruyu cevaplamaya çalışır: “Dünyada ya da dünyanın bazı yerlerinde kanon denen şey varsa bunu kim ya da kimler belirler veya yapar?” Belge’ye (2004) göre kanonu üç merci belirler:

Birinci “merci” söz konusu olan alanın, yani toplumdaki “edebiyat işleri” dairesinin normal “personel”i, yani her çeşitten yazarlar, aydınlar, öğretmenler, gazeteler vb. Aralarında eleştirmen gibi, edebiyat tarihçisi gibi, değerlendirmeye doğrudan doğruya ilgili olanları var, ama olmayanları da var. Akademik olanları, az ve etkili; olmayanları, çok ve gene etkili. Bunlar, mezatçı gibi, mücevhere fiyat biçen kuyumcu gibi, işin ehli, işin profesyoneli adamlar. Onun için neyin “kanon” olacağına, neyin olmayacağına önce bunlar karar verirler. [...] İkinci “merci”, biz hak teslim etmesek de gelip bunu icabında gasp eden bir öznedir: en genel adıyla “siyaset”, biraz daha somutlarsak belki “devlet” denen tüzel kişilik. [...] O da kendine özgü değerler, tercihler, kaygılarla işin içine karışıyor ve “Ahmet değil, Mehmet olsun” diyor. [...] Peki “üçüncü” kim? Bunu söylemek hem kolay hem de zor. Çünkü bu üçüncüsü “halk”tır ya da “toplum”dur. (s. 55)

Murat Belge, Türkiye’de edebiyat kanonun dinamiklerine dair iddialarının yanı sıra özellikle kanon kurucu “merci”lere işaret etmesiyle diğer yazılardan ayrılır. Kanonun kültürel bir olgu olarak kurulması ya da kurulamamasına değil kimler tarafından kurulduğuna bakmayı önererek tartışmanın odağını değiştirir. Kanon meselesinin metin merkezli tartışılması yerine, inşa edilme sürecini öne çıkardığı için de sonraki çalışmalarda sıkça atıf alır. Jale Parla “Kanon nedir?” sorusuna, Murat Belge ise “Kanon nasıl kurulur?” sorusuna cevap aradığı için kanon tartışmalarında sıkça alıntılanır. Murat Belge’nin buradaki yaklaşımının sonuçlarını akademik çalışmalarda da görmek mümkündür. Murat Belge’nin danışmanlığında hazırlanan Elif Baki’nin edebiyat ders kitaplarını kanon açısından inceleyen tezi, *Ulusun İnşası ve Resmi Edebiyat Kanonu* (2010) adıyla kitaplaşacak ve kanon tartışmasının öncü metinlerinden biri olacaktır.

Elif Baki, kitabında kanon tartışmalarına değinmeyerek 1930 ila 1980 arasında Talim ve Terbiye Kurulu’nun liselerde okutulmasına izin verilen ya da uygun görülen edebiyat tarihi kitapları inceler. Edebiyat tarihlerinde yer alan metinlerin niteliklerini ve değerlendirme biçimlerini ele alan Baki, söz konusu metinlerin cumhuriyet ideolojisi ile olan bağlantısını göstermeye çalışır. Öncelikle 1930-1950 daha sonra 1950-1970 arasında Talim ve Terbiye Kurulu’nun liselerde oku-

tulmasına izin verdiği edebiyat tarihi kitaplarını kronolojik olarak inceler. Kitapların ilk baskıları ile daha sonra yapılan baskıları arasında ne tür değişiklikler yapıldığını ve buna bağlı olarak konunun da yeniden nasıl ele alındığını karşılaştırmalı olarak açıklamaya çalışır. Ayrıca belirlenen tarihsel aralıkta okutulmasına izin verilen edebiyat tarihlerinde divan edebiyatına, Halk edebiyatına, Tanzimat sonrası edebiyata ve Millî edebiyat dönemi metinlerine nasıl ve ne kadar yer verildiğini oransal olarak verir. Böylece hangi yazara ait edebiyat tarihinin Talim ve Terbiye Kurulu'nun belirlemesiyle resmî devlet kanonuna ne zaman dâhil olduğunu ve bu edebiyat tarihlerinde yer alan yazar ve yazarlara ait metinlerin de bu edebiyat tarihlerine –dolayısıyla resmî devlet kanonuna– ne zaman ve nasıl alındığını tespit eder.

Baki'nin tespitlerine göre (2010), çalışmanın konusu olan tarih aralığında ders kitaplarında incelenen metinler, ulus inşa süreci göz önünde bulundurularak ve buna uygun insan modeli hedeflenerek eleştirel ve sanatsal yaklaşımlardan arındırılarak ele alınmıştır. Ve bu yaklaşım incelenen tarihler arasında bozulmadan devam etmiştir. Dolayısıyla bir edebi metnin müfredata alınması da müfredattan elenmesi de buna göre yapılmıştır. Ancak söz konusu bu eleme aynı zamanda devlet eliyle resmî kanonu da belirlemiştir. Fakat bu elemeye dayalı yaklaşım biçimi alternatif kanonların da oluşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla Türkiye'deki kanon sorunsalı da resmî kanonla diğer alternatif kanonların geriliminden kaynaklanmaktadır (ss. 173-177).

## Müfredat, Kanon, Soruşturmalar

Türkiye'de edebiyat kanonu tartışmalarının 2003'te belirginleşmesinin ardından, 2004 ve 2005'te 100 Temel Eser'in belirlenmesiyle yeni bir dönem başlar. Millî Eğitim Bakanlığı (MEB), 19 Ağustos 2004 tarihli bir genelgeyle ortaöğretim, 4 Ağustos 2005 tarihli başka bir genelgeyle de ilköğretim için 100 Temel Eser listesi açıklar. 2018'de Bakanlık tarafından mülga edilecek bu liste, o dönemde hayli popüler bir tartışma hâline gelir. Böylece kanon tartışması müfredat bağlamında dar bir entelektüel çevrenin konusu olmaktan çıkıp yaygın bir çevrenin konusu olur. Türkiye'de Millî Eğitim Bakanlığının önceden de bu türden girişimleri olsa da ilk kez mesele kanon kavramıyla tartışılır.

100 Temel Eser tartışmasıyla birlikte düşünülebilecek bir olay da özellikle *Notos* edebiyat dergisinin soruşturmalarıdır.<sup>4</sup> “Kanon yokluğu”nun dile getirildiği ilk tartışmaların ardından önce MEB'in ardından da dergilerin kanonik listeler yayımlaması karmaşık bir durumun varlığına işaret eder. *Notos* dergisi bu tür çok katımlı soruşturmalar düzenlese de, kanon meselesini “yokluk” üzerinden tartışmayı da tercih eder. Ekim-Kasım 2010 tarihli sayısının dosya konusu “Çağdaş Türk Şiirinin Bir Kanonu Var mı?” başlığını taşır. Dosyadaki yazılarda, farklı gerekçelerle de olsa başlangıç tartışmalarındaki temel iddiayla hemfikir olunduğu, kanonun yokluğuna işaret edildiği fark edilir.

4 *Notos Öykü* dergisi doğrudan olmasa bile dolaylı bir şekilde kanonu ilgilendiren soruşturma dosyaları yayımlamaya başlar. Soruşturma dosyaları için bkz. 1. Soruşturma: “Ölmeden Önce Okunması Zorunlu 40 Kitap”, *Notos* 3, (Nisan-Mayıs 2007). 2. Soruşturma: “Yüzyılın 40 Romancısı”, *Notos* 8, (Şubat-Mart 2008). 3. Soruşturma: “Edebiyatımızda Geleceğin Ustaları”, *Notos* 14, (Şubat-Mart 2009). 4. Soruşturma: “Yüzyılın 40 Öykücüsü”, *Notos* 20, (Şubat-Mart 2010). 5. Soruşturma: “Çağdaş Türk Edebiyatında En İyi 40 Şey”, *Notos* 26, (Şubat-Mart 2011). 6. Soruşturma: “100 Temel Eser”, *Notos* 32, (Şubat-Mart 2012). 7. Soruşturma: “Türk Edebiyatından Hangi Yazarın Nobel Edebiyat Ödülü Almasını İstersiniz?”, *Notos* 38, (Şubat-Mart 2013). 8. Soruşturma: “Türk Edebiyatının Klasikleri Nelerdir?”, *Notos* 44, (Şubat-Mart 2014). 9. Soruşturma: “En Önemli Roman Kahramanları”, *Notos* 50, (Şubat-Mart 2015). 10. Soruşturma: “Yüzyılın 40 Filmi”, *Notos* 56, (Şubat-Mart 2016). 11. Soruşturma: “En Önemli 100 Çeviri”, *Notos* 62, (Şubat-Mart 2017). 12. Soruşturma: “En Önemli 100 Felsefe Metni”, *Notos* 68, (Şubat-Mart 2018). 13. Soruşturma: “En Önemli 100 Çocuk Kitabı”, *Notos* 74, (Şubat-Mart 2018). 14. Soruşturma: “Yüzyılın 40 Oyunu”, *Notos* 80, (Şubat-Mart 2020). 15. Soruşturma: “Yüzyılın 100 Şairi”, *Notos* 85, (Mart-Nisan 2021). 16. Soruşturma: “En Önemli 40 Bilimkurgu Romanı”, *Notos* 91, (Mayıs-Haziran 2022). 17. Soruşturma: “En Önemli 40 Polisiye Roman”, *Notos* 96, (Mayıs-Haziran 2023). Ayrıca soruşturma dosyaları dışında şiir bağlamında kanon tartışmalarına değinen sayısı için bkz. “Çağdaş Türk Şiirinin Bir Kanonu Var mı?”, *Notos* 24, (Ekim-Kasım 2010).

MEB'in belirlediği 100 Temel Eser'den kaynaklanan tartışmalar, özellikle müfredat ve kanon ilişkisinin öne çıkması bağlamında ayrıca önemlidir. Yukarıda belirttiğim gibi Elif Baki'nin tezi bu konuya odaklanan ilk çalışmalardan biridir. Özellikle eğitim fakültelerinde yazılan tezlerde de müfredat ve kanon ilişkisine değinilir. Hilmi Tezgör'ün Cumhuriyet dönemindeki ortaokul düzeyindeki edebiyat ders kitaplarındaki şiirler üzerine yazdığı tezi sonradan kitaplaşması nedeniyle de dikkat çeker. Tezgör'ün tezi 2013'te "*Bin Atlı Akınlarda Çocuklar*": *Ortaokul Türkçe Ders Kitaplarında Şiir (1929-2005)* adıyla İletişim Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Yine müfredat ve kanon bağlamında dikkat çekici bir çalışma da Tuba Çelik Korat'ın (2019) "Edebiyat Öğretiminde Muhafazakâr Kanon" adlı yazısıdır. Tuba Çelik Korat, 1950 sonrasındaki öğretim planlarını inceleyerek tavsiye edilen yazar ve şairleri belirler ve bu isimlerin kanondaki yerini sorgular.

2005 sonrasında Türkiye'deki kanon tartışmaları genişleyerek devam ederken dergiler yeni dosya konuları yapmaya devam eder. Bu dergilerden akademik nitelikli *Pasaj* dergisinin 2007 tarihli dosyasını anmak gerekir. Bu dosya, tıpkı aynı yıllardaki pek çok dergi yazısında olduğu gibi ilk tartışmaları devam ettirir diğer yandan da kanon tartışmasını özellikle Osmanlı edebiyatının çokkültürlü yapısına işaret ederek genişletir.

## Tersten Kanon ya da Çokkültürlülük

Akademik nitelikli sayılabilecek *Pasaj* dergisinin kanon dosyasında Oğuz Demiralp, Jale Parla, Laurent Mignon ve Pelin Başçı'nın yazıları yer alır. Oğuz Demiralp, "Kanun Benim" yazısında "Türkiye'de Batılı anlamda bir kanon yoktur ve olmasına da gerek yoktur" der (s. 19-23). Jale Parla ise "bir Türk romanı kanonu var mıdır?" ve "bir Türk romanı kanonu olmalı mıdır?" sorularına cevap arar. Pelin Başçı da "Yerli Edebiyat, Yurdun Edebiyatı; Herkes Onu Okumalı: Türk Edebiyatı Kanonu ve Ulusal Kimliğin Sınırları" başlıklı bir yazı kaleme alır. Başçı (2007) makalesinde Türk edebiyatının resmî kanonu ile bu edebiyatı oluşturan millî kimlik arasında birbirlerini belirleyen bir ilişki olduğunu söyler ve bu ilişkiyi Türk edebiyatının kendi iç dinamikleri üzerinden ele alarak açıklamaya çalışır. Resmî kanonun ne olduğunu tartışmak yerine hangi tür kaynakların Türk edebiyatının resmî kanonundan dışlandığı üzerinde durur. Böylece Türk edebiyatı kanonunun ulusal sınırlarını belirlemeye çalışır (ss. 44-45).

Bu dosyada yer alan ve azınlıklar meselesi üzerinden kanon oluşumunu değerlendirmeye çalışan Laurent Mignon'un "Bir Varmış, Bir Yokmuş... Kanon, Edebiyat Tarihi ve Azınlıklar Üzerine Notlar" makalesi kanon tartışmalarında ihmal edilmiş bir alanı göstermeye çalışır. Laurent Mignon (2007), Türk edebiyatında tekil bir kanonun olmadığını ancak uzlaşımamış bir kanondan söz etmenin de haksızlık olacağını düşünür. Çünkü Tanzimat sonrası dönemi merkeze alan edebiyat tarihlerini, antolojileri ve lise edebiyat müfredatını hazırlayan yazarlar Türkoloji çıkışlı olsun ya da olmasın, hatta amaçları ve siyasi duruşları ne olursa olsun Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*, Namık Kemal'in "Hürriyet Kasidesi" ve Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'su üzerinde mutlaka durmuşlardır. Bu durum bile en azından bir kanon taslağının varlığından söz etmemize imkân sağlamaktadır. Ancak kanon meselesinde Türkiye'ye özgü bir sorun bulunmaktadır. O da 1928 Harf Devrimi'nden önce yayımlanan bir edebiyat metnini Türkiye'de hiçbir okurun özel bir eğitim almadan okuyamamasıdır. Bu sorun uzmanlar tarafından neyin Latin harflerine aktarılıp aktarılmamasını belirlerken aynı zamanda neyin önemli olup olmadığını da belirlemektedir. Bu nedenle edebiyat tarihlerinde kadın yazarlar erkek yazarlara oranla daha fazla ihmal edilmiş ve yaptıkları çalışmalar birkaç sözle geçiştirilmiştir (ss. 35-36).

Mignon'un Türk edebiyatı çalışmalarında tespit ettiği diğer bir sorun ise Tanzimat sonrası edebiyat üzerine yapılan çalışmalarda Türkçe yazan gayrimüslim yazarlara ve yapıtlarına yer verilmemesidir. Hangi ideolojiden olursa olsun ister sağcı ister solcu ister akademisyen ister eleştirmen, hiç kimse Türk edebiyatı çalışmalarında gayrimüslim yazarlara ve yapıtlarına yer vermemektedir. Mignon (2007), bu durumu "tersten kanon" olarak niteler. Türkçe yazan gayrimüslim yazarlar ve yapıtları, "ulusal edebiyat belleğinden silinen yazarların ve yapıtların listesi[dir]" (s. 36). Türk edebiyatı tarihçiliğinde etnik kökenin önemli olmadığını vurgulayan Mignon, örnek olarak da Şemsettin Sami ve Mehmet Akif'in Arnavut, Ahmet Haşim'in Arap ve Ziya Gökalp'in Zaza olduğunu belirtir. Ancak ona göre sorunu ilginç kılan bugün yayın ve edebiyat dünyasında yer alan ve önemli edebiyat ödülleri kazanmış Karın Karakaşlı, Mario Levi ve Roni Margulies gibi Türkçe yazan gayrimüslim yazarlara karşı bu ayrımcılığın söz konusu olmamasıdır (ss. 36-37).

Tanzimat sonrası edebiyat üzerine yapılan bazı yeni çalışmalarda gayrimüslim yazarların "Türkçe edebiyat" kabul edildiğini belirten Mignon (2007), burada da yazarların gayrimüslim Türkçe edebiyata tutumlarını eleştirir ve onları Türk edebiyatı tarihi içinde nereye konumlandıracaklarına tam olarak karar veremediklerini dile getirir. Örneğin, M. Kayahan Özgül, *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*'nde Türkçe yazan bazı gayrimüslim şairlere "Has Bahçenin Japon Gülleri" başlığında yer vermektedir. Yani gayrimüslim şairler ve eserleri, Türkçe yazan Müslüman şairler gibi ait oldukları döneme ve şiir anlayışlarına göre değil, ayrı bir bölümde değerlendirilmektedirler. Benzer bir yaklaşım İnci Enginün'ün *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)* adlı edebiyat tarihinde görmek mümkündür. "Ermeni ve Grek Harfleriyle Türkçe Romanlar" başlığında Enginün, Vartan Paşa'nın Ermeni harfli *Akabi Hikâyesi*'ne bir buçuk sayfa, fakat ne ölçüde özgün olduğu tartışma konusu olan Evengelios Misailidis'in Yunan harfli *Temaşa-ı Dünya ve Cefakâr ü Cefâkeş* adlı romanına beş sayfa ayırır. Bu çalışmalarda yaklaşım ve ele alma biçimleri her ne kadar problemler gibi görünseler bile gayrimüslimler Türkçe edebiyata önemli katkıda bulunmuştur (ss. 37-40).

Laurent Mignon çalışmasının son bölümünde gayrimüslim Türkçe edebiyata kuramsal olarak nasıl yaklaşılması gerektiğine dair öneride bulunur. Ona göre, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin Franz Kafka'yı incelerken geliştirdikleri "minör edebiyat" kavramı düşünülebilir. Çünkü Deleuze ve Guattari'ye göre minör edebiyat "minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır" (alıntılıyan Mignon, 2007, s. 41). Türk edebiyatı tarihçiliğinin de bu aşamada yapması gereken azınlık edebiyatlarının farklılığını ve özgünlüğünü tespit edip varlığını kabul ederek edebiyat tarihine dâhil etmek olduğunu ifade eden Mignon, ayrıca birçok gayrimüslim yazarın hem konu bakımından hem estetik açıdan eserlerinin dönemlerinin edebiyat anlayışını yansıttıklarını belirtir. Daha önce söz ettiğimiz Vartan Paşa'nın *Akabi Hikâyesi* kadının konumu, görücü usulü evlilik, Batılılaşma vb. dönemin birçok konusunu işlemektedir. Bunun yanı sıra Avram Naum'un şiirleri, Servet-i Fünun şairleri gibi yerli bir parnasyen şiiri geliştirmeye yöneliktir. Ancak tüm bunlara rağmen gayrimüslim edebiyatçılar ve eserleri Türk edebiyatı tarihinde yok sayılmaktadırlar. Ermeni, Yunan ve İbrani harfli Türkçe eserler, Arap harfleri ile yazılmadıkları için sadece kendi cemaatlerinde okundukları ve Osmanlı'daki edebi gelişimde etkili olmadıkları için yok sayılmaktadır. Diğer bir argüman ise gayrimüslim Türkçe edebiyatçıların eserlerinin edebi açıdan zayıf olduklarıdır. Elbette ileri sürülen bu argümanlar tartışmaya açıktır. Mignon'a göre, kanon tartışmalarından önce belki de Türk edebiyatı edebiyat tarihçiliği ve araştırmacılığının temel sorunlarıyla ilgilenilmelidir (ss. 40-43).

Laurent Mignon'un buradaki yaklaşımı sonraki kanon tartışmalarında, özellikle Türk edebiyatı/Türkçe edebiyat "kavgası"yla devam edecektir. Mignon'un yazısında dile getirdiği fikirlerle paralellik taşıyan yazılardan oluşan bir dosya 2008'de Kritik dergisi için hazırlanmıştır. Bu dosyanın editörlüğünü yürüten Mehmet Fatih Uslu ve Fatih Altuğ, farklı yazıları da dâhil ederek "*Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebi Kültür*" adıyla dosyayı kitaplaştırmışlardır.

## Akademik Kanon Çalışmaları ve Sonrası

Kanon tartışmalarına başladığı dönemde Jale Parla, Murat Belge ve Süha Oğuzertem gibi yabancı filolojilerdeki akademisyenlerin söz aldığı fark edilir. Benzer biçimde Orhan Koçak, Kemal Atakay gibi ilk yazıları yazarlar da Batı literatürüne referans vermektedir. Orhan Tekelioğlu da yazısında Batı edebiyatlarına örnek vermektedir. Bu durumu kanon kavramının Batı literatüründen gelmesinin olağan bir sonucu saymak mümkündür. 2000'lerin ikinci yarısında ise Türk dili ve edebiyatı bölümlerinden gelen akademisyenler de kanon meselesiyle ilgilenmeye başlarlar. Bu bağlamda ilk kapsamlı yazılardan biri Selçuk Çıkla'nın 2007 tarihli "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılap Kanonu"dur. *Muhafazakâr Düşünce* dergisinde yayımlanan bu yazı, Çıkla'nın 2005'te tamamladığı doktora tezine dayanır. Çıkla'nın yazısında Cumhuriyet'in ilk yıllarında devletin ya da otoritenin müdahalesiyle oluşturulmaya çalışılan edebiyat "inkılâp kanonu" olarak tanımlanır. Çıkla'nın yaklaşımı sonrasında erken cumhuriyet edebiyatındaki kanonu sorgulayan başka tezlerle devam ettirilecektir. Şerif Eskin'in yine "İnkılap Edebiyatı" kavramını ele aldığı tezi de 2023'te kitaplaştırılacaktır.

Türk edebiyatı akademisyenlerinin kanon söz konusu olduğu zaman erken Cumhuriyet dönemini tercih etmesi sonrasında da baskın bir eğilim olacaktır. Bu eğilimde Cumhuriyet'in bu yıllarının "kurucu" kabul edilmesi belirleyici olduğu kadar 2000'lerdeki genel siyasi havanın, özellikle Kemalizm eleştirilerinin etkisinin olduğu söylenebilir. Erken Cumhuriyet edebiyatında kanon tartışmaları kaçınılmaz olarak siyaseti de öne çıkarmaktadır.

Kanon kavramını daha geniş bir çerçeveye taşıyan akademik bir çalışma Turgay Anar'ın doktora tezidir. Anar, edebiyat mahfili ile kanon kavramını doğrudan ilişkilendirdiği tezini 2012'de Mekândan Taşan Edebiyat: "*Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*" adıyla kitaplaştırmıştır. Yine Turgay Anar 2013'te "Türk Edebiyatında Edebiyat Kanonu: Kanon, Kanonuna Girmek ve Kanona Müdahale" adlı makalesini ve bu makalesinin de yer aldığı *Janus'un Yüzü: Türk Edebiyatında Kanon ve Karşı-Kanon* adlı kitabını 2022'de yayımlamıştır. Anar'ın bu kitabında kullandığı "karşı kanon" kavramı tartışmaya yeni bir bakış açısı sunma eğilimindedir.

Son 15 yılda akademik alanda çok sayıda makale, tez ve kitap kanon konusuna hasredilmiştir. Yayın sayısı arttıkça kanon kavramına temas eden tartışmalar da çeşitlenmekte ve genişlemektedir. Doğrudan kanonu tartışmasa da özellikle feminist bakış açısıyla kanonun dışında kalan kadın yazar ve şairlere dair pek çok çalışma yapılmıştır. Osmanlı kadın yazarlarından başlayarak Suat Derviş, Gülten Akın gibi kadın yazarların kanondaki konumuna itiraz dile getirilmiştir. Benzer biçimde Kemal Bilbaşar ya da Ahmed Arif gibi sosyalist, Cahit Zarifoğlu ya da Sezai Karakoç gibi "İslamcı" veya Asaf Halet Çelebi gibi avangard yazarların kanon dışında kalmasına odaklanan ya da buna değinen çalışmalar da yapılmıştır. Bu durumun tam tersine belli bir dönemde kanon dışı kalan Sabahattin Ali ya da Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarların kanonlaşma sürecine odaklanan çok sayıda akademik ve popüler çalışma yapılmıştır. Yine kanon tartışmasının genişleme sürecinde özellikle Yalçın Armağan'ın (2022a, 2022b) yazılarıyla estetik değer ve kanon ilişkisi de gündeme gelmiştir. Son yıllarda edebiyat kanonunu daha geniş bir perspektiften

değerlendiren Besim Dellaloğlu'nun *Poetik ve Politik* kitabına da dikkat çekmek gerekir. Besim Dellaloğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kültürdeki konumunu sorgulayarak kanon meselesini dolaylı olarak tartışmaya başlamış ve "Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi" alt başlığını taşıyan kitabında "klasik" ve "kanon" maddelerine yer vermiştir. Dellaloğlu, kanon ve klasik yokluğunu Türkiye'deki toplumsal konsensüsün eksikliğiyle ilişkilendirmektedir.

Türkiye'de kanon tartışması başlangıçta yabancı filolojideki ya da alan dışındaki akademisyenlerle gündeme gelmiş, ardından hayli yaygınlaşmış olsa da, sonrasında yeniden akademik alana çekilmeye başlamıştır. Ancak 2023'ün Türkiye Cumhuriyeti'nin yüzüncü yılı olması nedeniyle kavram yeniden akademi dışında yaygınlaşmış ve 100 yılın muhasebesini yapma iddiasındaki dosyalarda ve yazılarda yeniden yaygınlaşmıştır. Her ne kadar kanon tartışmasının başlamasının üzerinden yirmi yıl geçmiş olsa da ilk anda ortaya atılan tekil bir kanonun yokluğu iddiası bugün de tartışılmaya devam etmektedir.

## Sonuc

Türk edebiyatındaki kanon tartışmalarına baktığımızda tartışmaların yoğunlaştığı temel noktanın Türk edebiyatının tekil bir ulusal kanona sahip olup olmadığına yöneliktir. Batı'da oluşan ulus-devletler ile Türkiye'nin ulus-devlet olma süreci karşılaştırılarak kanon tartışmalarının "ulusal kanon" kimliğine büründüğünü söyleyebiliriz. Özellikle Batılı anlamda bir ulusal kanonun Türk edebiyatında olduğu söylenemez. Çünkü hem Cumhuriyet modernleşmesinin kendine özgü yapısı hem de Batılı ulus-devletlerin uluslaşma süreci aynı değildir. Bu nedenle Türk edebiyatında Batılı ülkelerde olduğu gibi tek bir kanondan söz etmek mümkün değildir. Özellikle farklı ideolojilerin ortaya çıkması ve bu ideolojiler doğrultusunda eserlerin verilmesi ulusal tek bir kanon yerine çoğul kanonların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu bağlamda yapılan tartışmalarda mutabık kalınan durumun Türk edebiyatında tek bir ulusal kanonun olmadığı, bunun yerine çoğul kanonların yer aldığıdır.

Türk edebiyatında kanon tartışmalarının diğer bir uğrak noktası kanonu kimin belirlediği meselesidir. Bu hususta üç belirleyicinin ön plana çıktığını görüyoruz. Bunlardan birincisi devlet dediğimiz tüzel kişilik ve dolayısıyla bu tüzel kişilikten yararlanan siyasi otoritedir. Özellikle -Batı'ya göre- gecikmiş bir ulus-devlet projesi olan Cumhuriyet'in ilk dönem metinleri siyasi otorite tarafından bu projenin hayata geçirilmesine yöneliktir. Bu nedenle belirli yazarlara belirli konularda eserler kaleme almaları istenmiştir. İkinci belirleyici yazarlar, eleştirmenler ve akademisyenlerin içinde bulunduğu aydın kesimdir. Bu grup neyin kanon olup olmadığının kriterlerini belirledikleri için -dolayısıyla- en etkili belirleyicidir demek yanlış olmaz. Üçüncü olarak toplumun kendisi bir belirleyici olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu, tartışmaya açık bir durumdur. Çünkü toplumun ne okuyacağını ya da ne okuması gerektiğini belirleyen etmenler bulunmaktadır. Bu nedenle asıl belirleyicinin toplum mu yoksa toplumu yönlendiren unsurlar mı olduğu tartışmaya açık alan olarak karşımızda durmaktadır.

Tartışmaların yoğunlaştığı bir diğer alan ise kanona dâhil olmanın ya da kanonikleşmenin kriterleridir. Bu noktanın Türk edebiyatında oldukça tartışmalı olduğunu görüyoruz. Özellikle ulus-devlet inşasında kanon oluşumunda Türk edebiyatında kalem oynatan ve edebi eser veren birçok gayrimüslim yazarın kanon dışında tutulduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra resmî ideoloji ile barışık olmayan ya da siyasi irade ile kavgalı olan yazarlarında aynı kaderi paylaştığını görüyoruz. Yalnızca siyasal bir karşıtlık değil cinsiyet, cinsel yönelim gibi kimliklerin kanondaki durumu belirlemesine itirazlar da kanon tartışmalarında sıkça dile getirilir.

## Kaynaklar

- Akyıldız, K. ve B. Karacasu. (1999, Yaz). Mavi Anadolu: Edebî kanon ve millî kültürün yapılandırılışında Kemalizm ile bir ortaklık denemesi. *Toplum ve Bilim*, (81), 26-42.
- Anar, T. (2022). *Janus'un Yüzü: Türk edebiyatında kanon ve karşı-kanon*. Ketebe.
- Armağan, Y. (2022a). Edebiyat kanonu ile “edebiyat mezbahası” arasında. *K24*. <https://t24.com.tr/k24/yazi/edebiyat-kanonu-ile-edebiyat-mezbahasi-arasinda,3743>.
- Armağan, Y. (2022b). Kanon, estetik kıymet ve okunmanın sihri. *K24*. <https://t24.com.tr/k24/yazi/kanon-estetik-kiymet-ve-okunmanin-sihri,3836>.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kültür* (A. Tekin, Çev.). Ayrıntı.
- Atakay, K. (2004, Ocak). Kanon huzursuzluğu. *Kitap-lık*, (68), 70-77.
- Baki, E. (2010). *Ulusun inşası ve resmi edebiyat kanonu*. Libra Kitap.
- Başçı, P. (2007). Yerli edebiyat, yurdun edebiyatı; herkes onu okumalı: Türk edebiyatı kanonu ve ulusal kimliğin sınırları. *Pasaj*, (6), 44-69.
- Belge, M. (2004, Ocak). Türkiye’de “kanon”. *Kitap-lık*, (68), 54-59.
- Çelik, T. (2019). Edebiyat öğretiminde muhafazakâr kanon. *Folklor/Edebiyat*, (97), 95-132.
- Çıkla, S. (2007, Yaz-Güz). Türk edebiyatında kanon ve inkılâp kanonu. *Muhafazakâr Düşünce*, (13-14), 47-68.
- Dellaloğlu, B. (2020). *Poetik ve politik: bir kültürel çalışmalar ansiklopedisi*. Timaş
- Demiralp, O. (2007, Kasım-2008, Mayıs). Kanun Benim! *Pasaj*, (6), 19-23.
- Eskin, Ş. (2023). *İnkılâp Edebiyatı: Türkiye’de Uluslaşma, Kültürel İnşa Seferberliği ve Edebiyat*. Dergâh.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş modernlik ve estetik kültür* (T. Birkan, Çev.). Metis.
- Koçak, O. (2004, Ocak). Kanon mu, siz inaniyor musunuz? *Kitap-lık*, (68), 60-65.
- Koçak, O. (1997, Sonbahar). Türkçede eleştiri: Bir tarihselleştirme denemesi (Söyleşi: Semih Sökmen). *Defter*, (31), 88-108.
- Mignon, L. (2007). Bir varmış, bir yokmuş... kanon, edebiyat tarihi ve azınlıklar üzerine notlar. *Pasaj*, (6), 35-43.
- Oğuzertem, S. (2004, Ocak). Sentetik bir salata ya da fil hayaleti olarak kanon. *Kitap-lık*, 68, 68-69.
- Parla, J. (2004, Ocak). Edebiyat kanonları. *Kitap-lık*, (68), 51-53.
- Parla, J. (2007). Gelenek ve bireysel yetenek: kanon üzerine düşünceler. *Pasaj*, (6), 11-18.
- Tekelioğlu, O. (2003, Şubat-Nisan). Edebiyatta tekil bir ulusal kanonun oluşmasının imkânsızlığı üzerine notlar. *Doğu Batı*, (22), 65-76.
- Tezgör, H. (2013). “Bin ath akınlarda çocuklar:” Ortaokul Türkçe ders kitaplarında şiir (1929-2005). İletişim
- Türkeş, Ö. (2001). Gündük bir edebiyat kanonu. T. Bora, (ed), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-2: Kemalizm içinde* (ss. 425-448). İletişim.
- Uslu, M. F. ve Altuğ, F. (2014). *Tanzimat ve edebiyat: Osmanlı İstanbulu’nda modern edebi kültür*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

## Özgün Makale

# Birinci Türk Dili Kurultayı'nda Reddedilen Miras: Edebiyat-ı Cedide<sup>1</sup>

## The Heritage Rejected at the First Turkish Language Congress: Edebiyat-ı Cedide

**Deniz AKTAN KÜÇÜK\***

### Öz

Birinci Türk Dili Kurultayı, Cumhuriyet'in ulus-devlete özgü bir kültür politikası inşa sürecinde, edebiyatın millilik üzerinden yeniden nasıl tasarlandığını ve millî edebiyatın olmazsa olmazı olarak millî dil Türkçenin ısrarla nasıl vurgulandığını ortaya koyar. Kurultayda bir metnin dili onun yeni edebiyat kanonuna alınıp alınmayacağını belirleyen ana ölçüte dönüşürken, Edebiyat-ı Cedide'yi de kapsar biçimde İmparatorluk dili ve edebiyatının reddedildiği görülür. Öyle ki oturumlarda Edebiyat-ı Cedide'ye getirilen eleştiriler, millî edebiyat kanonunun neyi içerecek, neyi dışarı bırakacağı bağlamında net bir tanıma ulaşmaya çalışırken işlevselleşir. Edebiyat-ı Cedide'ye dair tüm nitelemeler, sadece Edebiyat-ı Cedide'nin ne olduğunu açıklamakla sınırlı kalmaz, aynı zamanda yeni edebiyatın ne olmayacağını da manifestosuna dönüşür. Bununla birlikte halkın dili ve edebiyatı yeni, millî Cumhuriyet edebiyatının modeli olarak önerilirken, halkın dili ve edebiyatına dayanan yeni bir kanonunun kurulabilmesi için sadece İmparatorluk dilinin ve edebiyatının değil aynı zamanda özellikle Hüseyin Cahit gibi Edebiyat-ı Cedidecilerin de kültür alanından tasfiyesinin amaçlandığı hissedilir.

**Anahtar Kelimeler:** Birinci Türk Dili Kurultayı, Dil İnkılabı, Edebiyat-ı Cedide, Millî Edebiyat.

### Abstract

The First Turkish Language Congress reveals how literature was redefined through the lens of nationalism in the process of constructing a culture policy unique to the Republic. It emphasizes how the national language, Turkish, is an indispensable element of national literature. During the congress, the language of a text becomes the primary criterion for determining whether it will be included in the new literary canon, which also encompasses the rejection of the Imperial language and literature, including the Edebiyat-ı Cedide movement. In fact, the criticism directed at Edebiyat-ı Cedide during the sessions becomes functional in the context of defining what the national literary canon will include and exclude. All the descriptions of Edebiyat-ı Cedide not only explain what it is but also turn into a manifesto of what the new literature will not be. Furthermore, while the language and literature of "the people" are proposed as the model for the

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 17.10.2023. Makale kabul tarihi: 9.11.2023.

\* Dr. Öğretim Görevlisi (yarı-zamanlı), Boğaziçi Üniversitesi, Türkçe Koordinatörlüğü, deniz.aktan@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9272-6751.



new, national Republican literature, it is evident that not only the elimination of the Imperial language and literature but also the cultural eradication of individuals like Hüseyin Cahit is aimed at in order to establish a new canon.

**Keywords:** First Turkish Language Congress, Language Revolution, Edebiyat-ı Cedide, National Literature.

## Giriş

1 Kasım 1928’de yapılan harf inkılabı’nın ardından, 12 Temmuz 1932’de Türk Dili Tetkik Cemiyeti kurulur. Cemiyetin kurulmasından kısa bir süre sonra da Birinci Türk Dili Kurultayı’nın toplanmasına karar verilir. 26 Eylül 1932’de başlayan kurultay, 5 Teşrinievvel [Ekim] 1932’de sona erer. Birinci Türk Dili Kurultayı’nda ortaya koyulan tezler ve tutulan müzakere zabıtları, 1933 yılında Maarif Vekâleti tarafından bir kitap olarak yayımlanır. Atatürk’ün bir fotoğrafı ve bu fotoğrafa eşlik eden “Türk Dili Tetkik Cemiyetini Kuran ve Koruyan Büyük Reisimiz Reiscumhur Gazi Mustafa Kemal Hazretleri” açıklamasıyla açılan kitabın kurultay esnasında çekilmiş bir fotoğrafla birlikte basılan “Başlarken” bölümünde hem Türk Dili Tetkik Cemiyeti hem de kurultay hakkında bilgi verilir.

“Başlarken” bölümünde, yine Türk Dili Tetkik Cemiyetinin Atatürk tarafından kurulduğunun altının çizildiği ve Atatürk’ün “Türk varlığını kurtar[ması]” ile “Türk kültürünü yeniden diriltme ve ilerletme”si arasında paralellik kurulduğu görülür (*Birinci Türk Dili Kurultayı*, 1933, s. III). Bu paralellelikle birlikte, Kurtuluş Savaşı ve bu savaşı izleyen kuruluş dönemi Cumhuriyet tarihi açısından, hayatta kalma mücadelesine dayanan, kendi başına bir aşama olarak konumlandırılırken; bu aşamanın tamamlanmasının ardından vurgunun kültüre kaydığı fark edilir. Diğer bir deyişle, Cumhuriyet’in ulus-devlete özgü bir kültür politikası inşa etme çabalarının hız kazanacağı ve şiddetleneceği ikinci bir aşamanın şafağında bulunduğu hissettirilir. Esra Dicle’nin (2013) de belirttiği üzere, 1930’lar, Türkiye’de yeni Cumhuriyet’in modern ve millî karakterinin kapsamlı biçimde, pek çok alanda üretildiği, reformların kurumsal bir nitelik kazanarak halka aktarıldığı bir dönemdir (s. 16).

“Türk kültürünü yeniden diriltme ve ilerletme” ifadesi, sadece yeni bir seferberlik döneminin başladığını haber vermekle sınırlı olarak da kullanılmaz. Bu ifadede saklı olan, Türkiye Cumhuriyeti’nin bir ulus-devlet olarak teşekkülünün ulusa özgü, ulus temelli bir kültürün inşasını zorunlu kıldığı ancak “inşa”dan kastın yeni bir kültürün icadı olmadığıdır. Türk milletinin ve bu millete ait millî dilin varlığının primordiyalist bir yaklaşımla varsayıldığı bu resimde, yapılması gereken de bir “diriltme” ve “ilerletme”dir. Türk kültürünün en ilksel, en kadim kültür olmasına rağmen “inhitât”ı uğramış olması, onun yeniden dirilmesi gerektiğini de ortaya çıkarmıştır.

“Başlarken” bölümünde, Türk kültürünü yeniden diriltme ve ilerletme sürecinde yapılması gereken önemli işlerden biri, Türkçe “milletin varlığının en baş kaynağı” olduğu için, “dili kendi benliğine kavuşturma” olarak verilir. Bu yolda atılan ilk adımsa 1 Kasım 1928 tarihli harf inkılâbıdır. Türkçeyi dinçleştirme, geliştirme ve yüceltme işini üzerine alacak millî bir yapının gerekliliği, Türk Dili Tetkik Cemiyetinin kurulmasının dayanağı olarak paylaşılırken; cemiyet çalışmalarına başlamadan önce bir nabız yoklaması yapmak üzere yine Gazi Reis’in buyruğuyla bir kurultayın toplanmasına karar verildiği ifade edilir. “Türk dili üzerindeki ilk millî şuurun uyanışını belirten yüksek bir kültür hadisesi” olarak tanımlanan kurultayın Türk dili yüzlerce yıl “düzeltici bir bakımdan” uzak kaldığı için bir telafi işlevine sahip olduğu da hissettirilir (s. III).

Bununla birlikte, Atatürk'ün "bani" ve "hami" olarak teklifi öne çıkarılırken, aynı zamanda "dil bütün milletin malı olduğundan", dile dair meselelerin de yine geniş kapsamlı olarak, çoksesli bir tartışma ortamında değerlendirilmesinin ve cemiyetin çalışma hattının "milletin düşündüğü ve dilediği" biçimde çizilmesinin amaçlandığının altı çizilir. Sözü edilen çoksesliliğinse kurultaya davet edilenlerin çeşitliliği ile sağlanmaya çalışıldığına işaret edilir (s. IV).

Türk dilinin menşeleri, diğer dillerle ilişkileri ve tarihsel süreçte geçirdiği değişimler, Türk dilinin güncel hali ve ihtiyaçları, Türk diline dair öngörülen gelişmeler ve bunları mümkün kılmak üzere yapılması gerekenlerin müzakere edildiği kurultayda altı çizilen noktalardan biri, millî bir edebiyat kanonunun kurulum sürecinde konuşma dili ile yazı dili arasındaki fark ve bu farkı kapatmanın çareleridir. Dil inkılâbı ile aynı zamanda bir edebiyat inkılâbının hedeflendiğine (Tekelioğlu, 2003, s. 75) işaret edilen kurultayda, millî dil millî edebiyatın temel yapıtaşı olarak kavramsallaştırıldığından dile dair meseleler edebiyata dair meselelere dönüşür. Bu meselelerden en çetini, dilin yüzyıllarca hakiki bünyesine yaklaşımdan alıkoyulması ve halktan, halkın kendi doğallığı içinde sürdürdüğü konuşma dilinden ayrılarak, millî bir edebiyatın gelişmesinin engellenmesi olur. Bu noktada işaret edilen, Cumhuriyet öncesinin milliyet duygusunu kuvvetten düşüren "menfur şerait"idir. Türkçe her türlü yabancı tesirden uzak biçimde yüksek edebî kabiliyet gösterebilir bir dil olmasına rağmen bu kabiliyetin yazı dilinde sürmemesinin sorumluları olarak da "cemiyetin yüksek tabakaları"nda konumlandırılan divan edebiyatı şair ve nasirleri ile birlikte Edebiyat-ı Cedideciler gösterilir. Bu açıdan, Edebiyat-ı Cedide yani yeni edebiyat da eski edebiyata dâhildir.

Kurultayda Edebiyat-ı Cedide'nin sert bir biçimde eleştirildiği ve bu eleştirilerin millî edebiyat kanonunun neyi içerip neyi dışarı bırakacağı bağlamında net bir tanımına ulaşmaya çalışılırken işlevselleştirildiği fark edilir. Edebiyat-ı Cedide'ye dair tüm nitelermeler, sadece Edebiyat-ı Cedide'nin ne olduğunu açıklamakla sınırlı kalmaz, aynı zamanda yeni edebiyatın ne olmaya çağının da manifestosuna dönüşür. Bununla birlikte, kurultay dile, böylelikle de edebiyata millî bir nitelik kazandırma ana amacını gerçekleştirmek üzere yapılması gerekenlerin tartışılması için toplanırken, dili millî bir nitelik kazanmaktan alıkoyduğu düşünülen ya da dilin düzeltici bir bakımdan, bunu beraberinde getirecek millî şuurdan yoksun kalmasının sorumlusu olarak görülenlerin de sözü edilen çokseslilik uyarınca kurultaya davet edildiği görülür. Edebiyat-ı Cedidecilerin hayatta olan kimi yazar ve şairlerinin de konuşma yapmak, kendi fikirlerini paylaşmak ya da diğer bir deyişle karar alma sürecine müdahil olmak üzere kurultaya katılıyor olması, tartışmaları daha da alevlendirir. Özellikle Faik Ali [Ozansoy] ve Hüseyin Cahit [Yalçın] gibi Edebiyat-ı Cedidecilerin konuşmalarının ardından bu isimlerin sadece mazide kalan Osmanlı'da dile ve edebiyata verdikleri zararlar değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in inkılâpçı/devrimci ruhuna katılmamakla, yeni Cumhuriyet'in yeni edebiyatının millî bir karakter kazanmasına köstek olmakla itham edildikleri fark edilir.

Bu yazıda amaçlanan da Birinci Türk Dili Kurultayı oturumlarında yapılan konuşmalar ve gerçekleşen tartışmalara odaklanarak; edebiyat yeni ve millî bir kanon oluşturmak üzere yeniden tasarlanırken, Edebiyat-ı Cedide'nin "kötü öteki" olarak konumlandırılmasına, reddedilen mirasa dönüşmesine dikkat çekmektir. Bu doğrultuda, bu yazıda öncelikle kurultayda ortaya koyulan ortak ses incelenecek, ardından Faik Ali ve Hüseyin Cahit gibi Edebiyat-ı Cedidecilerin yaptıkları konuşmalarla bu ortak sestem nasıl farklılaştıkları ve bunun kurultaya katılanlar tarafından nasıl alımlandığı değerlendirilecek, son olarak da millî bir edebiyat kanonunun oluşumunu şekillendirecek ana ilkeler belirlenirken bu farkın da sıcağı sıcağına işaret ettikleriyle beraber Edebiyat-ı Cedide'nin işlevselleştirilme biçimi tartışmaya açılacaktır.

## Kurultayın İlk Beş Günü: Ortak Ülküde Buluşanların Ortak Sesi

Agâh Sırrı Levend (1960), *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri* adlı çalışmasının “Cumhuriyet Devrinde Dil Meselesi” bölümünde, “dilde sadeleşme” meselesinin Cumhuriyet Dönemi’nde de yazılıp çizilmeye devam ettiğini söylese de bu konuda sert tartışmaların ya da büyük hizipleşmelerin artık gerçekleşmediğini, dilde sadeleşmeye hücum edenlerin eski hızını kaybettiğini, koyu “muhafazakârlar”ın sustuğunu ya da yumuşadığını ve “Osmanlıca’yı, kelimeleri, tamlamaları ve bileşik sıfatlarıyla yazılarında hala yaşatmağa çalışanlar”ın tepkiyle karşılandığını belirtir (s. 389). Agâh Sırrı Levend’in değerlendirmelerinde de görüldüğü üzere “dilde sadeleşme” vurgusuyla millî dil olarak Türkçenin önerildiği ve desteklendiği, bu konuda ortak bir sesin kendini hâkim kıldığı ve yine bu doğrultuda Osmanlıcanın tepki ile karşılanarak, bu ortak sestten ayrılma ile eşlendiği bir kültürel ortam söz konusudur. Bu kültürel ortam, Birinci Dil Kurultayı ile netleşen dil inkılâbının ürünüdür. Mete Kaan Kaynar ve Nurettin Kalkan’ın (2019) da belirttiği üzere, Birinci Türk Dili Kurultayı, Cumhuriyet’in dil inkılâbının şekillenmesi ve kurumsallaşmasında ciddi bir öneme sahiptir. Kurultayın sahip olduğu bu önem, sembolik olarak da kurultayın ilk gününün Dil Bayramı olarak kutlanması ile somutlanır (s. 447).

Birinci Dil Kurultayı, ortak bir sesin hâkimiyetini kurma ve bu hâkimiyeti hem bilimsellik hem de geniş katılım vasıtasıyla belli bir uzlaşya vararak meşru kılma amacıyla toplanır. Kurultayın oturumlarına bakıldığında da devlet teşkilatı ve siyasal kimlikli aydın kadroların hâkim olduğu bürokratik ağırlığın kendini gösterdiğini (Turan, 2023, s. 151), kurultaydan önce umumi kâtipliğe yazılı olarak verilen konuşmaların –bu yazının ana tartışmasının odağında olan istisnalar dışında– ortak bir sesin sözcülüğünü yaptığını ve ortak sestten sapmalar söz konusu olduğunda gerçekleşen tartışmalarda “resmî” dil görüşlerinin tekrarlandığını (Lewis, 2007, s. XXXIV) söylemek mümkündür.

Sözü edilen bu ortak ses, demokratik, halkçı ve özellikle inkılâpçı vurgularla dilin ve edebiyatın millîleştirilmesi ülküsünü ortaya koyarken, Hasan Ali Bey’in [Yücel] konuşmasında kendini şu ifadelerle duyurur: “Yeni bir hayat ve yeni mefkûremize uygun bir dil ve onun öz kalıpları içinde millî bir kültür yapmak mecburiyetindeyiz” (s. 213). Dilin ve bağlantılı biçimde edebiyatın bir ülküyle birlikte anılması, millîlik çerçevesine alınması, ihtiyaç duyulan ve inşası zorunlu görülen millî kültürün asli bileşeni olarak konumlandırılması ise dil ve edebiyatın belli bir işlev yüklediğine işaret eder. Bu işlev, “Türk kültürünü yeniden diriltme ve ilerletme” ile birlikte düşünülürken, dil ve edebiyat Türk milletine özgü olan kültürü hem taşıma ve yansıtma hem de üretme ile görevlendirilir. Dil ve edebiyat, bu açıdan sadece Türk milletine özgü, tarihsel anlamda devamlı, ayırıcı bir kültürün varlığının ispatı olarak sunulmaz; aynı zamanda Cumhuriyet yurttaşlarının millî bir kimlik edinmesine katkıda bulunacak bir araçsallıkla, propagandayla birlikte de düşünülür. Bu açıdan Şerif Eskin’in (2023) de altını çizdiği gibi, söz konusu 1930’lar olduğunda özellikle edebiyatın salt estetik ve teknik bağlamlarıyla özerk bir alanda tartışılması imkânının yok denecek kadar kısıtlanmış olduğu görülür (s. 140).

Dilin ve edebiyatın millîlik uyarınca tanımlanması ve tasarlanmasının amaçlandığı kurultayda bu amacın gerçekleşmesi için İmparatorluk geçmişinin de belli bir biçimde yeniden konumlandırılması gerekliliğinin duyulduğu hissedilir. Bu doğrultuda, kurultayın ilk gününde Türk Dili Tetkik Cemiyeti Reisi Samih Rifat Bey’in yaptığı açılış konuşmasından itibaren kurultayın Dolmabahçe Sarayı’nda yapılıyor olması, sembolik bir anlamla kuşatılarak çokça tekrar edilir. Samih Rifat’ın da ifade ettiği gibi nasıl “daha dünkü devirde kapıları kibleler ve mabetlerin mevkinde bir yükseklik gururiyle bağlı olan bir sarayın yıkılmış tahtı üstünde, milletin kendi eliyle kurduğu bir kürsü etrafında müşterek bir gaye için toplan[ılmışsa]” (s. 1) dil ve edebiyat

konusunda da artık devrin değiştiğinin, o kendini her şeyden yüksek gören sarayın yıkıldığının, o sarayın yıkıntuları üstünde olsa da o sarayın sembolize ettiğinden bambaşka bir şeyin kurulmakta olduğunun, bu başkayı kuranın millet, kurulanın da millî olduğunun fark edilmesi şarttır. Eskin'in (2023) de belirttiği üzere, millî bir kültürün inşa edilmesi süreci yeni bir hafıza rejimini beraberinde getirirken, eski düzenin hatıraları hafızadan silinmeye çalışılır ki sanat ile edebiyat da bu noktada bir işlev edinir (ss. 34-35). Bu açıdan şunu da eklemek gerekir: Kurultayın Dolmabahçe Sarayı'nda toplanması, imparatorluk geçmişiyile bağlantılı bir hafıza mekânının yeniden anlamlandırılması çabasını yansıtır. Söz konusu olan bir silme, yerinden etme eylemidir ve bu aynı zamanda bir yeniden yapılandırma eylemine karşılık gelir. Yeni düzenin kendini gösterebilmesi için sadece unutturmamak değil; dönüştürerek, anlamını yenileyerek yeniden hatırlatmak, yeni hatıralar bırakmak da gerekir. Bu nedenle Dolmabahçe Sarayı artık sadece geçmişte kalmış bir imparatorluğun saraylarından biri değildir. Unutulması, hafızadan silinmesi mümkün olmayan bir imparatorluk simgesi olarak Dolmabahçe Sarayı, 26 Eylül 1932'den itibaren aynı zamanda Dil Bayramı olarak da sürekli hatırlanacak Birinci Türk Dili Kurultayı'nın, yeni Cumhuriyet'in millî kültür seferberliğinin asli bir parçası olan dil inkılâbının da mekânıdır.

Samih Rifat'ın açılış nutkuyla sınırlı olmaksızın, kurultay süresince genel olarak konuşmaların yerinden etme ve yeniden kurmanın inkılâpçı/devrimci coşkusuyla sarmalandığı, birlik-telik ve ortaklığın vurgulandığı, birliktelik ve ortaklığın da halkçı bir demokrasi taraftarlığı ile kavramsallaştırılırken milliyetçilik tarafından temellendiği görülür. Samih Rifat'ın açılış konuşmasında da söylediği üzere dil ve demokrasi arasındaki ilişki yeni Cumhuriyet için büyük bir önem taşımaktadır. Cumhuriyet öncesinde idare edenle edilen farklı olduğundan yazı ve halk dili olarak ayrışarak ikileşen dili yeniden teklemenin vakti gelmiştir. İdare edenle idare edilen arasındaki fark ortadan kalktığına göre zamanında bu ikisi arasında bir anlaşamama sorununa da neden olan bu ikilik de ortadan kaldırılmalı, dile milliyetçi ve halkçı bir şekil verilmelidir. Dili millîleştirmek ve halka yaklaştırmak, her alanda ana amaç olarak benimsenen "sevgili" halkla birleşmenin de bir gereğidir (ss. 9-10). Türklük ve bağlantılı olarak Türkçenin yüzyıllar süresince uğradığı "inhitat"ı, layık olduğu değer ve yere sahip olmama halini ortadan kaldırmak da ancak böyle bir gereğin duyulması ile gerçekleşecektir. Yüzyıllarca milliyet duygusundan mahrum yüksek tabakalar yüzünden dilde, edebiyatta, sanatta ya da genel olarak kültürde "salim bir bünye"nin ortaya çıkmamış olması, Cumhuriyet öncesinin menfur şeraiti altında millî edebiyatı düşünmenin, lisanın hakikî bünyesine yaklaşmanın kimsenin hatırından geçmemesi, içtimai kanunlara uygun görülebilirse de bu artık hiçbir kanun tarafından dayanaklandırılabilir, açıklanabilir değildir (ss. 4-5).

Kurultay reisi olarak seçilen Kazım Paşa [Özalp] da kurultayın amacını net bir biçimde ortaya koyarken, Türklük ve bağlantılı olarak Türkçenin yüzyıllarca uğradığı "inhitat"a vurgu yapar. "Kıymet ve kabiliyeti pek büyük" olsa da "hakikî" Türk dili "lâyik olduğu mevki"de bulunmadığından, onu tetkik ederek yükseltmek "en ehemmiyetli ve millî vazife" haline gelir (s. 13). Dilin millî bir vazifeyle ilişkilendirildiği düzlemde, Şeref Bey de dil uğruna verilen mücadeleyi militarist bir paralellik bağlamında aktarır:

Türkü ve Türklüğü basmak, yerinden oynatmak için saldıranlara karşı bütün bir tarihe önünde baş eğdiren büyük Türk çocuğunun yurdumuzun sınırlarından gürleyen sesi saldıranların yüzüne "Türk yurduna girilemez yasaktır!" dediği gün, Türk yurtları kurtuldu. (Alkışlar) Bugün de o ses, Türk çocuklarının ve bütün bir insanlığın pek iyi tanıdığı o ses, Türk diline giren ve onu binlerce yıldan beri tutsak yapmağa uğraşan yabancı sözlere "Türk dili bir ana dildir. Ona yabancı giremez. Yasaktır!" diye haykırdı. (Alkışlar) İşte şimdi de Türk dili kurtuldu. (ss. 249-250)

Vatanın sınırlarıyla dilin sınırlarının çakıştığını, ikisinin millî olmada denkleştiğini, millî olmanın da yabancı olanın bünyeden atılmasıyla erişilecek bir kurtuluşla kavramsallaştırıldığını ortaya koyan bu beyanlar, kurultayın tasfiyecilik vurgusunun görülebileceği örneklerden sadece biridir. Benzer biçimde, Maarif Vekili Dr. Reşit Galip Bey'in de ifade ettiği üzere "millî tarihin kalbini kanatan iftira ve husumet dikenleri" nasıl temizlenmişse Türk dili de yabancı unsurlardan kurtarılacak "asil benliğini" bulacaktır. Bunun için yapılması gerekense içinde ancak eser miktarda Türkçe bulunduran ve adeta yeni bir dil olan Osmanlıca ile bir an evvel ilişkisi kesmek ve kaynağa yani halka, halkın diline dönmektir (ss. 14-15).

Bütün konuşma ve tartışmaları millîlik vurgusu tarafından belirlenen kurultayda, görüldüğü üzere, İmparatorluk geçmişi sadece reddetmekle kalmayan aynı zamanda bu geçmişi yine primordiyalist bir yaklaşımla millî olanın hâkimiyetini engellemekle itham ederek ötekileştiren ve düşmanlaştıran bir çerçeve çizilir. Türklüğün inhitatından Osmanlı İmparatorluğu sorumlu tutulurken, İmparatorluğun yani sarayın dili Osmanlıcanın yabancı unsurlara geçit vererek millî dil Türkçenin geri planda kalmasına neden olduğu, millî dilin ise halkın dili olarak kendince bir devamlılık gösterdiği ileri sürülür. Burada ulus-devletle imparatorluk arasında kurulan ikili karşıtlık, söz konusu dil olduğunda Türkçe ile Osmanlıca arasında, söz konusu edebiyat olduğundaysa halk edebiyatı olarak konumlandırılan Türk edebiyatı ile divan edebiyatı başta olmak üzere ve Edebiyat-ı Cedide'yi de içerir biçimde Osmanlıcanın ağırlıklı olarak kullanıldığı İmparatorluk edebiyatı arasında kurulur. İmparatorluk'ta üretilen Ermenice, Rumca ya da Ladino edebiyatın esamesinin okunmadığı oturularda, Pelin Başçı'nın (2008) da ifade ettiği gibi, Türk edebiyatı kavramı Osmanlı ile kurulan karşıtlığı çağrıştırırken aynı zamanda etnik olduğu kadar tarihî, coğrafi bir kopuş ve sterilizasyona da işaret etmektedir (ss. 51-52). Öyle ki Reşit Galip Bey'in "temizlenme" vurgusu da bu tip sterilizasyona denk düşmektedir. Millî kültürün yeniden dirilmesi ve ilerlemesi için millî olmayanın bir an önce tasfiye edilmesi gerekir.

Reşit Galip Bey'in yapılması gerekenin yapılacağına, umulan sonucun alınacağına güveni tamdır. O kadar tamdır ki buna kendisi kadar itimat etmeyenleri ayrıştıran, düşmanlaştıran, safaları nefleştirerek sıklaştıran ve alkışlardan genel kabul gördüğü anlaşılacak bir tavrın sözcülüğünü yapmaktadır: "Türk dilinin Türk milleti tarafından kurtarılacağından şüphe edenlerin, Türk dilinin aslî zenginliğini, aslî haşmet ve azametini tekrar kazanacağına inanmayanların millet hafızasının cehenneminde dünyanın sonuna kadar yanacaklarına inandığımı söylemek isterim (Alkışlar)" (s. 16). Tasfiyeciliğin Türk dilinin yeniden inkişafında millî bir kültür politikası haline geldiğini, tasfiyecilik karşıtlığının da bu politikaya muhalefete denk tutulduğunu ortaya koyan bu beyan, bu anlamda "biz" ve "onlar"ın sınırlarını da çizer. Şerif Eskin'in (2023) de belirttiği üzere, inkılâpçı sanat kanonunun görüşleri hilâfında herhangi bir beyanda bulunmak pek çok defa doğrudan rejim aleyhtarlığına yorulur ve yaşanan münakaşaların seyrini genellikle bir tarafın hiddetli ithamları belirler (s. 140). Öyle ki "biz" ve "ötekiler" retoriği ile çekilen sınır hatları ulusal söylemin eksenini teşkil ederken, kanondan içeri buyur edilenlerin de "bizim" addedilenler olduğu görülür. Klasik ve modern Osmanlı edebiyatları ise kültür planlayıcılarının hışmına uğrayarak kapı dışarı edilir (s. 32). Jale Parla (2008) da, Türkçe devlete ve millete bağlılığın ölçüsü haline gelirken, yazarların dile yaklaşımlarının ve kullanmayı seçtikleri dilin onların dostlardan mı düşmanlardan mı olduğunu belirlediğini ifade eder. Çünkü hâlâ Osmanlıcaya yöneliyor olmak, yeni Cumhuriyet'in ilkelerinden de sapmaya, bir çeşit sapkınlığa karşılık gelir (ss. 30-31).

## **Kurultayın Altıncı Günü: Söz Edebiyat-ı Cedidecilerde**

Kurultayın ilk beş günü ancak ufak tefek fikir anlaşmazlıklarıyla hareketlenerek genelde sakin geçerken, bu sakinliği beraberinde getiren uyumu ciddi anlamda ilk bozan Faik Ali olur. Faik Ali

konuşmasını dili bir milleti meydana getiren fertler arasındaki toplumsal anlamda en kuvvetli bağ ve insanı insan kılan ilim ve sanatla bunların ortaya çıkardığı medeniyet yolunda ilerlemenin başlıca aracı olarak tanımlayarak açar, dil üzerine çalışmanın önemini vurgular ve bunun vatani ve millî bir borç olduğunu söyler. Yeni bir istiklal ve istikbal devri ile inkılâp ve tekâmül sahaları açan Atatürk'e övgülerle devam eden konuşmada, Atatürk'ün uygun görmesi sonucu toplanan kurultay da bağlantılı biçimde övgülerden payına düşeni alır. "Azim ve çetin" dil meselesine dair yapılacaklar göz önüne alındığında kurultay Faik Ali tarafından "büyük bir teşebbüs" olarak konumlandırılır ve kurultayın meselenin "ancak ana hatları" nı çizebileceği, "ancak bir başlangıç, bir işaret ve bir delâlet" olabileceği söylenir.

Tüm bunlar Faik Ali'nin ana önermesini ortaya koyma sürecinde bağlamı yavaş yavaş hazırlamaya yönelik olarak sarf ettikleridir ki tam bu noktada bir "fakat" yardımıyla Faik Ali önermesini netleştirmeye girişir: "Fakat günün bu büyük meselesi bir gün meselesi değil, hattâ birkaç ay meselesi de değil, yılları istiap edecek ve çok dikkatli ve meşekkatli mesaiyi iycap ettirecek muazzam bir keyfiyettir" (s. 266, özgün imla). Faik Ali, bu cümle ile birlikte inkılâp/devrim ile tekâmül/evrim arasındaki farkla ilgilenmeye ve söz konusu dil meselesi olduğunda inkılâptan ziyade tekâmülden yana olduğunu ifade etmeye başlar. Öyle ki Gazi Hazretlerinin maksadının da bir müddetten beri gazeteler yazıp dursa da ya da birçoklarının dilinde dolaşsa da "bir lisan inkılâbı vücade getirmek" olmadığına inanır. Gazi'yle ters düşmeyen hatta Gazi'nin ana hedefine dair yanlış anlaşımaları düzeltmeyi deneyen bu beyan, inkılâp sözünün anlamının tamamen başka olduğundan hareketle o günkü büyük ve ulvi maksadın ancak tekâmül olabileceğini de bütün saflığı içinde ifade eder. Konuşmanın bundan sonraki kısmında açıkça eleştirilen de inkılâpçı bir müdahalenin dile vereceği zarar olur.

Faik Ali, tartışmasını kurarken dili sadece konuşup anlamaya ya da okuyup yazmaya yayan bir araç olarak almanın yüzeyselliğiyle başlar. Dili bu dar sahada tanımlamaktan vazgeçildiğinde onun ilim, fen, sanat olduğu hakikatinin belireceğini ileri sürer. Edebiyat da bu doğrultuda, "bir süs, bir heves değil, en sade, en basit düşüncelerimizden, en derin, en karışık duygularımıza, alelâde bir bedîi heyecandan en şiddetli en yüksek hamaset sarsıntılarına kadar bütün hislerimizi, bütün endişelerimizi tebliğ" (s. 269) denk düşer. Faik Ali'nin altını çizmek istediği asıl nokta, edebiyatın tüm bunları, en basitinden en karmaşığına, ifade edebilecek bir dili haiz olmasıdır. Ya da diğer bir deyişle, Faik Ali, dili sadeleştirirken "basitleştirme" olarak aldığı tasfiyeciliğe karşıdır.

Faik Ali, dile giren ve yerleşen kelimelerin artık yabancı sayılmayacağını, Öztürkçe kadar "kendi servetimiz, kendi malımız" olduğunu iddia eder. Zannedildiği gibi Arapça ve Farsçanın esiri olmadıklarını, o kaynaklardan aldıklarından istedikleri şekilde tasarruf ettiklerini dile getirir. Bu nedenle de binlerce kelimeyi yabancı sayarak onları mutlaka atmayı ve yerlerine her ne olursa olsun başkalarını bulup koymaya çalışmayı "doğru bir hareket" olarak görmez. Tasfiye hareketini desteklemeyen bir pozisyon benimserken, tasfiyeciliği de dilin kendi değişim sürecine dışarıdan bir müdahale olarak niteler. Faik Ali'ye göre, olması gereken, dildeki kelimelerin kendi kendine tasfiyesine izin vermek ya da diğer bir deyişle işi tekâmüle bırakmaktır: "Kelimeler canlı mahlûklar gibidir. Hayatiyet kudretini kaybetmiş olanlar zaten yaşayamaz, nitekim her millette birçok eserlerin sayfeleri birçok elfaza kefen ve metfen olmuştur." Öyle ki bu sadece yazı dili için değil konuşma dili için de geçerlidir. Faik Ali, yazı dili ile konuşma dili arasındaki farkı kapatmaya dair çabalara da örtük bir gönderme yaparak, bu farkı kapatmak bir tarafa, konuşma dili olarak da binlerce münevver ve hünerverin yine tekâmül sonucunda işlene işlene gittikçe incelişip güzelleşen ve musikileşen şivesini koruyup kollamaktan yanadır (ss. 265-270).

Görüldüğü üzere Faik Ali, dil ve bağlantılı biçimde edebiyatın yeniden tanımlanması ve tasarlanması sürecini belirleyen millîlik çerçevesinin içinden konuşmamaktadır. Şerif Eskin'in (2023) de belirttiği gibi, harf inkılabını izleyen dönemde Tek Parti iktidarının yönetim ve denetimi altında ulusal kültür yaratmaya yönelik bir dizi planlama çerçevesinde tüm resmî ve sivil aygıtlar seferber edilirken, ulus inşası için girilen seferberlikte edebiyat kurumuna da bir rol atfedilir, bir işlev yüklenirken ve edebiyatın ulusu tahayyül etmeyi mümkün kılan tarihsel-toplumsal fenomenlerden biri olduğu farkındalığıyla edebiyatın uluslaşma projesinin dümen suyuna girmesine uğraşılırken (s. 23), Faik Ali dil ve edebiyat meselesine bambaşka saiklerle yaklaşmaktadır.

Faik Ali'nin ardından söz alan Hüseyin Cahit'in konuşması ise Türk dilinin menşeleri, diğer dillerle ilişkileri üzerine yapılan çalışmaların mesnetsizliğine dair ithamlarla açılır. Bu ithamlar, kurultayın beş günlük emeğine yöneltmiş gibi algılanacağından, Hüseyin Cahit kurultayda yapılan konuşmaların metinlerinin kurultay öncesinde hazırlanıp umumi kâtipliğe verilmiş olduğunun da altını çizerek bu yanlış algıyı engellemeye çalışır. Ancak yine de "aldatıcı benzeyişlere, fikir oyunları kabilinden sayılabilecek bazı buluşlara karşı gayet uyanık olmayı" öneren bu açıklık, kurultayın genel havasına uymayan bir konuşmayla karşı karşıya olunduğunu gösterir.

Hüseyin Cahit de ana önermesini paylaşmaya dili tanımlayarak başlar. Hüseyin Cahit'e göre dil, "içtimâî bir müessese, tabîî bir uzviyet"tir. "Dili temizlemek" için girilecek köktenci bir tasfiye hareketi de bu nedenle baştan başarısız olmaya mahkûmdur. Yabancı dillerin Türkçe üzerindeki etkisini kaideler ve kelimeler olmak üzere iki sahada değerlendiren Hüseyin Cahit, eğer bir temizleme işine girilecekse bunun kaideler sahasında gerçekleşmesi gerektiğini belirtir: "Müstakil bir vatanda ecnebi kanunlar ne kadar haysiyete dokunucu bir esaret ise müstakil bir lisanda da ecnebi kaideler aynı derecede tahammül edilemez bir lekedir." Bununla birlikte Hüseyin Cahit'e göre bu büyük bir zorluk da çıkarmayacaktır. Arapça ve Acemce "zaten" 25 senedir "sökülüp götürülüyor"dur ki yakın zamanda bu dillerin kaidelerinin de tamamen maziye karışacağından şüphe etmemek gerekir. Görüldüğü gibi, tıpkı Faik Ali'nin konuşmasında olduğu gibi Hüseyin Cahit de işi zamana, dilin kendi değişim akışına ya da diğer bir deyişle tekâmüle bırakmaya hazırlayıcı ifadelerle işe koyulmaktadır. Öyle ki Hüseyin Cahit'e de göre tam da bu nedenle "bir şey yapmağa lüzum yoktur." Dile girmiş ve yerleşmiş kelimeler hatta birer kelime halini almış tamlamalar, "yerlerine daha sade ve ruha daha sokulgan Türkçe tabirler kaim oluncaya kadar" yaşamaya devam edecek, bu gerçekleştiğinde kendi kendine silinip ya da sökülüp gidecektir. Anlaşıldığı üzere, Hüseyin Cahit'in konuşması, dili dışarıdan bir müdahale yani bir inkılâp hamlesiyle değiştirmekle dili kendi haline bırakıp, kendi evrimsel sürecini yaşamasına izin vermek arasında yapılacak bir seçime odaklanmaktadır. Hüseyin Cahit'in taraftarı olduğu seçenek ikincisidir.

Dilin aşırı ve doğal olmayan hamlelerle ilerlemek isteyenlerin keyfine tabi olduğu takdirde dil olmaktan çıkacağını düşünen Hüseyin Cahit, dildeki tekâmüle dikkat çeker. Türkçenin "zaten" sadeliğe doğru kendi kendine değişim gösterdiğinden hareketle Türkçeye karışmış yabancı kelimelerden dolayı edilen şikâyetleri de abartılı bulduğunu ifade eder. Yabancı kavimlerle ilişkide bulunmanın doğal bir sonucu olarak değerlendirdiği bu karışmayı anlamlandırırken de vurgu yine aynı noktadır: Kelimelerin dile girişi suni bir yolla değil, tarihî bir zaruret ve icabın neticesinde, tekâmülle gerçekleşir. "Dünyada, her sahada olduğu gibi, dilde de bir şey olmuşsa onun öyle olması zarurî idi de onun için olmuş demektir."

Hüseyin Cahit'e göre, dilin sadeliğe doğru kendiliğinden hareketine müdahalede bulunmak yani "yazı dilinden yabancı kelimeleri atarak yerlerine öz Türkçe koymak" herhangi bir heyetin başarabileceği bir iş değildir. Dile söz dinletmek imkânı yoktur. Bu doğrultuda, dilin müdahale

kabul etmez bir şey olduğunu örneklerle açıklar. “Bugünkü Türkçede pek alışkın bulunduğu-muz, pek benimsediğimiz bazı Arapça ve Acemce kelimeleri atarak yerine hiç me’nus olmadığı-mız eski Türkçe kelimeler getirmek suretiyle yazı yazma tecrübeleri yürüyebilirdi mi?” diye sorar. Ancak soruyu o günün müdahaleleriyle de sınırlamaz. “Diğer taraftan, meselâ, ‘edebiyatı cedide’ lisanı payidar kalabildi mi?”, “Bir daha geri gelmesinin ihtimali var mıdır?” diye de ekler.

“Lisanın tabii seyri” bağlamında dilde kendiliğindenlik ile akademi kararları, ceza kanunu-nu maddeleri bağlamında dilde zorlamayı karşı karşıya getirse de Hüseyin Cahit, dil meselesi karşısında hiçbir şey yapmamayı, elleri kavuşturup kaza ve kaderin hükmünü bekleyerek bu işle alakadar olmamayı teklif etmediğinin de altını çizer. Bundan sonra yapılabileceklerle, mesela yeni bir kelimeye ihtiyaç duyulduğunda bunu Türkçeden hareketle yapmaya dair öneriler getirir. Menşeleri Arapça ya da Acemce olsa da “Türk hayatının, Türk kafasının mahsulü” olan keli-melerden bahsederek, Faik Ali’ye koştur bir düzlemde tasfiyecilik karşıtı bir tavrın sözcülüğünü yapar.

Hüseyin Cahit’in dile, dil meselesine dair tüm beyanları, diğer yandan asıl meselesinin edebi-yatın dile müdahale ile alacağı şekil olduğuna da işaret eder. Faik Ali gibi Hüseyin Cahit de dille, edebiyat bağlamında ilgilenir. Faik Ali gibi tasfiye hareketini reddederken Hüseyin Cahit de yazı dilini “basit” konuşma diline yaklaştırmayı reddeder. Kendini konuşma dilini esas alan, herke-sin değilse bile büyük bir ekseriyetin anlaması arzu edilen metinlerden oluşmuş millî bir edebi-yat kanonu kurmanın karşısında konumlandırır. Hüseyin Cahit öncelikle eski divan edebiyatı ve özellikle o edebiyatın nesri düşünüldüğünde yazı dili ile konuşma dili arasındaki farktan kork-maya hak olduğunu ancak bu ikisi hâlihazırda artık çok ayrı olmadığından bu tip bir korkuyu da abartılı bulduğunu ifade eder. Bununla birlikte Hüseyin Cahit’e göre şunu da bilmek gerekir ki “yazı dili hiçbir yerde hiçbir zaman konuşma dilinin aynı olmamıştır ve olamaz.” Yüksek sanat ve edebiyatı “kültür mahsulü” olarak niteleyen Hüseyin Cahit’e göre, “onu herkesin malı yap-a-bilmek için san’at ve edebiyatı herkesin seviyesine indirmeğe değil, kültürün dairesini herkesi içine alacak surette genişletmeye çalışmalıdır.” Öyle ki Hüseyin Cahit bu iddiasında gayet net ve serttir. Kabahatin yazarlarda değil, “bütün hayatları dört beş yüz kelimenin dar ufku içinde ka-palı geçen köylüler”de ve “bunlardan pek farklı olmıyan talihsiz ve kültürsüz kimseler”de oldu-ğunu, tüm bunların anlayacakları surette bir edebiyat, bir yazı lisanı yapmaya kalkmanın hayal peşinde koştuktan başka bir şey olmadığını ileri sürer. Hüseyin Cahit’e göre eğer yazılanların herkes tarafından anlaşılması isteniyorsa yapılması gereken, herkesi okuduğunu anlayacak bir seviyeye yükseltmektir. “Kabahat yazıda değil, okuyanların bir şey bilmemelerindedir” (ss. 270-279).

Hüseyin Cahit’in de, Faik Ali gibi, Cumhuriyet’in millilik çerçevesinin içinden konuşmadığı görülür. Hale Sert’in (2016) de belirttiği üzere, Hüseyin Cahit’in bakış açısının asıl farkı, süregi-den tartışmalardaki geçmişle hesaplaşma tavrını ve Osmanlı dili ve edebiyatı yerine yeni bir dil ve edebiyatı ikame etme arzusunu görmeyerek meseleye basit bir düzlemde, salt dilin sadeleş-mesi ve edebiyatın hâlihazırdaki konumunun değerlendirilmesi açısından bakmasıdır (ss. 61-62). İnkılâp yerine tekâmülü önerirken de, bu doğrultuda inkılâpçı bir müdahaleye denk düşen tasfiyeciliği reddederken de Hüseyin Cahit, tüm bunları temelleyen millî edebiyatın propaganda işlevini gözden geçirir. Şerif Eskin’in (2023) de ortaya koyduğu üzere, yeni Cumhuriyet’in ede-biyat tahayyülünde propaganda edebiyatın temel işlevi haline gelirken, bir edebiyat metninin kanonda bir yer edebilmesini sağlayan dinamiklerden biri de kitlenin genel ortalamasına uygun olmasıdır. Propaganda zemininin kayganlaşmaması amacıyla metinlerin herhangi bir dolayım gerektirmeden doğrudan doğruya yüklendikleri mesajı yalınkat iletecek yetkinliğe ve açıklığa



sahip olmaları; herhangi bir estetik donanım, entelektüel algı yetkinliği ve birikime ihtiyaç duymadan, kısa zamanda, dolaysız olarak alımlanabilecek nitelikte olmaları beklenir (s. 236). Hüseyin Cahit ise devletin ideolojik aygıtına dönüşürken “basitleşecek” ya da “irtifa kaybedecek” bir edebiyata taraftar değildir.

## **Kurultayın Altıncı Günü: Şiddetli Tartışmalar**

Faik Ali ve Hüseyin Cahit’in konuşmaları o kadar şiddetli ve uzun süren tartışmalara neden olur ki kurultayın beşinci gününün kapanışında bir sonraki gün söz alacakların isimleri okunarak paylaşılan programı izlemenin mümkün olmadığı görülür. Hüseyin Cahit’in sözlerini bitirmesinin ardından söz isteyen Hasan Ali Bey dilin tanımı, dilin tarihsel aşamaları, yine tarihsel olarak dile müdahale eden millet örnekleri, bu örnekler de düşünüldüğünde tekâmülün dil meselesindeki geçerliliği ve Hüseyin Cahit’in dil meselesine yaklaşımının determinist ya da fatalist olup olmadığı bağlamında eleştirilerin fitilini ateşler. Bu eleştiriler, Hüseyin Cahit’in konuşma yaptığı birinci celseyle sınırlı kalmaz, Faik Ali’ye yöneltilen eleştirileri de kapsar biçimde ikinci celseye de taşar.

İkinci celsenin hemen başında söz alan Ali Canip; Faik Ali ve Hüseyin Cahit’in konuşmalarının tekâmül vurgusunda ortaklaştığını söyleyerek öncelikle Faik Ali’nin konuşmasını eleştirmek gerektiği üzerinde durur. Faik Ali’nin mensup olduğu Edebiyat-ı Cedide’yi ancak bir süs edebiyatı olarak anarak, doğrudan Faik Ali’yi de “süs tarafının edibi” olarak yaftalar. Faik Ali’nin “Menekşenin Matemî” şiirini adsız bir halk şairinin bir şiiriyle karşılaştırır ve millî edebiyat kanununa rehberlik edecek olanın edebiyatı süs zannedenlerinki değil, bu ikincisi olduğunun altını çizer. Bu süreçte adsız halk şairinin “sade, anlaşılır Türkçe” ile yazdığı şiirinin şiddetli alkışlarla karşılandığı görülürken, Faik Ali’nin “Menekşenin Matemî” şiiri okunduktan sonra kurultay salonuna hâkim olan sessizliktir. Hüseyin Cahit’in konuşmasını da özellikle tekâmül bağlamında değerlendiren Ali Canip, tekâmül ısrarının yeni olmadığını; sadece Faik Ali ve Hüseyin Cahit’in de değil, Süleyman Nazif ve Cenap Şahabettin gibi Servet-i Fünuncuların da zamanında sadelik cereyanı karşısında dillerine doladıkları, tekerleme haline koydukları bir şey olduğunu belirtir. Ali Canip’e göre, Servet-i Fünuncular divan edebiyatı’nın dilini miras alsa da Avrupalı bir kisve ile ortaya çıkmış, smokinli bir divan edebiyatı’nın taraftarlığını yapmış bir topluluktur. Kendi edebiyatlarını üretme sürecinde de işi tekâmüle bırakmamış, kelimeler icat etmiş, tarihî zaruretin aksine hareket etmişlerdir (ss. 285-290).

Kurultayda, Faik Ali ve Hüseyin Cahit’in konuşmalarına yapılan itirazların bu konuşmalarla sınırlı tutulmadığı, bu iki ismin konuşmalarının Servet-i Fünun ya da Edebiyat-ı Cedide’ye dair eleştirilerin ortaya konulmasına mazeret teşkil ettiği görülür. Diğer bir deyişle, Faik Ali ve Hüseyin Cahit’in kurultayın ortak sesiyle uzlaşmayan bir sesin sözcülüğünü yapması, onların bir İmparatorluk edebiyatı olan Edebiyat-ı Cedide’ye bağlılıklarıyla da ilişkilendirilerek, Edebiyat-ı Cedide’nin millî dil ve edebiyat hareketiyle uzlaşmaz karakterinin altının çizilmesine de yarar. Bu noktada, Ali Canip’in cevabında da görüldüğü üzere, Edebiyat-ı Cedide, divan edebiyatı ile yan yana getirilerek, Edebiyat-ı Cedide’nin sadece gayri-millî olduğunu vurgulamakla yetinilmez. Edebiyat-ı Cedide’nin Cumhuriyet’in aynı zamanda Batı yönelimli kültür politikası tarafından makbul bulunabilecek Avrupalılığının de iptal edilmeye çalışıldığı görülür. Ancak Avrupalı gibiymiş gibi görünebilen, oysa yapısı itibarıyla divan edebiyatı kadar Doğulu ve Müslüman olan Edebiyat-ı Cedide, Orhan Tekelioğlu’nun (2003) Erken Cumhuriyet Dönemi söyleminin Osmanlı’yla hesaplaşırken her zaman ondaki “İslâmî” ya da “dinî” öğeyi öne çıkardığına dair tespitini (s. 74) doğrulayan itirazlara hedef olur.

Ali Canip'in ardından söz alan Fazıl Ahmet [Aykaç] de konuşmasına Hüseyin Cahit'i "çok çetin ve çok sarp" sözlerle eleştireceğini haber vererek ancak "onun şahsına karşı hürmetim en küçük bir lekeyi haiz değildir" diye de ekleyerek başlar. Sadece Hüseyin Cahit'e değil, aynı şekilde Faik Ali'ye de şiddetli biçimde itiraz etmek gerektiğini söyleyerek, bu isimlerin konuşmalarını dışarıdan mamur gözüke de içinde "fikir viraneleri, fikir yıkıntuları" saklı olmakla, kurultayın yapılmakta olduğu saraya benzemekle itham eder. "Şatafatlı ve yıldızlı sarayların tavanları altında vaktiyle en çürük, en kof, en manasız kafaların bulun[masına]" dair bu benzetme, sâlonunda "Yaşa!" nidalarıyla karşılanırken, Faik Ali ve Hüseyin Cahit'in İmparatorluk'la, sarayla yan yana getirilmesi millî olana mesafelerinin ortaya koyulmasına yardımcı olur. Fazıl Ahmet de kurultayın ana amaçlarından biri dile nasıl müdahale edileceği olsa da Faik Ali ve Hüseyin Cahit'in dilin müdahale kabul etmeyeceği, işin tekâmüle bırakılması gerektiğini iddia etmesine odaklanır. Verdiği örneklere bakıldığında özellikle Cumhuriyet'in inkılâp hamlesinin tekâmül ısrarının karşısında konumlandırıldığı ve tekâmül taraftarı olmanın Cumhuriyet'in ideallerine ters düştüğünün ispatlanmaya çalışıldığı fark edilir:

Bir adam kalkıp ta, efendiler hilâfet diye bir müessese var, bunu kaldırmak iycap eder dese buna karşı, yok efendim tekâmül kanununa mugayirdir bunu kaldıramayız denebilir mi? Yene farzediniz ki bir adam şöyle söylüyor: İstanbul gibi bu kadar eski bir mazisi, sarayları, camileri olan bir şehir dururken bunu bırakıp ta Ankaraya gitmeğe ve orada birçok masraflarla binalar yapmağa ne lüzum var?

Fazıl Ahmet dil meselesini rejim değişikliğiyle birlikte okuyarak, Türkiye'nin rejiminde olduğu gibi Türk dilinde de demokrasinin benimsendiğini, cumhuriyetin ilan edildiğini belirtir. Bu durumun herkes tarafından aynı şiddette kabul edilmediğini, "eskinin lezzetine alışkın" kimilerinin, kimi "lisan tiryakileri"nin bu vaziyet karşısında ıstırap duyduğunu ifade eder. Ancak Fazıl Ahmet'e göre devir artık tiryakilikten, "uyuşturucu mahiyette olan fikirler"den uyanmak devridir. Mazinin edebiyatını mazide bırakıp, meydana getirilmeye çalışılan yeni ve laik cemiyete uygun bir edebiyatın teşekkülüne çalışmak devridir. Fazıl Ahmet ve Hüseyin Cahit'in yapmaya çalıştığını, bir afyon müptelasının bütün âlemi esrarkeş yapmaya çabalaması gibi değerlendirir. Artık tarihî harabelere dönüşen mazinin edebiyatını tarihî bir hatıra olarak ziyaret etmek dışında yapılacak bir şey yoktur. Maziye hürmetkârlık gösterir, kıymetşinaslıkta kusur etmezken; geleceğe de nankörlük etmemek gerekir. Nasıl şeyhülislam efendinin çakşırı veya cübbesiyle laboratuvarında, bakteriyolojihanede çalışılmazsa, nasıl fetvahanenin yerini kimyahane almışsa mazinin edebiyatının yerini de yeni, millî edebiyat alacaktır (ss. 290-296).

Sadri Ethem de benzer bir düzlemde, tekâmül meselesini tartışmaya açarak "atlamalar"ı da gözden kaçırmamak gerektiği üzerinde durur. 1918-1932 arasını "tekâmülün imkânsız olduğu", birbirine benzemeyen seneler ve birbirine benzemeyen insanlarla dolu özel bir devre olarak alır. Bu devreyi önceleyen "sakat" imparatorluk devresini de özellikle Tanzimat sonrasında tamamen marazi görerek, bu marazi halin bir sürü insan yetiştirdiğini ve bunların bir cinsinin de aldıkları terbiye yüzünden, Türk halkından uzak kaldığını belirtir. Sabri Ethem'in örtük bir biçimde Faik Ali ve Hüseyin Cahit'i bu cins zümreye dâhil ettiği görülür. Bu cinsin zevklerinin, düşüncelerinin zaman zaman matbuat sahasına, zaman zaman mekteplere girdiğini ve nesilleri kendi terbiye tarzlarıyla sürüklemek istediklerini ifade eder. Faik Ali ve Hüseyin Cahit'in taraftarı oldukları tekâmülün bu marazi uzviyetin tekâmülü olduğunu söyleyerek, "marazi uzviyetten, sakat uzviyetten güzel bir şey çıkması imkânı yoktur" diye ekler. Ancak artık yeni bir millet telakkisi söz konusudur ve dünün dil telakkisiyle o günün dil telakkisi de birbirinden farklıdır. Gereken bir inkılâp hamlesidir. Sadri Ethem bu konuda gayet nettir. "Zevklerini maziye bağlayarak maziden

aldıkları ilhamla tekâmül merhalesi arz etmek isteyenler varsa bunun mümkün olmayacağını bilmeleri gerekir.” Artık “yeni ve yepyeni bir cemiyet”, “Türk milleti” vardır. Mazinin zevkiyle artık millet devrine ait bir hareket yapmanın, bir sanat hareketi vücuda getirmenin imkânı yoktur. Millete gereken millet dili olduğundan millet dili olmak için yapılacak şey “daha evvel, ümmet devresinde cemiyetin bünyesine girmiş olan ve üstünlüğünü sırf ümmet camiasında bulduğu için kabul edilmiş olan kelimeleri derhal salıvermek ve derhal yerlerine göndermektir.” Kurultayın amacı da milletin bu konuda nasıl hareket edeceğini belirlemekse eğer Sadri Ethem’e göre Faik Ali ve Hüseyin Cahit bu kurultayı da “lüzumsuz” bulmaktadır. Halk dilini ve halk hâkimiyetini temsil eden kelimelerin mevcut olabilmesi için halkın bizzat hâkimiyetini eline almış olduğu bir devirde tekâmül önermek, Türk dilinin istenen seviyeye ulaşmasını imkânsız hale getirir. Öyle ki Sadri Ethem’in bu öneriyi yani “tekâmül politikası”nı “müdaracı” sözcüğüyle yan yana getirerek telaffuz ettiği görülür. “Kin ve düşmanlığı örtüp dostmuş gibi davranma” anlamındaki bu sözcük, bu önerinin ancak dost görünen düşmandan geleceğini de ima ederek, dile müdahaleye taraftar olmayanları kökten inkılâpçılardan oluşan dost “biz”in dışına çıkarmaya ve düşmanlaştırmaya da işaret eder (ss. 300-303). Burada Gregory Jusdanis’in (1998) kanonlaşmaya içkin görüldüğü hareketin yani bazı yazarlar ve üsluplar gözden düşerken bazılarının da çevreden merkeze itilmesinin (s. 94) ötesinde bir durumun söz konusu olduğunu görmek gerekir. Kurultaya katılan ve kurultayın ortak sesine katılmayan Edebiyat-ı Cedidecilerin düşmanlaştırıldığı; halkın dili ve edebiyatına dayanan yeni bir kanonunun kurulabilmesi için sadece İmparatorluk dilinin ve bu dili cismanileştiren İmparatorluk edebiyatının değil aynı zamanda millî seferberliğe katılmayan Edebiyat-ı Cedidecilerin de kültür alanından tasfiyesinin amaçlandığı hissedilir.

Bu noktada, kurultayın yedinci günü söz alan Halit Ziya’nın millî seferberliğe katılmayanlardan olmadığını belirtmek gerekir. Halit Ziya’nın dil meselesine Faik Ali ve Hüseyin Cahit’inkine benzer bir yerden bakmadığı, bu iki muhalif sese katılmayan ve kurultayın ortak sesini yankılayan bir konuşma yaptığı görülür. Kendini Türkçenin ezeli bir âşığı olarak tanımlayan Halit Ziya’nın Öztürkçeyi müdafaa edeceğini ilan ettiği, bu süreçte de tekâmül ve inkılâbı birlikte kullanmaya gayret ettiği fark edilir (ss. 330-342). Bununla birlikte, kurultayda sert eleştirilere ve itirazlara hedef olan Faik Ali ve Hüseyin Cahit’i de eş bir düzlemde almamak gerekir. Hüseyin Cahit, Edebiyat-ı Cedideci olmanın ötesinde, defalarca İstiklal Mahkemelerinde yargılanan ve bu yargılamalardan birinde, bir süre sonra affedilse de, ömür boyu sürgün cezası alan, “muhalif” kimliğe sahip bir isimdir. Bu nedenle Hüseyin Cahit’in kurultaya davet edilmesi şaşırtıcı bulunabilir. Öyle ki Hüseyin Cahit de bu daveti biraz kaygı verici bulduğunu; kurultaya katılmasa kayıtsızlıkla suçlanacağını; katılsa söyleyeceklerinde alınacak, kızacak bir şeyler bulacaklarını; öyle ya da böyle rahatını kaçırabileceklerini yazar. Bu kaygı neticesinde konuşma metnini önce Ruşen Eşref’e göndermeyi teklif ettiğini, Ruşen Eşref kurultayda okunabilir olduğunu onayladığı takdirde kurultaya katılacağını bildirdiğini ekler. Falih Rıfkı Atay ise *Çankaya* adlı eserinde Hüseyin Cahit’in “Eğer Atatürk bu kurultayda belli bir maksat elde etmek istiyorsa benim yazdıklarım güçlük çıkarma mahiyetinde ise yırtınız atınız” dediğini, Atatürk’ün ise Hüseyin Cahit’in tezini yanıtlamak üzere birkaç kişiyi görevlendirdiğini ve Hüseyin Cahit kurultaya gelse de gelmese de Hüseyin Cahit’in yazısının ve hazırlanan yanıtların okunmasını talep ettiğini aktarır. Hüseyin Cahit’in tüm bunlardan habersiz bir biçimde kurultaya hiçbir olay çıkmayacağını umarak gittiğinden bahseden Falih Rıfkı, Hüseyin Cahit’in konuşması esnasında çeşitli söz atmalarla, masalara kalemle vurma gibi tacizlerle karşılaştığını ve bu durumun ona kendisi için hazırlanmış bir tertiple karşı karşıya olduğunu düşündüğünü yazar. Hüseyin Cahit, tertibin bununla da

sınırlı kalmadığını, kurultay sonrasında işsiz kalmasının nedeninin de yaptığı konuşma olduğunu ifade eder (Azman, 1994, ss. 120-122).

Kurultaya geri dönersek, Sadri Ethem'in ardından söz alan felsefe öğretmeni Namdar Bey [Karatay] de Faik Ali ve Hüseyin Cahit'in tekâmül taraftarlığını, fikir ve itiyat esareti bağlamında anlamlandırmaya çalışır. Bir fikir olarak tekâmüle ya da genel olarak Darwinizme esaretin artık modasının geçtiğini belirterek, Darwinizmin o eski kıymetinin kalmadığını, eğer bir tekâmülden bahsedilecekse bunun hamleler, sıçrayışlarla gerçekleştiği hakikatinin ortada olduğunu söyler. İtiyadın ya da alışkanlığın esiri olmayı da fes örneği ile anlatmaya çalışır. Artık fesli görünce insanların garipsediğini ve fesi çirkin bulduğunu söyleyerek, şapka ya da harf inkılâbına atıfla, zorlama olmadan şiddetli ve kapsayıcı bir değişimin olmayacağını, karışıklığın hüküm süreceğini iddia eder. Atlamalarla, sıçramalarla gerçekleşen millî, büyük, kutlu hareketi özbenliğe erişme yolunda hareket olarak tanımlayarak, ancak özbenliğe erişildiğinde inkılâbın ve istiklalın tamam olacağını ifade eder. Servet-i Fünuncuların ve onlardan öncekilerin yani divan edebiyatı şair ve nasirlerinin kendi aralarında konuştuğunu, sınırlı bir okur tabakası, saray için söylediklerini ileri sürerek; artık karşılarında bir halkın, muazzam Türk kütlesinin olduğunu, ne söylenecekse onun anlayacağı şekilde olması gerektiğini ifade eder. Salondan gelen kuvvetli alkışlar, kurultaya katılanların genel fikrinin de bu yönde olduğunu gösterir ki bu alkışların da etkisiyle Namdar Bey sözlerini şu şekilde bitirir: “Biz muallimler harsın, Gazi harsının parmağıyla işaret etmiş olduğu hedefi gördük. Artık önümüzde hiçbir şey duramaz ve durmayacaktır. Eğer yorgunlar varsa, inanmayanlar varsa onlar kenara çekilsinler, yazık olur.” Bu kapanış cümlesine Besim Atalay'dan gelen “Çekilmezler!” yanıtı da yine kurultay tutanaklarına dâhil edilir (ss. 303-307).

Kurultayın altıncı gününün üçüncü celsesinde de tartışmalara devam edilir. Ancak bu kez söz önce Hüseyin Cahit'e verilerek, gelen eleştiri ve itirazlara cevap vermesi yani ikinci bir konuşma yapması istenir. Hüseyin Cahit, yanlış anlaşıldığını söyleyerek başladığı konuşmasında kendisinin de dili sadeleştirmek için çalışanlardan olduğunu ve bu işin başarı ile neticeleneceğine inandığını ifade eder. Tekâmüle dair önerisini de biraz yumuşatır ve dile elbette müdahale edilebileceğini ancak bu müdahalenin sınırlı olacağını da görmek gerektiğini söyler. Ali Canip'e cevap verirken de Ali Canip'in Servet-i Fünun edebiyatına hücum ettiğini ancak bunun münakaşa yerinin orası olmadığını belirtmekle yetinir. Servet-i Fünun edebiyatının yaşaması gibi bir iddiasının olmadığını altını çizerek, Servet-i Fünun dili hakkında söylenenlere kendisinin de katıldığını belirtir. Ali Canip'in Servet-i Fünun diline getirdiği eleştiriyi o günün Öztürkçe taraftarlarına çevirerek, aynı Servet-i Fünun örneğinde olduğu gibi kelimelerin zamanın ihtiyacına uyduğu takdirde yaşayacağından hareketle zorla bir kelimeyi yaşatmaya çalışmanın mümkün olmadığını ileri sürer. Sadri Ethem'e cevaben de ne yapılmak isteniyorsa sanki kendisi ona muhalefette bulunuyormuş gibi bir tablonun ortaya koyulduğunu, oysa kendisinin de öz varlığına erişmeye çalışan her Türk gibi bu dil hareketinin bir işçisi olduğunu söyler. Namdar Bey'e de aynı biçimde cevap vererek, kendisinin yeni hareketlerin, ilerlemenin aleyhtarı gibi gösterilmeye çalışıldığını belirtir. Yine halkı okutarak yükseltmeye çalışmanın üzerinde dursa da bu kez halka hitap etmenin gerekliliğinden de bahseder. Kendisine gelen eleştirileri yanlış anlaşılma olarak anıp, aslında katıldığı noktaları sayarken de Hüseyin Cahit'in sürekli alkışlarla dinlendiği görülür (ss. 307-310). Hüseyin Cahit'in cevabına cevap vermek üzere söz alan Samih Rifat da bu alkışlara dikkat çeker. Samih Rifat, Hüseyin Cahit'in iki konuşması arasındaki farklardan bahsederek, ikinci konuşmasında kendisini düzelttiğini ima eder ve alkışları bu “rücu” ile açıklar. Ardından da nokta nokta giderek gayet bilimsel bir çerçeve içinde Hüseyin Cahit'in konuşmasındaki düzeltilmesi gereken yerleri değerlendirir (s. 310-321).

## Kurultayın Yedinci Günü: Yeni Cumhuriyet'in Millî Edebiyatı ve Edebiyat-ı Cedide

Kurultayın yedinci günü üçüncü celsede konuşma sırası, bir önceki günün tartışmalarına en sert eleştiri ve itirazlarla katılan Ali Canip'e gelir. Tanzimat'tan sonra yazı dilinin geçirdiği safhalardan bahsedeceğini söyleyen Ali Canip, divan edebiyatı'nı "görüşçe, düşünüşçe milletin öz yaşayışı" ile herhangi bir alakası olmayan bir edebiyat olarak tanımlar. Bu edebiyatın karşısına ise âşık edebiyatını koyar. Ali Canip'e göre, âşık edebiyatı "millî varlığın sadık bir aynası" olarak milletin hayatına dair her şeyi "candan bir duygu ve güzel tatlı bir dille" bünyesinde barındırır. divan edebiyatını "Arapça ve Farişî lafızlar içinde boğulmuş bir şaklabanlık" olarak niteleyen Ali Canip'in bu edebiyatla birlikte asıl Edebiyat-ı Cedide'yi eleştirdiği görülür. Önce, Servet-i Fünun edebiyatının malı diyerek, Tevfik Fikret'in "Ruh-ı Eş'arım" şiirini okuyan Ali Canip, Faik Ali'nin konuşmasının ardından yaptığı gibi, bu şiiri Edebiyat-ı Cedide devrinden yüzlerce yıl evvel yaşamış bir saz şairinin, Âşık Hasan'ın bir şiiri ile karşılaştırır. Bu karşılaştırmada "Bu iki manzumen hangisi güzel, hangisi şiveli, hangisi Türkçe ve bilhassa hangisi taze?" diye sorar. Bu soru edebîliğin, edebî güzelliğin dille, Türkçe ile ilişkili biçimde tanımlandığını ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda eskimişlik ve tazelik arasında kurulan zıtlık yardımıyla yeni Cumhuriyet'in yeni, millî edebiyatına uygun düşene de işaret eder. Âşık Hasan'ın şiiri, yüzyıllar önce yazılmış olmasıyla hem millî dil Türkçenin yeni bir icat olmadığını, uzun süreli bir geçmişi olduğunu duyurur hem de Osmanlı'nın menfur şeraitinin etkisinden azade kalarak bozulmamışlığını, bu anlamda da bu eskiliğe rağmen tazeliğini ilan eder. "Asırları aşmak maharetini" gösteren de, bu nedenle, Servet-i Fünuncuların "divan edebiyatı artığı" dilleri değil, "Türk milletinin her sınıfına hitap etme kudreti"ne sahip olan Âşık Hasan'ın şiiri olur.

Ali Canip, Servet-i Fünun edebiyatına dair eleştirisini şiirle sınırlı tutmaz. Edebiyat-ı Cedide nesrinin konuşma diliyle, Türkçe ile "alakasızlığı" ve "gafletinin derecesi"ni göstermek için de Halit Ziya'nın *Bir Yazın Tarihi* içindeki "Ölümünden Sonra" hikâyesinden ve Cenap Şahabettin'in *Hac Yolunda*'sından birer parça okur. Bu metinleri de yine beş yüz, altı yüz yıl önce yazılmış nesir parçaları ile karşılaştırır ve Edebiyat-ı Cedide nesrini "münevver tabakanın cansız uydurma bir divan nesri"nin mirasçısı olmakla itham eder. Servet-i Fünuncuların temel hatası da "bu uydurma nesrin manasızlığından yakalarını sıyırıp almış" olmalarıdır ki yakın zamana kadar söz konusu olan da "bir yazı dili fetreti"dir.

Edebiyatın halkın konuştuğu dile tabi olması gerektiğini ileri süren Ali Canip, Servet-i Fünuncuların işte bu hakikati anlayamadığını belirtir. Öyle ki "Bizi anlamak isteyen bizim seviyemize gelmeli" demeleri de kendilerini halktan büsbütün ayrı farz etmelerinden kaynaklanır. Oysa Türkçenin güzelliğini duymak kabiliyetini kazanmış olanlar, bu edebiyatın gayri-tabiiğini ve tuhaflığını fark edebilir.

Ali Canip, kıyametler koparak millî zevkin varlığını inkâr eden Servet-i Fünunculara rağmen tasfiyeciliğin bir cereyan halini aldığını ve yazı dilinin her gün biraz daha Türkçeleştiğini ifade eder. Türkçenin son mahsullerinin sadece dil açısından değil, zevk ve üslup kudreti açısından da Osmanlıca yazan eskilerin eserlerinden "elbette ve elbette" üstün olduğunun altını çizer. Verdiği örnekler arasında Yakup Kadri'den *Erenlerin Bağından*, Fazıl Ahmet'ten *Şeytan Diyor ki*, Ahmet Haşim'den *Bize Göre*, Ruşen Eşref'ten *Damla Damla*, Reşat Nuri'den *Çalığışu*, Refik Halit'ten *Deniz Aşın* bulunur. Yeni edebiyat kanonunun yavaş yavaş belirmeye başladığına, oluşum sürecine geçtiğine de işaret eden bu örnekler, kanona girme başarısının dille bağlantısına da ışık tutar. Öyle ki, bu örneklerin de ortaya koyduğu üzere, Ali Canip'e göre, o günden sonra

divan edebiyatı örneklerinin de Servet-i Fünun edebiyatı örneklerinin de “ancak” tercümeleleri okunacaktır. Çünkü “istikbal Türk’ün ve Türkçenindir” (ss. 354-361).

## Sonuc

Birinci Türk Dili Kurultayı, Cumhuriyet’in millî bir kültür inşa etme seferberliğinin ilk duraklarından biridir. Kendisini izleyen diğer kurultayların gündemini de belirleyen bu ilk kurultay, Cumhuriyet Dönemi dil inkılabının ana hatlarını çizen, bu inkılabın resmî devlet politikası haline getirilmesine vesile olan, bu açıdan da dil inkılabını örgütleyen ve kurumsallaştıran bir niteliğe sahiptir (Kaynar ve Kalkan, 2019, s. 447). Birinci Türk Dili Kurultayı, dilin millîlik çerçevesinde yeniden kavramsallaştırıldığını ve kültürel bir yapıtaşısı olarak, ilk müdahale edilmesi gereken alanlardan biri olarak alındığını ortaya koyarken; millî bir edebiyatın tasarlanma sürecinin dille ilişkisine de ışık tutar. Harf inkılabıyla açılan, ardından dil inkılabıyla devam eden seferberlik edebiyat inkılabını da içine alırken, kurultay oturumlarında dile getirilenlerin, müşterek biçimde paylaşılanların “1933’ten sonra inkılâp edebiyatı başlığı altında yoğunlaşacak tartışmalar”ın (Çıkla, 2004, s. 435) hazırlayıcısı olduğunu söylemek mümkündür.

Kurultayın dille bağlantılı biçimde ortaya koyduğu edebiyat tasarısına bakıldığında, demokratik, halkçı ve özellikle inkılâpçı vurgularla; dille beraber edebiyatın da millîleştirilmesi gerekliliğinden hareketle edebiyatın da belli ülkelerin hem yansıtıcısı hem üreticisi olarak işlevselleştirilmek istendiğini görülür. Bu süreçte, edebiyatın kaynağı olarak halk önerilirken, halkın dili ve edebiyatında korunduğu düşünülen millî öz benlik yeni edebiyatın da temeli olarak konumlandırılır. Halkın yani milletin öz benliğine kavuşmasını sağlamakla görevlendirilen yeni edebiyatın da öncelikle bunu başarabilmesini sağlayacak bir dile sahip olması şart koşulur. Bu anlamda, “milletin hikâyesini anlatan metinlerden oluşan bir toplam olarak edebiyat kanonu” (Jusdanis, 1998, s. 79) kurulurken, dilin temel ölçüt haline geldiği görülür.

Yeni Cumhuriyet’in yeni edebiyatı, kendi kanonunu oluşturma sürecinde, ötekisini İmparatorluk geçmişiinden üretir. Doğulu, Müslüman ve seçkinci olarak yaftalanan divan edebiyatı, sadece millî bir karakter taşımadığı için değil aynı zamanda millî bir edebiyatın teşekkülünü engellediği için de ağır ithamlarla karşılaşırken; İmparatorluk edebiyatı divan edebiyatı ile sınırlı tutulmaz, özellikle Edebiyat-ı Cedide’ye ciddi eleştiriler getirilir. Avrupai görünse de Doğulu, Müslüman ve seçkinci olma noktasında divan edebiyatı’na denk tutulan Edebiyat-ı Cedide, Ali Canip başta olmak üzere kurultaya katılanlar tarafından millî edebiyatın tanımlanması sürecinde âdeta kuramsal bir nesneye dönüştürülür ve olmaması gerekeni sembolize ederek, olması gerekenin inşasında bir işlev edinir. Bununla birlikte Faik Ali ve özellikle Hüseyin Cahit gibi kurultaya katılan Edebiyat-ı Cedidecilerin dil ve edebiyat meselesinde kurultayın ortak sesinden ayrı düşmesinin de Edebiyat-ı Cedide’ye yöneltilen eleştirileri sağlamlaştırma, somutlama olanağı verdiği fark edilir. Bu açıdan, halkın dili ve edebiyatına dayanan yeni bir kanonun kurulabilmesi için sadece İmparatorluk dilinin ve bu dili cismanileştiren İmparatorluk edebiyatının değil aynı zamanda millî seferberliğe katılmayan Edebiyat-ı Cedidecilerin de kültür alanından tasfiyesinin amaçlandığı görülür.

## Kaynaklar

Azman, A. (1994). Türk basınında siyasi bir gazeteci: Hüseyin Cahit Yalçın (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi.

Başçı, P. (Kasım 2007-Mayıs 2008). Yerli edebiyat yurdun malı; herkes onu okumalı: Türk edebiyatı kanonu ve ulusal kimliğin sınırları. *PASAJ*, (6), 44-69.

*Birinci Türk dili kurultayı: tezler, müzakere zabıtları.* (1933). Maarif Vekâleti.

Çıkla, S. (Haziran/ Temmuz/ Ağustos 2004). İnkılâp edebiyatı. *Hece Dergisi (Hayat, Edebiyat, Siyaset)*, (90/91/92), 435-441.

Dicle, E. (2013). *Resmî ideoloji sahnede: Kemalist ideolojinin inşasında halkevleri dönemi tiyatro oyunlarının etkisi*. İletişim Yayınları.

Eskin, Ş. (2023). *İnkılâp edebiyatı: Türkiye’de uluslaşma, kültürel inşa seferberliği ve edebiyat*. Dergâh Yayınları.

Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş modernlik ve estetik kültür (Milli edebiyatın icat edilişi)* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.

Kaynar, M. K. ve Kalkan N. (2019). Cumhuriyet’in dil reformunu okumak: köprü mü, paravan mı? *Mukaddime*, 10 (2), 444-469.

Levend, A. S. (1960). *Türk dilinde gelişme ve sadeleşme evreleri*. TDK Yayınları.

Lewis, G. (2007). *Trajik başarı: Türk dil reformu* (M. F. Uslu, Çev.). Paradigma.

Parla, J. (January 2008). The wounded tongue: Turkey’s language reform and the canonicity of the novel. *PMLA*, 123 (1), 27-40.

Sert, H. H. (2016). Dil devrimi’nin erken cumhuriyet dönemi’nde şiir ve çeviri bağlamında Türk edebiyatı’na etkisi (1932-1950). (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Bilkent Üniversitesi.

Tekelioğlu, O. (Şubat, Mart, Nisan 2003). Edebiyatta tekil bir ulusal kanonun oluşmasının imkânsızlığı üzerine notlar. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (22), 65-77.

Turan, M. (Temmuz 2023). Siyasal kimlikli aydınların Dil Devrimi’ne etkisi (1932-1952). *Cihannüma (Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi)*, 9 (1), 145-174.

## Özgün Makale

# Erken Cumhuriyet Edebiyatının Kanonik Bir Figürü Olarak Namık Kemal<sup>1</sup> Namık Kemal as a Canonic Figure of Turkish Literature in the Early Republican Era

İrfan KARAKOÇ\*

## Öz

Bu makalede Namık Kemal'in kişiliği, yaşamı ve eserlerinin gerçekliğinden / neye tekabül ettiğinden çok, bunların özellikle Cumhuriyet'in erken dönem yazarları ve edebiyat eleştirmenleri tarafından "Türk Edebiyatı"nın inşasında (ya mitleştirerek ya da değersizleştirerek) nasıl kullanıldığı üzerinde durulacaktır. Böylelikle onun özellikle Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatı kanonunda ne denli önemli olduğu gösterilmeye çalışılacak, üzerine en çok çalışma yapılmış bu "edebiyat" ve "siyaset" figürünün hangi yönleriyle "inşa" ve "itham" edildiği araştırılacaktır. Bu bağlamda Namık Kemal'in eserlerinin yanı sıra, yazdıkları ve temsil ettikleriyle Türk edebiyatı tarihinin yazımında önemli etkileri olan İsmail Habip Sevük, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu, Hasan Âli Yücel, Kemal Tahir, Sadettin Nüzhet Ergun, Necip Fazıl, Peyami Safa, Nâzım Hikmet, Nihal Atsız ve Suad Derviş gibi yazar ve edebiyat tarihçilerinin metinleri tarihselleştirilmeye ve incelenmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Erken Cumhuriyet Dönemi, Milliyetçilik, Edebiyat, Kanon, Namık Kemal.

## Abstract

In this article, rather than the reality of Namık Kemal's personality, life, and works, the focus will be on how they were used in the construction of "Turkish Literature" (either mythologized or devalued) by the early Republican era politician writers and literary critics. Thus, an attempt will be made to demonstrate how important he is, especially in terms of the canon of Turkish literature of the Republic period, and to investigate in what aspects this "literary" and "political" figure, which has been extensively studied, was "constructed" and "accused." In this context, along with Namık Kemal, the texts of writers and literary historians such as İsmail Habip Sevük, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu, Hasan Âli Yücel, Kemal Tahir, Sadettin Nüzhet Ergun, Necip Fazıl, Peyami Safa, Nâzım Hikmet, Nihal Atsız and Suad Derviş, who have had significant influences on the establishment of the Turkish literary canon through their writings and representations, will be examined.

<sup>1</sup> Makalenin başvuru tarihi: 16.10.2023. Makalenin kabul tarihi: 12.11.2023.

Yazarın "Ulus-devletleşme Süreci ve Türk Edebiyatının İnşası" adlı (Bilkent, 2012) doktora tezinden üretilmiştir.

\* Dr.Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, irfan.karakoc@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5455-1391.



**Keywords:** Keywords: Early Republican Era, Nationalism, Literature, Literary Canon, Namık Kemal.

## Giris: Erken Cumhuriyet'in Osmanlı Bir Proto-Aydını

Namık Kemal'in Cumhuriyetin kültür politikalarına yön veren siyasetçi ve yazarlar tarafından seçilmesindeki en büyük etkenlerin başında, onun Osmanlı edebiyatında yapmaya çalıştığı değişim ve "eski"nin karşısında "cedid" bir edebiyatı var etme gayreti gelir. "Vatan şairi"nin bu gayretlerinin özellikle yeni bir edebiyat yaratma isteği içinde bulunan Cumhuriyet elitleri tarafından belirli yönleriyle öne çıkarılarak kullanılması, Türk edebiyatı tarihi açısından önemli bir konu olarak belirmektedir. Gerçekten de tek parti yönetimi döneminde Namık Kemal üzerine yapılan araştırmalar ve yayımlanan kitaplar dikkat çekicidir. Tespit edilebildiği kadarıyla 1923-1950 yılları arasında, bir kısmı küçük hacimlerde olsa da, Namık Kemal üzerine tam 32 kitap yayımlanmıştır.<sup>2</sup> Bu nedenlerle öncelikle Namık Kemal'in yeni devletin kültür politikalarına da uygun düşen (ya da düşürülen) fikirleri irdelenmelidir. Bu fikirlerin başında elbette onun şiddetli bir "eski edebiyat" muhalifi oluşu, bu edebiyata yönelttiği eleştiriler ve en önemlisi de örnek alınan "Batı" karşısında "millî"lik endişesini hararetle taşıması gelmektedir. Batı karşısında hem edebiyat hem de medeniyet bağlamında kabullenici olmasına rağmen "millî" olanı işlevsel bir tarzda savunması, Namık Kemal'i, Osmanlı-Türk modernleşmesinin "ikircikli/çelişkili" tutumunu temel refleksleriyle göstermesi açısından önemli kılmaktadır. Çünkü Kemal, Batı'nın kendisi için model olduğunu bildiği kadar bu modelliğin/arzunun, Osmanlı edebiyatı için (bu edebiyat "yeni" dahi olsa) aynı zamanda bir gecikmişlik duygusunu getirdiğinin de farkındadır. Bu farkındalık onun hemen bütün eserlerini, fikirlerini de önemli bir ölçüde etkileyecektir.<sup>3</sup> Batı ile "efkâr-ı atîka" arasında kurulan ilişkinin "âftâb" (güneş), "müntehâ" (sonlanma/bitiş), "kıyamet", "tagayyür" (değişim), "inkılâbât" ve nihayet "sadme"<sup>4</sup> (çarpma) kelimeleriyle ifadesi, bu ilişkinin kaçınılmazlığını ve gücünü açıkça gösterir. Bu güç, ironik bir biçimde başat, imrenilecek modele duyulan hasetin varlığını, bu da millî/Osmanlı olanı vurgulamak ve yüceltmek ihtiyacını sürekli olarak besleyecek ve eleştirmen özneyi "ifrat"a kaçan diğer "müfrit" Batıcılardan ayıracaktır. Böylelikle Namık Kemal, bu yaklaşma ve kaçınımlarıyla eserlerini ve eleştiri pratiğini kuran bir yazar olarak yeni Cumhuriyet'in aydınları ve siyasetçileri için işlevsel bir örnek teşkil edecektir.

Osmanlı edebiyatının gelişimini, alegorik yapısını, mazmunlar sistemini, dilini, tür çeşitliliğini homojenleştiren, tarihselliğini göz ardı ederek karikatürize eden Namık Kemal,<sup>5</sup> inkılâplar

<sup>2</sup> Bunlar arasında *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri* (1948) adlı bir kitap da yer alır. Çalışma Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalının ilk doktora tezidir ve alanın önemli ismi Mehmet Kaplan tarafından 1942 yılında yazılmıştır. Araştırmacıların ilgisi hâlâ sürmektedir. Yazarın adını taşıyan Namık Kemal Üniversitesi'nin, 2010 yılında Başbakanlık Tanıtma Fonu Kurulunun da katkılarıyla düzenlediği uluslararası sempozyumda tam 107 bildiri sunulmuş, bildiriler iki cilt halinde yayımlanmıştır (Tavukçu ve Tilbe, 2010).

<sup>3</sup> Bu bağlamda *Bahar-ı Dâniş* tercümesine yazdığı "Mukaddime"deki (1874) şu satırlar, yazarın bahsedilen düşünceleri "temsîl" etmesi açısından değerlidir: "Bir iki asırdan beri cânib-i magribden ziyâ-pâş-ı zuhûr olan âftâb-ı mârifet ki efkâr-ı atîka âleminin müntehâ-yı devâm ve ibtidâ-yı kıyâmetine delâlettir. Tabiatıyla buralara dahi neşr-i nûr etmeğe başladığından her şeyde bir hayli tagayyür göründü. Bu inkılâbâtın mülkümüzce en büyük sadmesine uğrayan şey ise edebiyattır." (s. 5).

<sup>4</sup> Namık Kemal'in 1883 yılında yazdığı *Celâleddin Harzemşah* piyesinin ünlü "Mukaddime"sinde yer alan aşağıdaki bölüm bu yorumumuza açıklama gücüne sahiptir. Bu cümleler, Türk edebiyatı tarih yazımında, "Cumhuriyet edebiyatı" üzerine yapılan incelemelerde, Osmanlı/divan edebiyatının "ne olduğu"nu anlatmak için sıkça tekrarlanan bir örnek olarak kullanılmıştır: "Divânlarımızdan biri mütâla'a olunurken insan, muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse etrafını ma'den elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhâl'in tepesine basmış, hançerini Merîh'in göğsüne saplamış memdûhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş ve dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırıkça 'arş-ı 'âlâ sarsılır, ağladıkça dünyâ kan tûfânlarına gark olur 'âşiklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma'şûkalarla mâl-a-mâl göreceğinden kendini devler, gulyâbânîler 'âleminde zanneder", (Namık Kemal, 1305/1889-1890, s. 3).

<sup>5</sup> Bu konuda çok sayıda birincil ve ikincil kaynak bulunabilir fakat özellikle bkz. Behçet Kemal (1933, s.83), Kâzım Nami (1933, s. 15), Yaşar Nabi (1933, ss. 82-83), Kemalettin Kami (1933 s. 83), Enis Behiç (1933, ss. 84-85), Kolcu (1993) ve Armağan (2011).

yapmış yeni devletin edebiyatının “ne olmaması” gerektiği konusunda verilen örneklerde, ders kitaplarında/müfredatta otuzlu yıllara hâkim olan hece-aruz tartışmalarında sıklıkla başvurulacak bir retoriğe sahiptir. Bu konuda dönemin dolaşımında olan fikirlerini gösteren ve temsil gücü bakımından da önem taşıyan, yeni devletin yaptığı ilk “Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi” da anılmalıdır. 3-21 Ağustos 1930 tarihleri arasında Ankara’da toplanan kongre, özellikle Ahmet Hamdi Bey’le (Tanpınar) birlikte bazı yazarların, divan edebiyatının lise müfredatından kaldırılmasını isteyen teklifiyle büyük tartışmalara sahne olmuştur. Dönemin edebiyat eğitiminin “mihveri”ni divan edebiyatının teşkil ettiğini belirten Halil Vedat Bey, bu edebiyatı “şekilden ibaret, zihnî ve marazî” olarak tanımlarken Kâzım Nami Bey de “bizim hakikî edebiyatımızın divan edebiyatı olmadığı”nı, bu nedenle “edebiyat tedrisatına başka bir mecra verilmesi lâzım geldiğini” söyler (aktaran Ahmet Kutsi, 1930, s. 97). Ahmet Kutsi’nin [Tecer] *Görüş* dergisinde “Eski ve Yeni Edebiyat” başlığıyla yayımladığı kongre notlarına göre eski edebiyat muhaliflerinin söylemi şu satırlarda ifade bulur:

Garp bizi değiştiriyor. Dünden ayrılıyor. Yeni kıymetler peşindeyiz. Eski kıymetlerin hepsini sıkı bir elekten geçirmek mecburiyeti var. Eski edebiyat acaba bugün de yaşayan beşerî kıymetleri mi ihtiva ediyor? Niçin onu terk etmek istemiyoruz? Yahut bu edebiyat millî dehamızı mı ifade ediyor. Hayır, divan edebiyatı millî dehayı ifade etmiyor; o sadece iskolastik bir zihniyetin hâkim olduğu devirlerin, bu zihniyetin inkişafına müsait olan muhitlerin mahsulüdür. (s. 104, özgün imla\*)

Namık Kemal’in kurmaya çalıştığı yeni edebiyatın prensipleriyle, önce yeni Türk devletinin tahayyül ettiği edebiyatın, daha sonra da bu tahayyülün gerçekleştirilip modern Türk edebiyatına devrettiği sonuçları arasında dikkate değer bir bağ vardır.

Eski edebiyat karşıtlığı, kendi yazılarında başaramamasına rağmen gazete aracılığıyla “sade” bir dil arayışı, dilin bir milletin en önemli ayırıcı vasfı olduğu, Fars edebiyatına ağır eleştirileri, Abdülhamid yönetimine muhalefeti, polemikçi üslubu ve en önemlisi “vatan” edebiyatının kurucusu ve ısrarlı savunucusu olması, Namık Kemal’i erken Cumhuriyet yöneticilerinin, yazarlarının göz ardı edemeyeceği bir karakter haline getirmiştir. Bu yönleriyle Namık Kemal, erken Cumhuriyet’in ideallerinin birçoğunu dile getiren öncü (proto) bir aydın görüntüsündedir. Bu Namık Kemal imgesinin oluşumu, Osmanlı İmparatorluğu’nun içinde bulunduğu durumla ilgili olmakla birlikte, kendi mitini yaratan bir şahsiyete sahip olmasından da kaynaklanmaktadır. Şinasi’den hemen sonra gazetelerde yazdığı ve oldukça büyük bir yekûn tutan edebî-siyâsi yazılarla, aldığı ve çoğu defa sürgünle başlayan-sonuçlanan devlet görevleriyle, yazdığı polemik yazıları ve kitaplarıyla, yüzlerce mektupla ve en önemlisi “vatan” mefhumu üzerine yazdığı şiirlerle oluşmuş bir Namık Kemal imgesidir bahsettiğimiziz.<sup>6</sup>

Yeni bir devlet kuran, toplumsal ve kültürel alanlarda birçok inkılâplar yapan siyaset ve kültür politikaları belirleyicileri, bu değişimi desteklemek ve yansıtmak görevini yüklenecik bir edebiyat/sanat ortamı da yaratmak istemektedirler. Fakat istedikleri edebiyatı inşa ederken planı bir türlü sabitleyememekte “toplum için mi, sanat için mi sanat?”, “halk edebiyatı mı halkçı bir edebiyat mı?”, “inkılâp edebiyatı mı inkılâpçı bir edebiyat mı?” nihayet “millî bir edebiyat mı, evrensel bir edebiyat mı?” tartışmalarıyla kendilerini sıvasız, eksik, yarım kalmış bir inşaatın önünde bulmaktadırlar. Bu bağlamda “yeni bir edebiyat”ın temsilcisi olan ve “tanzim” ettiğiyle “tahrib” ettiklerini güçlü bir şekilde gösteren Namık Kemal, zorlu-polemikçi tavrının da getirdiği

\* Yazı boyunca 1930’ların metinlerinden yapılan alıntılarda dönemin imlasına bağlı kalınmıştır. (ed.n.)

<sup>6</sup> Namık Kemal’le şiirleri arasına giren ve şair hakkındaki genel kabulleri “tahkim” eden bu imgenin analizi ve eleştirisi için bkz. Özgül (2014).

imgeyle, önemli bir “prototip” olarak, yönetici elit ve yazarın önünde atıf yapılmak için durmaktadır. Bu prototipin en çok atıf yapılan metinleri, Cumhuriyet’in en büyük inkılâplarının da sebebi olan “dil” konusunda yazdıklarını içerenlerdir.

Namık Kemal, “lisan” üzerine yazdıklarıyla erken Cumhuriyet yazarlarının gözdesidir. Örneğin Ziyaettin Fahri (1939), İstanbul Üniversitesinde verdiği bir konferansta Namık Kemal’i dile ait düşünceleriyle sorunu 1928 inkılâbına ulaştıran kişi, Türkçülerin de dil sahasındaki mürşidi olarak görür: “1928’e kadar vakit vakit devam eden harf meselesi, bu suretle onun eseridir. Harflerin ihtiva ettiği lisana ait meseleleri de Namık Kemal derli toplu bir surette düşündü. Türkçeye vermek istediği şekil, onu lisan sahasındaki türkçülerin mürşidi addettirecek kadar ehemmiyetlidir” (s. 391). Yazarın yüzüncü doğum yıldönümünde Ülkü dergisinde yayımlanan “Nâmık Kemal ve Yaşayan Tarafları” (1940) yazısında ise üslûbu biraz daha sert ve öfkeli. Ziyaettin Fahri, muhtemelen 1930’lu yılların ilk yarısında denenen “Öztürkçeleştirme” hareketine atıfla “Türkçeye küstahça ve fantezist müdahaleler vuku’ buldukça sâhibsiz yâni hakiyki muharrirsiz olan türkçe de bu müdalalelerden aşındıkça, Nâmık Kemal’i yâdetmekdeki menfaat hissesi o nisbetde artmaktadır” (s. 295) der ve yine çözüm olarak N. Kemal’i gösterir: “Nâmık Kemal’in gerek kullandığı lisan, gerek kullanılmasını istediği, ve Buhâralı tarafından bile anlaşılmasını temenni ettiği lisan siyâseti ne kadar kuvvetlidir! Lisan mes’elesinde vakit geçirmeden Nâmık Kemal’in yolunu tâkib etmediğimiz takdirde, onu daha çok hasretle yâdetmek zaruretleri karşısında kalacağız” der (s. 296). İsmail Habib’in (Sevük), gayreti de farklı değildir. Sevük (1935), Namık Kemal’in dil hakkındaki sözlerini “görüş kuvveti”yle gelecekteki harf inkılabına bağlar: “Siz Namık Kemal’in görüşündeki kuvvete ve millî benliğindeki azamete bakınız ki son harf inkılâbımızla dil heyetinin lisanımız hakkında, türkçenin hâkimiyeti esasına müstenit vazettiği kaidelerden başlıcalarını Namık Kemal o makalelerinde vazıhan ortaya koymuştu” (s. 124).

## Anakronik Bakışlarla Namık Kemal ve İmgesi

Tek parti yönetimi boyunca Namık Kemal’le ilgili yayınları ve kurulan Namık Kemal imgesini bazı temel faktörler beslemektedir. Siyaset ve rejimin önceliklerinin yer değiştirmesi, kültür politikalarını yönetenlerin temelde aynı ama bazı ayrıntılarda kişisel farklılıkları (Hasan Âli Yücel örneğinde olduğu gibi), rejimin ilk yıllarında kullanabildiği aygıtlarla devlete hâkim bir partinin yönetiminden tarih ve kültür politikalarıyla (Türk Tarih Tezi ve Dil İnkılâbı) Türk-İslâm sentezine doğru evrilen sarmal bir kültürel hayatın oluşumu, bu etkenleri küçük revizyonlara tâbî tutsa da, bahsettiğimiz imge pek değişmemiştir.

Birinci faktörü vatan ve hürriyet şairi olarak Namık Kemal’in övgüsü, yaptıkları ve yazdıklarının cumhuriyet inkılâplarının öncülü olarak yorumlanması belirler. Bu düşünceyi besleyen veriler ise şöyle sıralanabilir: Namık Kemal’in vatan ve hürriyet mefhumunu yücelten şiirler, mektuplar, makaleler yazması, tiyatroyu, romanı ve Batılı edebiyat türlerini özellikle toplumsal amaç doğrultusunda “yerelleştirerek” kullanmaya çalışması, dile ve dilin millet olmadaki önemine yaptığı vurgu, istibdat yönetimine karşı çıkışı ve sürgünlerle cezalandırılışı, Cumhuriyet idare şekline yakın olan meşrûfî yönetimi istemesi, yerel sermayenin, şirketleşmenin önemini vurgulaması, Batı medeniyetinin önemini kavraması ve en önemlisi bu medeniyetin olumlu vasıflarının millî olana “temellük” ve “tebdil”ine verdiği önem.

Yukarıda verilen özelliklerin yine tam da rejimin, özellikle erken Cumhuriyet’in, istedikleriyle, istediği toplum arzusuyla çatışma içerisinde olduğunun iddia edilmesi ise ikinci faktörü belirler. Bu belirlenimde elbette yeni rejimin yıllara göre artan veya azalan hassasiyetleri, ulus-devletleş-

me sürecinde karşılaşılan sorunlar, inkılâpların halka yayılması gayretleri gibi başlıklar etkilidir. Bu başlıklarda karşılaşılan zorluklar ya da başarılar yani erken Cumhuriyet'in temel "rûkn"lerine uygunluk ya da çelişme durumları dönemin kültür politikalarında da temel belirleyicidir. Buradan hareketle yukarıda bahsedilen birinci faktörün karşısında yer alan görüş, Kemal'e atfedilen bir nevi "kurucu" yazar figürünü yine inkılâp Türkiye'sinin kaygılarıyla sorgular. Bu sorgulamada (hatta suçlamalarda) ise şu argümanlar öne çıkar: Namık Kemal'in "vatan"ının Osmanlı, hatta İslâm toprakları olması ("Git vatan Kâbede siyâha bürün!"), "millet"ten bahsettiğinde "Osmanlı milleti"ni kastetmesi, istibdada karşı çıkarken padişahlık sistemine değil, "hürriyet"i engelleyen padişaha karşı çıkması, "Türk" kelimesinden çok "Osmanlı" kelimesini kullanması, edebiyatta yenilik arzusuna rağmen "eski"ye bağlı kalması, "Türk milleti"nden çok "İslâm ümmeti"ni önemsemesi, "Türk milliyetçisi" olmaktan çok "İslâm ittihatçısı" olması, istediği inkılâpları "gelecek"te değil "mazi"de araması ve Avrupa medeniyetine hayran olmasına rağmen onun "milliyet" esaslarını benimsememesi.

Bu etkenleri dönemin yazarları üzerinden örnekleyelim. İlk olarak Namık Kemal "övgüsü"ne bakalım ve onun fikirlerinin yeni rejimin hangi öğeleriyle "bağdaştırıldığı"ni tespit edelim.

Cumhuriyet devrinde Namık Kemal hakkında yazılan ilk kitaplardan biri olan *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*'nde Kemalettin Şükrü (1931), onun eserlerinin "Kemal namını edebiyat tarihimize bir şan ve zafer âbidesi gibi ipkaya kâfi" olacağını söyler, çünkü o "kahramanlık, vatanperverlik, fedakârlık gibi ulvî hasletleri gayet tesirli ve canlı sahifelerde yaşatarak milletin fikir ve vicdanını yükselt[miştir]." (s. 91).<sup>7</sup>

Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem [Bolayır] da yazdıklarıyla vatan şairinin erken Cumhuriyet dönemindeki imgesine önemli katkılarda bulunur. "Maarif Vekâleti Millî Talim ve Terbiye Dairesinin 16/5/1929 tarih ve 1367 numaralı emrile 3000 nüsha tab'edil[en]" (iç kapak) 1930 tarihli *Namık Kemal* isimli kitabından şu satırlar bize bu konuda bazı ipuçları verecektir: "Namık Kemal ateşli, cazibeli, coşkun bir edip, zulme yıldırımlar indiren, kalpleri yerinden oynatan, kalemi elinde kılıç gibi kullanan ve mamafih güneş kadar bariz hakikatler yazan bir vatanperverdi" (Ali Ekrem, 1930, s. 23). Talim ve Terbiye Heyeti'nce lise öğrencileri için Ali Ekrem'e özel olarak hazırlanan kitapta dil ve Türklük vurgusu yine ön plandadır: "Kemal'in üslûbu da kalbi kadar türktür ve kimse onun kadar türkçe yazamamıştır" (s. 26). Edebiyatın vatan hizmetinde bir araç olarak kullanımını "[l]âkin o şiiri de bir 'gaye' değil, bir 'vasıta' telâkki etmiş ve bütün vicdanü irfanile siyasiyat sahasında vatan hizmetine atılmıştır" (s. 27) sözleriyle belirtilir. Ali Ekrem, Kemal'in eski taraftarlarına karşı yazdıklarını ise edebiyattan çok Osmanlı yönetici "güruhu"na yönlen-diren bir üslubu benimseyerek yorumlar: "Edebiyat ve siyasiyatta olan muarızlarını, o köhne efkârü hissiyat taraftarı, vatan muhabbetinden mahrum, mutabasbıs, menfaatperest, hasılı Türk milletinin feyzü ikbaline düşman güruha lüzum gördükçe yazdığı mektuplar ise bu herifleri baş-larına yağdırdığı yıldırımlarla yerin dibine geçirecek mahiyette olurdu" (s. 33). Yeni cumhuriyetin edebiyat kamusu, inkılâpların yapılageldiği bir ortamda duymaya âşına olduğu eski-yeni karşılaştırmalarını bu kitapta da bolca görür. İstibdat-hürriyet, cehalet-irfan, taassup-hakikat

<sup>7</sup> Tam bu noktada yazarla ilgili birçok konferansta, anma gününde, makalede, kitapta alıntılanacak olan ve Namık Kemal mitinin oluşumunda işlevsel bir rol oynayan bir telgraftan söz etmek gerekir. "II. İnönü zaferi üzerine Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem'in tebrik telgrafına cevap (10.IV.1921)" başlığı ve "İstihbarat zâbiti vasıtasıyla Dersaadet'te Namık Kemal zade Ali Ekrem Bey'e, 10.IV.337 (1921)" ithafıyla Mustafa Kemal tarafından Ali Ekrem Bolayır'a gönderilen telgraf şöyledir: "Anadolu'nun ruhu, bütün feyz i mukavemetini âbâ i tarihinden almıştır. Bize bu mukaddes feyzi nefheden ervah i ecdad arasından mükerrer babanızın pek büyük mevkii vardır. Mecruh vatanın halâs ü istiklâli için ölmek yolunda bugünkü nesle tâlim i fedakârî eden büyük Kemal hakkında tekrar i tâzimata vesile olan telgrafnamenize arz ı şükran ı mahsu[s] eylerim efendim. Türkiye Büyük Millet Meclisi Reisi Mustafa Kemal" (Atatürk, 1972, ss. 131-132) (vurgu bana ait).

(s. 33) karşıtlıklarının tarafları (Osmanlı-Cumhuriyet) zihinlerde “zaten” bellidir. Ve eski edebiyat muhalifliği: “Muarrızlarının, hasımlarının eserlerine yazdığı” tenkitlerde Kemal amanvermez bir “muhacim”dir ve tarafsız olmaktan çok uzaktır, çünkü “o ‘edebiyatı kadîme’yi kökünden sökmeğe, yerin dibine geçirmeğe karar vermişti; vatanın selâmetini bunda görüyordu. Bu gayeye irişmek için ne lâzımsa yaptı; tedrice riayet, kendi liyakatini ispat, nazariyelerini teyit, nihayet kudemaya tapınanlara hücum!” (s. 35).

Kanaat Kütüphanesi’nin “Millî Kütüphane Külliyyatı” serisinden yayımladığı *Namık Kemal*’de ise İsmail Hikmet (Ertaylan) (1932), Kemal’i “sabık” devletin “zalim padişahları” karşısında konumlandırır. Cümlelerin ilkokul kitaplarından tanıdığımız bir retorikle kuruluşu ise okunmaya değerdir: “O, hakikî bir vatan fedaisidir. Babalarının, annelerinin zalim padişahlardan çektiklerini dinleye dinleye çocukluğunu geçiren Kemal, yaşadığı müddetce, canından ziyade sevdiği vatandaşlarının yine o zalim padişahlardan çektiklerini inleye inleye bu çok sevdiği, çok emeller, çok dilekler beslediği vatanına gözlerini, yaşlarla dolu olarak, bir daha açmamak üzere kapadı” (s. 3). Bu kısmı, klasik Türkoloji eğitiminde üzerinde önemle durulan Yahya Kemal’in sözleriyle bitirelim. “Akıncılar” şairi, Namık Kemal’in yüzüncü doğum yılı dönümü olan 21 Aralık 1940 tarihinde Vatan gazetesi başmuharriri Ahmed Emin Yalman’a bir röportaj verir. Şair bu konuşmada, Kemal’in nesri, siyasi çehresi, meydan adamlığı, sert ahlâkı üzerine konuştuktan ve onun özlediği hürriyetin artık “tahakkuk ettiğini” belirttiikten sonra yazarın “millî tarafı”na değinir: “Bütün millî tarihimize bizim milliyetimizi, tam bir âyarda temsil etmiş beş on şahsiyet varsa, biri de Namık Kemal’dir. Eseri iyi okunursa ve verdiği hava iyi idrâk edilirse, hemen göze çarpar ki, Namık Kemal bizim milliyetimizi, gayr-i şuûrî olarak, tam anlaşılması lâzımgeldiği gibi anlamıştı” (aktaran Şerif Hulûsi, 1941, ss. 448-449). Konuşmada yazar üzerinden Cumhuriyet dönemine yapılan anakronik projeksiyon (özlenen hürriyetin tahakkuku, “bizim milliyetimiz”in döneme tekabül eden şekliyle anlaşılması) açıktır ve aslında “politik”tir.

Bu örneklerden sonra özellikle dönem içerisinde yayımlanmış edebiyat tarihlerinde Namık Kemal’in nasıl konumlandırıldığını irdeleyelim. İlk olarak “Yeni Türk Edebiyatı” alanının öncü edebiyat tarihçilerinden olan *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nin (1925) yazarı İsmail Habib Sevük’e bakalım. “Tanzimat Edebiyatı”<sup>8</sup> dönemlendirmesinin de isim sahibi olan Sevük, Edebî Yeniliğimiz’in (1935) daha ilk sayfalarında “mesele bir edebiyat telâkkisi işi değil, bütün milliyet ve bütün bir medeniyet davasıdır” (s. 8) diyerek kitabın ana mihverini zaten açıklar. Edebiyatın milliyetin dili olduğunu belirten yazar, “Namık Kemal neye bu kadar sıcak, millî vicdan için neye o kadar sevimlidir?” diye sorar ve cevaplar:

Çünkü o millî ruhun bir ifadesiydi, o, bir türkçüdür, türkçü de değil türkçülüğün özüdür, türkçülüğü tedvin etmediği, türk kelimesini sarahatle ileri sürerek türkçülük yapmadığı halde, o, bunu yapanlardan ve kendilerini türkçülük bayraktarı sananlardan bile daha koyu, daha hakikî; yalnız isimle, sulbile değil asıl ruhile, ruhunun kaynayan heyecanı, heyecanının şahlanan imanile en öz bir Türktür! (ss. 123-124)

Sevük’ün bu sözlerinin, Sadettin Nüzhet’in Namık Kemal’e saldıran kitabına bir tepki olduğu düşünülebilir, fakat kendi kitabında yazara ayırdığı 44 sayfalık bölümdeki söylemi de araştırma kitabından çok bir propaganda diline sahiptir. Örneğin yazar, vatan şairinin eserinden bir bölüm alıntıladıktan sonra okura heyecanla şöyle seslenir:

Hamaset, hamaset... Vatan için kahramanlık, millet için mertlik, hürriyet için fedakârlık; her şeyi göze alan bir hamaset. Bu işleri yapmak için ‘kendime kimi nümune ittihaz edeyim?’

<sup>8</sup> Bu kullanımı sorgulayan önemli bir yazı için bkz. Akün (1977a) ve Akün (1977b).

diye mi düşünüyorsun? Hiç düşünme. Sen de sana bu şiiri yazan gibi hareket et. Sen de vatan davası, millet davası, hürriyet davası olduğu zaman sana bu şiiri yazan gibi haykır, hep böyle haykır. (s. 107)

Sevük, adı geçen kitabının yanı sıra 1951 yılında yayımlanan *Tanzimat Devri Edebiyatı*'nda da Kemal'i bir "tenkitçi" gibi değil "eski edebiyat"a saldıran bir savaşçı gibi sunar. Her iki kitabın da ilgili bölümlerinin kelime kadrosu ("mücadele" "mücadele", "batırmak", "muzaffer etmek", "kuvvet", "mağlûp olmak", "amansız bir gülle", "mızraklı bir süvari savletile [saldırmak]") yazarın eleştiri pratiğinin temel itkilerini açıklar mahiyettedir.

Erken Cumhuriyet'in üretken araştırmacılarından diğer bir isim de Ağâh Sırrı'dır (Levend). Aynı zamanda eğitimci de olan yazar, 1934 yılında basılan *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı* adlı kitabında vatan sevgisini, feragati, haksızlığa boyun eğmemeyi Kemal'in manzumelelerinden öğrendiğimizi belirttikten sonra (ss. 97-98) aslında dönemin yazarlarında hep hissedilen karşıt değerli/çiftedeğerli (*ambivalent*) bir durumu yansıtan ifadeler kullanır:

Bütün bu manzumeler bize herşeyden evel, zulme karşı ilk defa haykıran, hürriyete kavuşmağa can atan, mert ve fedakâr bir insanın sesini duyurmaktadır. Edebiyatımızda ilk duyulan bu kahraman sesin kıymetini, insan, artık şiir ve san'at ölçülerile tartmağa lüzum görmüyor. Bu manzumelerde, müslümanlığı ve Osmanlılığı hedef bilen, ve Türklüğü ancak bu çerçeve içinde gören bir şairin gayret ve hamleleri göze çarpar. İşte bu devir muharrirlerinin umdeler ve akideleri budur. Namık Kemal, bunu en samimî bir doğrulukla ve ilâve edelim ki, beyhude bir gayretle ifadeye çalışmıştır. Şimdi anlıyoruz ki, bu mefhumlar, o gün bile, dayanılabilecek ve güvenilebilecek birer kuvvet olmaktan çoktan çıkmıştı. (s. 104)

Bu satırlarda bir yandan eleştiri öznesini öven, "dikkatsiz" bir övgüde ise öznesinin günün "değerleriyle", siyasetiyle çatışan içerikteki metinlerini onaylama tehlikesini sezen ve bundan kaçınan, bu nedenle de hep gizli bir "ama" ile yazan eleştirmen halet-i ruhiyesi hissedilir. Aynı zorunlu çiftedeğerli durumu özellikle dönem yazarlarının Osmanlı edebiyatı karşısındaki tutumlarında da görürüz. Örneğin iki ayrı edebiyat tarihçisinin şu satırlarının, aslında çok da yüzeyde olan, alt metinleri bu iddiayı örnekleyecektir:

İşte Kemal'in mücahidliğindeki asıl büyüklük burada, tenkidindeki asıl azamet bu noktadadır, eski şiiri bütün ruhunla seveceksin, eski büyük şairlere içinden en derin takdirlerle tapacaksın, fakat gayen için, eskiyi yıkmak ve yeniyi kurmak için millet hakkında hayırlı olduğunu bildiğin ulvî maksad için en aziz sevgilini de çiğneyip geçeceksin: Gel de bunu yapmanı beğenme! (Sevük, 1935, s. 115)

Namık Kemal bizde nadir görülen faziletlerden birine daha sahiptir: Onun kayıtsız ve şartsız olarak fikrinin adamı olduğunu söylemek istiyorum. Eski şiirimiz karşısındaki vaziyeti bunu çok iyi gösterir. Dil, şiir anlayışı, tasavvufî ve hikemî mazmunlara olan iptilâsı velhasıl bütün zevki onu eskiye bağlıyordu. Hemen denilebilir ki Avrupalı şiire hiç temas etmemiş ve onu anlamamıştı. Bununla beraber her fırsatta eskiye hücum etti. *Tahrîbi Harabat* ve *Takibi Harabat*'ta bu hücumu haksızlığa kadar götürdü. Bazı tenkit eserlerinde bunu da geçti, âdeta yırtıcı oldu. Ve bütün bunları her hamlesinin asıl kendine doğru olduğunu bile bile yapıyordu. *Tahrîbi Harabat*'ı okurken daima gözümün önüne tırnaklarını etine geçirmiş bir adam gelir. Zayıf bulunduğunu bildiği bir noktada kendi kendisini yenmenin verdiği lezzet baştan aşağı bu eserleri doldurur. (Tanpınar, 1942, s. 29)

Kemal'in *Tahrîb-i Harabât* ve *Ta'kîb*'de Ziya Paşa'ya yaptığı acımasız eleştiriye kendisine de yönelterek, karşı çıktığı halde eski edebiyattan kopmaması, aynı mazmunlar ve kelimelerle dü-

şünme itiyadını eleştirmesini, Tanpınar “fazilet” olarak niteler. Bu “fazilet”in ifade edilişi aslında, öğretmen / profesör / eleştirmen olan *Huzur* yazarının yani kendisinin de içinde bulunduğu durumu göstermektedir.<sup>9</sup>

Bu örnekleri, sonraki yıllarda yayımlanmış kitap, makale ve özellikle halkevlerinde verilmiş konferanslardan yapılacak alıntılarla çoğaltmak zor olmayacaktır.<sup>10</sup> Yukarıda bahsettiğimiz birinci grubun sistematik eleştirisini, konuya yine erken Cumhuriyet’in amaçları çerçevesinden bakarak yapan, dönemin bütünlüklü tek eserinin sahibi Sadettin Nüzhet’in [Ergun] satırlarından izlemeye çalışalım. *Namık Kemal Hayatı ve Şiirleri* adlı bu monografi, dönem içerisinde yayımlanan birçok kitaba kaynaklık etmesi açısından da büyük önem taşımaktadır. Bu kaynaklık ya birinci faktörü savunanların (Namık Kemal övgüsü) cevapları ya da bu övgüyü eleştirenlerin desteği şeklinde görülür. Nitekim önceki satırlarda da belirtildiği gibi İsmail Habib’in tavrı bu yöndedir. Zaten, yazar *Edebî Yeniliğimiz*’in 1940 baskısında yer alan “Namık Kemal” bölümünün “Hakkındaki Eserler” kısmında da bunu kanıtlar. Sevük, Sadettin Nüzhet’in kitabından bahisle şöyle der: “Namık Kemal’in hayatı hakkındaki bütün malûmatı ve Kemal’in hemen bütün şiirlerini bir araya toplayan bu eser bu bakımdan iyi bir himmet mahsulü ise de Namık Kemal’in –sırf anası cihetinden olan- arnavudluğu üzerinde fazla durmak ve Kemal’in oynadığı dev rolünü tebarüz ettirememek gibi aksak ve hafif tarafları da var” (s. 81). Fakat Türk edebiyatı tarihinin yazımı içerisinde Namık Kemal’e getirilen eleştiri açısından bakıldığında, kitap yine de ayrıksı bir yerde durmaktadır.

Sadettin Nüzhet’e (1933) göre Namık Kemal “vatanperver”dir ama bu alanda ilk değildir. Ayrıca ondaki “vatan” kavramıyla “müttekâmil cemiyetlerdeki vatancılık” arasında bir ilişki yoktur: “Filvaki Kemal’deki vatan mefhumu müttekâmil cemiyetlerdeki vatancılık değildir. Onun manzumeleri yalnız, devlet hududunu düşmanlara karşı muhafaza düşüncesiyle yazılmıştır ve bu eserlerdeki vatan kelimesinde ancak Osmanlı imparatorluğunun toprakları kastedilmiştir” (s. 124).

O, “Osmanlıcı” ve “İslâmcı”ydı, bu yönleri nedeniyle onun “Gazi inkilâbından sonra bir tesir bırakmasına imkân yoktur”:

Namık Kemal, tam manasile bir islâmcı idi. Ernest Renan’ın müslümanlık aleyhinde neşrettiği esere karşı bir müdafaa-name yazması da bunu gösterir. Onun bütün emelleri, bir islâm ittihadı husule getirmektir. Kemal’e göre, Osmanlı devletinin yükselebilmesi, ancak bunun temini ile kabildi, gerek Ziya paşa, gerek Kemal Osmanlı padişahlığının dünya müslümanları kuvvetini dayanarak korunabileceği hayaline kapılmışlardı. (s. 109)

Kemal, milliyetperver bir adam olarak gösterilemez. Onun telâkki ettiği milliyet, Türk milleti değil, ümmet siyaseti ve Osmanlılık camiiyetidir. O, Osmanlılıkta kendisini bir arnavut

<sup>9</sup> Öztürkçe hareketinin uzun yıllar temsilcisi ve saygı duyulan eleştirmeni olan Nurullah Ataç’ın eski edebiyatla ilgili sözlerini ve itiyadlarını, *Divan Edebiyatı Beyanındadır*’la kendi araştırma alanını “zemm”eden Abdülbaki Gölpınarlı’yı hatırlamak da bu noktada açıklayıcı olacaktır. Dönemin bazı “militan” genç şair ve yazarları (Behçet Kemal Çağlar gibi) dışında birçok yazar, aslında divan edebiyatından hâlâ estetik zevk almakta, hatta döneme ancak kalemlerini zorlayarak ayak uydurmaktadır. Bu konuda *Varlık* dergisinin özellikle ilk yıllarında yapılan eski şairler, estetik ve klasikler üzerine yapılan tartışmalara bakılabilir. 1930’lu yıllarda ancak ima edilebilen “eskinin de değerli olabileceği” fikri 1940’larda yavaş yavaş “eskinin değerlerini de sahiplenerek evrensele ulaşmak” argümanına dönüşecektir. Bkz. Şinasi Özden’in *Varlık*’ta yaptığı “Millî Edebiyat” anketleri (“Edebî Anketimiz”, 1943-44); Birkan (2019).

<sup>10</sup> Bkz. Nour (1936); Yücebaş (1937); Millî Türk Talebe Birliği (1936); Karatay (1941); Baki (1949). Maarif Vekilliği Müsteşarı İhsan Sungu’nun 1941 yılında Ankara Halkevi’nde verdiği konferanstaki şu sözleri iktidara yakın aydının Namık Kemal’e bakışımı görmemizi sağlayacaktır: “Namık Kemal, Türk inkilâbının ilk büyük kahramanıdır. Eserinin büyüklüğü her türlü tasavvurun üstündedir. Türkçe onun elinde fikir lisanı haline geldi. Hamaset şiirinin lisanımızda ilk yaratıcısı odur. Millete siyasî haklarını ilk defa telkin eden, hürriyet aşkını, zulüm ve istibdat nefretini din haline getiren odur. Memlekette vatan ve milliyet duygusuna ilk defa şuur ve inkişaf veren odur. Türkçe (sic) gazeteyi millî davaların en belîğ bir lisanla müdafaa edildiği hitabet kürsüsü haline getiren odur. Makale, tiyatro, roman, tenkit gibi edebî neveleri dilimizde ilk inkişaf ettiren ve bunları vatan ve millet emrinde ilk çalıştıran odur. hasılı, Türk milletini, cümhuriyet idaresini ve Türk inkilâbını uyanık bir şuur ile candan benimsemeğe hazırlayan büyük vatandaş odur. Büyük vatandaşın aziz hatırası önünde hürmetle eğilelim” (s. 29).

olarak takdim etmekten de çekinmemiştir. Ziya Paşa'yı tenkit maksadile yazdığı Takip'te Ben Arnavudum demektedir. Vatan piyesinin kahramanı olarak seçtiği İslâm Bey de bir Arnavuttur. (s. 113)

Yazara göre Kemal'in eserleri, yazdığı türler arasında ilk ürünler olması açısından önemlidir ve ancak tarihçiler ve Türk dilinin gelişimini izleyenler açısından değerlidir. Son dil inkılabından sonra yaşaması mümkün değildir. Bu yönleriyle de artık tarihin malı olmuştur (ss. 138-139). Ve son olarak Namık Kemal'in dahiliği "Gazi"yle kıyaslanır:

Kemal, katiyan bir dâhi olarak ta gösterilemez. Cihanın alâkasını temin edemeyen, başkalarından mülhem olarak yazı yazan ve saadeti mazinin mefahirinden bulup çıkarmaya çalışan bir adama dâhîlik isnat etmek, nihayet bir hissin ifadesi olabilir, fakat hiç bir vakit hakikatin ifadesi olamaz. Çünkü deha, bir kitleyi dinamik bir tesirle ileri doğru harekete getirmektir. Deha, gerek muayyen bir muhitte ve gerek medenî âlemde kıymet hükümlerini değiştirmek demektir. Dehanın vasfı fârkı orijinalitesidir. Gazi dâhidir; çünkü, Avrupalıların bile gıptasını celbedecek bir devlet kurmuş, hukukî teşkilâtımızı bile onların varamadığı bir şekle kalbetmiş, hatta milletin içtimaî bünyesini büsbütün değiştirmeye muvaffak olmuş kudretli bir inkılâpçıdır. Ve bunlar, hazırlanmış merhalelerin mahsulü değil, kendisinden evvel hiç kimsenin tahayyül bile edemediği inkılaplardır. (ss. 110-111)

Bu iki zıt görüş etrafında şekillenen örneklerin, yeni rejiminin "düstur"ları içerisinde seslendirilmesi anakronik olduğu kadar Türkiye modernleşmesinin temel reflekslerini anlamak açısından da ilginçtir. Bu nedenle, aynı metinlerden iki farklı yaklaşımın (yüceltme ve değersizleştirme) nasıl çıktığı üzerinde düşünmek faydalı olacaktır.

Namık Kemal karşısında "övgü" ve "değersizleştirme" şeklinde beliren bu iki temel eğilimi irdeledikten sonra, Türk edebiyatı tarihlerinde üzerinde fazla durulmayan bir "Namık Kemal Hadisesi"ni çözümlemeye geçebiliriz.

## Matbuatta Bir Tartışma ve Namık Kemal Hadisesi

1932-1936 yılları arasında basında ilginç ve önemli bir tartışma cereyan eder. Bu tartışma, Namık Kemal karşısında veya yanında alınan her iki tavrı zaman zaman tetikleme, zaman zaman da konunun mecrasını değiştirmesi nedeniyle oldukça etkilidir. Tartışma dolayısıyla dolaşıma giren yazılar, şiirler, polemikler büyük önem taşımaktadır.

Tartışmayı ateşleyen ilk kıvılcımın Türkiye'de sol hareketin önemli düşünür ve yazarlarından Kerim Sadi'nin 1932 yılında yayımladığı *Namık Kemal: Tarihin Materyalist Telakkisine Göre yahut Tarihi Namık Kemal'in Keşfine Doğru İlk Adım* isimli bir kitapçıktan çıktığı söylenebilir. Yazar, Kemal Tahir'in (1936) aktardığına göre "Namık Kemal palazlanmak üzere olan yerli burjuvazinin pir aşkına davulunu gümlen biridir" der (s. 1). Zaten daha sonra başka mecralara kayacak olsa da bu tartışma, özellikle Namık Kemal'in iktisatla ilgili düşüncelerinden hareketle başlamıştır. Bu kitap, sonraki satırlarda da anlaşılacağı gibi, aslında Türkiye solunun dönem içerisindeki gençlerini yavaş yavaş heyecanlandıracaktır. Kitaptan bir yıl sonra (1933) Sadettin Nüzhet Ergun'un önceki sayfalarda da geniş bir şekilde bahsedilen *Namık Kemal Hayatı ve Şiirleri* monografisi yayımlanır. Hatırlayacak olursak yazar kitabında Namık Kemal'in "Türkçü" değil Osmanlı ve İslâm itihatçısı olduğunu iddia etmektedir. Bu iddia Matbuat Umum Müdürlüğü'nün 29.5.1934 tarihli ve 2444 sayılı "Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun"a dayanarak Şubat 1935'te Namık Kemal'in *Vatan yahud Silistre, Kara Bela ve Zavalh Çocuk* oyunlarını yasaklamasıyla devlet tarafından da onaylanmış gibi görünmektedir. Bu yasaklama daha sonra



bazı yazarlar tarafından da iddialarına delil olarak kullanılacaktır. *Akşam* gazetesinde yayımlanan “Menedilen Piyesler ve Eserler” (25 Şubat 1935) ve “Oynanması Yasak Edilen Piyesler” (28 Şubat 1935) haberlerine göre oyunlar “Cumhuriyet kanunlarına ve ulusal prensiplerimize aykırı” bulunmuştur. Basında çıkan itirazlar karşısında, ki bu itirazlar yasakların “büyük vatanperver şair”e nasıl reva görüldüğü üzerinedir, müdürlüğün İstanbul Bürosu Şefi “Bay Suat” şunları söylemiştir: “Namık Kemal’in *Kara Belâ* ve diğer bir iki piyesi bugünkü kültüre uymayan eski rejimin izlerini taşıyor yerleri bulunduğu için bunların oldukları şekilde sahneye konması münasip görülmemiştir. Nitekim o rejimin izlerini taşıyan Vatan piyesinin de o şekilde oynanmasına müsaade edilmemiştir” (alıntılayan And, 1983, s. 353). Yine *Akşam* gazetesinde “Temsili Menedilen Eserler” başlığıyla (4 Mart 1935) yer alan başka bir haberde ise bu yasağın nedenleri haklı bulunarak şu yorum yapılır: “Herkes bilir ki bu piyeste [*Vatan yahud Silistre*] ‘Padişahım çok yaşa’ ve ‘Yaşasın Osmanlılar’ diyen parçalar vardır. Bu devirde hiçbir tiyatrodaki bu parçalara yer vermek pek gülünç olur. Piyesten bu parçalar kaldırılmış oynanmasına müsaade edilmiştir” (And, 1983, s. 354). Tartışma sürerken Nâzım Hikmet, Peyami Safa’yla atışmaları sırasında yazarın Namık Kemal’le ilgili sözlerini hedef alan “Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri” adlı şiiri yazar. Şiir Yusuf Ziya ile Orhan Seyfi’in çıkardığı *Aydabir* dergisinin ilk sayısında alıntılanır (Eylül 1935). Bunun üzerine olay büyür ve aşağıdaki satırlar nedeniyle özellikle “Türkçü” kesim tarafından büyük bir tepkiyle karşılanır:

Bir düşün oğlum,  
 bir düşün, ey, göbekli patron veletlerinin  
 ‘Doğru yol’ göstericisi,  
 bir düşün ey yetimi Safa,  
 bir düşün ve hatırla ki, son defa:  
**O, takma aslan yeleli Namık Kemal üstadın senin;  
 abanoz ellerinden  
 zenci kölesinin  
 som altın taslarla şarap içerek  
 ve ‘didarı hürriyet’in dizinde  
 kendi kendinden geçerek:  
 ‘Yüksel ki yerin  
 bu yer değildir,  
 Dünyaya geliş  
 hüner değildir!’ demiş...** (Nâzım Hikmet, 2001, ss. 151-152, vurgular bana ait)

Peyami Safa da “Cingöz Recai’den Nâzım Hikmet’e” başlığıyla, *Hafta* dergisinin 23 Eylül 1935 tarihli sayısında bir cevap yayımlar. Cevap, daha sonraki tepki yazılarında da karşılaşılabilecek olan “Türk büyüklerine hakaret etme”, “Türk düşmanlığı” ve nihayet “vatan hainliği” hitaplarıyla doludur:

Bre toprak altında yatan  
 büyük Türk ölülerine çatan  
 bre tümen tümen kıtır bom  
 bre tümen tümen palavra  
 bre işçiye yalan  
 ölüye iftira atan  
 sağı sola katan

bre kaltaban  
bre Türk düşmanı, bre vatan  
haini şarlatan!"

Abdülbâki Gölpinarlı ise "Bugünlük senin ağzını kullanacağım" diyerek yine bir şiirle Nâzım'ı eleştirir:

Ulan  
Yalancı pehlivan!  
'Ölüleri rahat bırak oğlum'  
Dedikten sonra bilmem kime çatmak için  
Ve birkaç afi satmak için  
**Bu millete milliyetini duyuran,  
Zulmü, istibdadı, tahakkümü kıran  
Büyük Türke, Namık Kemale sövmek  
İçtiğin Moskof şarabının neşesinden olsa gerek!**  
(...)  
Galiba aynaya baktın ki  
Takma arslan yeleli  
Aksini gördün,  
Ey yetim-i vatan!  
(...)  
Sırtlan tabiatlı nebbaş!  
Ulaaan  
Boynundan yaralı  
Kızılı karalı  
Engerek! (alıntılayan Memet Fuat, 2006, s. 173, vurgular bana ait)

Nâzım Hikmet'in sözleri, bazı şiddet çağrılarını da tetiklemiş görünmektedir. Örneğin bir öğretmen, bir kitapçık çıkararak Namık Kemal aleyhinde konuşanların "gebertilmesi" gerektiğini söylerken (aktaran Kemal Tahir, 1936, s. 1) Nihal Atsız (1936) başka bir kitapçıkta gençliği ayaklanmaya çağırır:

Komünist Nâzım Hikmetof ile romancı Peyami Safa'nın aralarında ne geçtiyse geçti. Düne kadar birbirinin dostu ve bedava reklamcısı olan bu iki edib-i şehir bozuşup cilveleştiler [...] Fakat Nâzım Hikmetof Yoldaş bu münakaşayı Türk milliyetperverliği üzerinde tepinmeye yeltenmek için bir vesile yaptı ve Türkiye'nin en büyük adamlarından biri olan Namık Kemal'i arslan postu giymiş olmakla itham etti [...] İstanbul'da bir de 'Milli Türk Talebe Birliği' vardır [...] Türk şairi hakarete uğruyor da bu Türk gençliği sesini çıkarmıyor. Nerde kaldı Namık Kemal için yapılan ihtifaller? [...] Türk işçisi bu deli saçmaları, bu gerdan kırmalar, nara atmalarla mı kurtulacak, bolluğa, tokluğa, sağlığa kavuşacak? Hayır Nâzım Hikmetof Yoldaş! Aç adamlar ne yetimi Safa'nın kırık mızraplı udu, ne de Namık Kemal'in ölüsüyle ve kemikleriyle beslenmek istemiyorlar [...] Aç adamlar iş ve refah istiyor [...] Nâzım Hikmetof Yoldaş! Sarı suratlı afyonkeş Çinlilerle kara suratlı yamyam Habeşlerin davasını güdüyorsan, haydi oraya... Yolun açık olsun. Babıâli Caddesi'nde Habeş davası müdafaa olunamaz. (alıntılayan Memet Fuat, 2006, s. 171)

Bu arada basında karşıt görüşte olanların da yazılarına rastlanır. Konu hakkında tartışmalar sürmektedir ve hep aynı eksendedir. Örneğin Falih Rıfkı Atay 25 İkinciteşrin/Kasım 1935 tarihinde

*Cumhuriyet* gazetesindeki yazısında “Namık Kemal’in milleti şarklı ve müslümandı, Türk değildi” derken (aktaran Kemal Tahir, 1936, s. 13), Celâl Nuri de bir yazısında Namık Kemal’in tarihçi olmadığını delillerle ispatlamaya çalışır.

Bu tartışmalarla 1935 yılının sonuna gelinmiştir ve yazarın ölümünün 47. yıldönümü nedeniyle 2 Aralık 1935’te İstanbul Üniversitesi “edebiyat kısmı” bir ihtifal düzenler (s. 2). Kemal Tahir, bu ihtifaldeki söylenenleri eleştirerek *Namık Kemal İçin Diyorlar ki* adlı bir anket kitabı yayımlar (1936). Kitapta genç Kemal Tahir; Vâlâ Nûrettin, Hüseyin Cahid, Peyami Safa, Ercüment Ekrem, Saadettin Nüzhet, Kerim Sadi, Dr. Fuad Sabit, Nâzım Hikmet, Hüseyin Avni ve Suad Derviş’le yaptığı röportajlara ve Falih Rıfkı’nın bir gazete yazısına yer verir. Tahir, ismi geçen yazarlara şu soruları sorar: “1. Namık Kemal’in sosyal kanaatleri nelerdir? 2. Namık Kemal’in istediği liberalizm ile bu günkü demokrasi ve liberalizm arasındaki farklar? 3. Namık Kemal’in din, milliyet ve vatan telâkkisi? 4. Namık Kemal neden layık değildi? 5. Edebiyatımızdaki tesirleri ve gazeteciliği? 6. Namık Kemal’in istibdatla yaptığı mücadele bir inkılâbçı karakter taşıyor mu? 7. Bugünkü gençlik Namık Kemal’i neden ideal bir kahraman sayıyor?” (s. 3).

Hemen belirtmek gerekir ki kitap sadece Namık Kemal’i eleştiren yazarlarla yapılan söyleşilerden oluşmamıştır. Fakat röportajlardan genel olarak şu sonuç çıkmaktadır ki, üzerinde bu kadar tartışılan yazarın metinleri çoğunlukla okunmamış, okunanların da okul müfredatında yer alan kıraat kitaplarından hatırlananlar ve bazı ünlü vatan şiirlerinden ibaret olmasıdır. Örneğin yazarın fikirlerinin büyük oranda gazete makalelerinde görüldüğü ve bu yazıların birçok defa Ebuuziyya Tevfik tarafından da toplu olarak yayımlandığı düşünülürse Hüseyin Cahid Yalçın’ın verdiği şu cevap şaşırtıcı olacaktır: “KT: Gazeteciliği hakkındaki fikirleriniz? HCY: Gazetelerini tetkik edemedim. Bu neşriyat bizim gençliğimizde artık durdurulmuştu. Biz, gizlice, bulabildiğimizi okuduk” (s. 12). Gazeteci-yazar Vâ-Nû’nun bir soruya verdiği cevapta yapılan tartışmanın zemininin ne kadar boş olduğunu açıkça görürüz: “Zaten Namık Kemal hakkında muayyen bir etüdüm de yoktur. Bu güne kadar Namık Kemal için yapılmış etraflı bir tedkik ve salâhiyyet bir eser mevcut değildir sanıyorum. Namık Kemal’in eserleri toplu bir halde bulunmamaktadır. Hepsini bulup okumak müşküldür. Bilhassa zaman işidir” (s. 5).

Verilen cevaplar arasında dönemin resmî söylemini açıkça kullananlar da yok değildir. Örneğin önceki sayfalarda genel iki eğilimden biri olarak bahsedilen “değersizleştirme” içeren ifadeleri Sadettin Nüzhet’le yapılan söyleşide görebiliriz. Verilen cevap yine karşıtlıklar üzerinden kurulur: “Gençliğin Namık Kemal’e lüzumundan fazla ehemmiyet vermesinin sebebinin bir dürlü anlayamıyorum. O müslümandı biz bugün lâyıktık. O kralcı idi. Bu gün cümhuriyetçiyiz. O ümmetçi idi biz Türküz. Namık Kemal’i fikir bakımından tutmak demek geriye, irticaya gitmek demektir” (s. 18).

Ankete katılanlar arasında dönem içerisinde yaşananlar ve yazar hakkında söylenenleri belki de en iyi şekilde yorumlayan Kerim Sadi olmuştur. Kemal Tahir’in sorularına, Namık Kemal hakkında yazdığı küçük kitapçığın ilgili yerlerini çizerek cevap veren Sadi’nin hükümleri oldukça isabetli görünmektedir:

Namık Kemal’in şahsiyeti hakkında, şimdiye kadar verilen hükümlerin ekserisi enfüsî noktai nazardan verilmiş bu kabil hükümlerdir. Şairi iktisadî-içtimaî temellerinden sökerek, yaşadığı devirden ve bağlı olduğu maddi şartlardan kopararak in abstracto mutalaa edenler, görülüyor ki, onun hakkında objektif yani gayri şahsî ve ilmî değil, belki sadece şahsî ve indî hükümlerle iktifaya mecbur kalmışlardır. (s. 20)

Kemal Tahir'in çıkardığı bu anket kitabından sonra Zahir Güvemli, *Namık Kemal Aleyhine Çıkarılan Bir Anket Dolayısıyla* adlı kitapçıkta (1936), Kemal'i eleştirenleri nankörlükle suçlar. Ankete bir cevap da Millî Türk Talebe Birliği'nin *Namık Kemal* (1936) isimli bir kitabıyla gelir. Kitapta Abdülhak Hâmit, Bâki Gölpinarlı, Nihat Sâmi, Hüseyin Cahit, İsmail Habip, Agâh Sırrı, Atsız, İbrahim Necmi ve Talebe Birliği'nden "bazı arkadaşlar"ın görüş ve yazıları yer alır. Bu kitap üzerine, içinde Kemal Tahir, Suad Derviş ve Ahmed Cevad'ın yazıları olan 1936 Modeli Gençler ve Zavallı Peyami Safa isimli bir karşı cevap kitapçığı da yayımlanır.

Görüldüğü gibi özellikle 1935 ve 1936 yılları arasında, hem sol görüşlü hem Türkçü hem de resmî görüşe yakın yazarlar arasında, zaman zaman kişiselleştirilen, ilginç bir Namık Kemal tartışması geçmiştir. Bu tartışmanın, Kemal karşısında "övgü" ve "değersizleştirme" olarak beliren iki tavrı yer yer etkilemesiyle sadece edebiyat tarihi için değil, Türkiye'de sol ve sağ siyaset tarihi için de büyük önemi vardır.

Namık Kemal üzerinden yürütülen tartışmaları verdikten sonra, özellikle 1940 yılı sonu ve 1941 yılı başında yoğunlaşan, yazarın doğumunun yüzüncü yılı etkinliklerine kısaca bakabiliriz. Bu etkinlikler önemlidir, zira Maarif Vekâleti tarafından özellikle organize edilmekte ve desteklenmektedir. Şerif Hulûsi'nin, *Ülkü* dergisinin İkincikânun/Ocak 1941 tarihli nüshasında "Habberler" başlığı altında yayımladığı "Namık Kemal'in Yüzüncü Yıldönümü ve Matbûât" adlı yazıya göre Namık Kemal'in doğumunun yüzüncü yılıyla ilgili yapılan yayın ve faaliyetler şöyledir:

Nâmık Kemal'in doğuşunun yüzüncü yıldönümü olan 21.XII.1940 Cumartesi günü bütün memleketde mühim tezâhürâta vesile oldu. Ankara radyosu, Ankara Halkevi (22.XII.940), ve memleketdeki bütün Halkevleri, İstanbul Üniversitesi, bütün mektebler konferanslar tertib etdiler. 21.XII.1940 tarihli ve 84 sayılı Yeni Mecmua, Nâmık Kemal'e mekaleler tahsis etdiler, ve ilk sahifelerini onun resimleriyle süslediler. İstanbul'daki Şehir ve İnkılâb vesiykaları müze ve kütübhânesi de bu münâsebetle büyük adamın eserlerinden ve hâtıralarından mürekkebe bir sergi hazırladı. (s. 445)

Fark edileceği gibi anma etkinliklerinin tek elden yönetildiği açıkça görülmektedir. Maarif Vekâleti, vekil Hasan Âli Yücel aracılığıyla bu yıldönümüne çok önem vermiştir. Bakanlık tarafından özellikle Türk Dil Kurumu, İstanbul Üniversitesi ve Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesine eserler hazırlamaları için "emir" verilmiş bu kurumlara ilgili istekler "resmi yazı"yla ayrıntılı bir şekilde bildirilmiştir. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dekanlığına gönderilen "Maarif Vekilliğinin 14.6.1940 Tarih ve 2/2701 Numaralı Tezkeresi Sureti" bu noktada gayet nettir:

21 Kânunuevvel 1940 Cumartesi tarihi Namık Kemal'in doğumunun 100 üncü yıldönümüne rastlamaktadır, tekâmül tarihimizde derin izleri bulunan Namık Kemal için bu vesile ile bir eser neşri ve üç yüz sahifeyi geçmemek üzere müessesenizce hazırlanması uygun görülen bu eserde Namık Kemal'in şahsiyetini her bakımdan tebarüz ettirerek tetkiklere yer verilmesi pek münasip olacaktır. Mevzu üzerinde hemen faaliyete geçilerek esere ait plânın 15 temmuz kadar Vekillîğe gönderilmesini ve Vekillikçe bastırılmak üzere müsveltelerinin de nihayet eylül sonuna kadar iki kopye halinde Neşriyat Müdürlüğüne verilmesini reca ederim. Maarif Vekili Yücel. (Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 1942, s. 8).

Aynı amaçla Türk Dil Kurumuna da "2/2698 sayı ve 14.VI.1940 tarihli" bu yönde bir yazı gönderilmiş, kurum kitabı Necip Fazıl'a ısmarlamıştır. Yazara gönderilen notta eserin planı genel olarak çizilmiş, inkılâpçılığı ve dil üzerindeki rolünün özellikle vurgulanması istenmiştir (Tansel, 1941,

s. 178). Kitap aynı yıl *Nâmık Kemal Şahsı, Eseri, Tesiri* başlığıyla kurum tarafından yayımlanmıştır.<sup>11</sup>

Şerif Hulûsi'nin (1941) adı geçen yazısında verdiği döküme göre Ankara Radyosunun akşam saatlerindeki yayın akışı ise şöyle gerçekleşmiştir:

21.XII.1940. a. Saat 19.45, Nâmık Kemal'den Şiirler, Nûman Menemencioğlu; b. Saat 21.00, Nâmık Kemal ve Hayatı, İhsan Sungu; c. Saat 21.30, Nâmık Kemal ve Tiyatro, Bedreddin Tuncel; d. Saat 21.45, Âkif Bey Piyesinin Radyofonik Montajı; e. Saat 22.15, Nâmık Kemal ve Vatan, Kâzım Nâmi Duru; f. Saat 20-20.30 ve 20.45-21 Kemal'in Sevdiği Şarkılar, Radyo fasıl heyeti. (s. 450)

## Sonuç

Bu çalışmada Cumhuriyet projesinin, edebiyat tarihçileri ve yazarların metinleri aracılığıyla Nâmık Kemal prototipinin inşasına ve eleştirisine nasıl sızdığını ve bu tavrın Türk edebiyat tarihinin yazımına ne şekilde etki ettiğini göstermeye çalıştım. Bu etkinin belirleniminde kesin yargılara varan bütünlüklü sonuçlar aramaktan çok, belirli olduğu düşünülen siyasî ve kültürel etkenlerin daha belirsiz ve küçük ayrıntılarını irdelemeyi hedefledim. Bu doğrultudan baktığımızda onun imgesinin metinlerdeki yansımalarını şöyle gösterebiliriz:

Nâmık Kemal imgesini, “edebiyat eleştirisi” değil, Osmanlı-Türkiye modernleşmesi içerisinde aktif olan siyaset refleksi belirlemiştir. Onun eleştirilmesi veya övülmesi, imgesinin kuruluşu ya da bu imgenin değersizleştirilmesi, ondan yapılan alıntılarının buldukları metnin bütünselliğinden, bağlamından kopararak yapılır. Bu tavır da onun tespitlerinin tarihselliğini yok etmekte veya silikleştirmektedir. Burada aslolan, kullanılan kişi (Nâmık Kemal) ve malzemenin (onun eserleri) gerçekliğinden çok, malzemeyi kullananın (siyasetin ve kültür politikalarının belirleyicileri) tasarımıdır. Bu tasarımı da, yine monolitik ve belirli olmamakla birlikte, bu çalışmada ortaya koyulduğu gibi ilk olarak erken Cumhuriyet'in kırmızı çizgileri belirleyecektir. Bu çizgilerin kimi zaman incelik kimi zaman da kalınlaşması Nâmık Kemal'i sahiplenen veya onu değersizleştiren eleştirel yaklaşımların da kendi içlerinde bütünlüklü bir yapı göstermemelerine neden olmuştur. Böylelikle onu farklı ve yer yer birbirine karşıt yönlerle mitleştirilenler ve değersizleştirenler/reddedenler olmuştur. Benzer tavrın, siyasî ve kültürel ortamın farklı olduğu sonraki dönemlerde (Demokrat Parti iktidarı, 1960'lar, 1970'ler, 12 Eylül 1980 sonrası ve günümüzde) de görülmesi ise özelde Türk edebiyatının, genelde ise Türk modernleşmesinin temel sâiklerinin (Batı karşısında gecikmişlik hissi, millî/ulusal olanın öne çıkarılışı, milliyetçilik/ulusalcılık, Türk-İslâm sentezi vb.) az çok aynı sorun ve reflekslerle bir kısır döngü içinde devam ettiğinin göstergesidir.

## Kaynaklar

Ahmet Kutsi [Tecer] (1930). Eski ve yeni edebiyat. *Görüş*, (1), 96-107.

Akün, Ö. F. (1977a). Tanzimat edebiyatı sözü ne dereceye kadar doğrudur? *I. Kubbealtı Akademi Mecmuası*, (1), 15-37.

<sup>11</sup> Türk Dil Kurumu başkanı İbrahim Necmi Dilmen (1940), kitaba yazdığı “Önsöz”de her ne kadar Necip Fazıl'ın “Nâmık Kemal'in asıl büyüklüğü neresinde olduğunu derin bir görüşle sezmiş, bu büyüklük onu başka yapma birincilere ihtiyaçsız bıraktığına kanmış, ondan sonra şair, gazeteci, münekkit, edebiyatçı, tarihçi, roman ve tiyatro muharriri olarak onun gerçek yerini büyük bir özenle belirtmiştir” dese de (s. VI), eserin arkasına 52 sayfalık “Notlar” kısmı eklemek zorunda kalmıştır. Kitap üslubu, bilimsel ölçütler içinde yazılmaması ve intihal içermesi iddialarıyla birçok kişi tarafından da eleştirilmiştir. Bu konuda en yetkin yazı Fevziye Abdullah Tansel (1941) imzasıyla *Ülkü* dergisinin 96. sayısında “Bibliyografya: Kitaplar ve Mecmualar” adı altında yayımlanmıştır (s. 178-191).

- Akün, Ö. F. (1977b). Tanzimat edebiyatı sözü ne dereceye kadar doğrudur? II. *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, (II), 22-39.
- Ali Ekrem [Bolayır] (1930). *Namık Kemal*. Devlet Matbaası.
- Altuğ, F. (2007). Namık Kemal'in edebiyat eleştirisinde modernlik ve öznellik (Yayımlanmamış doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi.
- And, M. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu 1923-1983*. Türkiye İş Bankası Yayınları. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. (1942). *Namık Kemal hakkında, büyük şair'in 100. doğum yıldönümü münasebetiyle*. Vakıf Matbaası.
- Armağan, Y. (2011). *İmkânsız özerklik: Türk şiirinde modernizm*. İletişim Yayınları.
- Atatürk, M. K. (1972). *Atatürk'ün söylev ve demeçleri, tamim ve telgrafları*. S. Borak, U. Kocatürk (Haz.). Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Baki, E. Â. (1949). *Namık Kemal Afyon'da*. C. H. P. Halkevleri Yayınları.
- Birkan, Tuncay. (2019). *Dünya ile devlet arasında Türk muharriri 1930-1960*. Metis Yayınları.
- Çağlar, B. K. (1933). Aruz-hece meselesi. *Varlık*, (6), 83.
- Enis Behiç (1933). Bir eski bahis: aruz-hece. *Varlık*, (6), 84-85.
- Fındıkoğlu, Z. F. (1939). Nâmık Kemal. *Ülkü Halkevleri Dergisi*, (71), 387-393.
- Fındıkoğlu, Z. F. (1939). *Namık Kemal ve ideolojisi*. Ulus Basımevi.
- Fındıkoğlu, Z. F. (1940). Nâmık Kemal ve yaşayan tarafları. *Ülkü Halkevleri Dergisi*, (94), 289-297.
- Gölpınarlı, A. (1945). *Divan edebiyatı beyanındadır*. Marmara Kitabevi.
- Güvemli, Z. S. (1936). *Namık Kemal aleyhine çıkarılan bir anket dolayısıyla*. yy.
- Hulûsi, Ş. (1941). Haberler: Nâmık Kemal'in yüzüncü yıldönümü ve matbûât. *Ülkü Halkevleri Dergisi*, (95), 445-451.
- İsmail Hikmet (1932). *Namık Kemal*. Kanaat Kütüphanesi.
- Kaplan, M. (1948). *Namık Kemal: Hayatı ve eserleri*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Karatay, N. R. (1941). *Namık Kemal ve idealizmi*. Vilayet Matbaası.
- Kâzım Nami (1932). Aruz mu, hece mi?. *Öz Dilimize Doğru*, (1), 15.
- Kâzım Nami (1933). İnkılâp edebiyatı. *Varlık*, (1), 3.
- Kemal Tahir (1936). *Namık Kemal için diyorlar ki*. Şirket-i Mürettebiye Matbaası.
- Kemal Tahir, Suat Derviş ve Ahmed Cevad (1936). *1936 modeli gençler ve zavallı Peyami Safa*. yy.
- Kemalettin Kami (1933). Milli vezin her bakımdan aruza faiktir. *Varlık*, (6), 83.
- Kemalettin Şükrü (1931). *Namık Kemal hayatı ve eserleri*. Kanaat Kütüphanesi.
- Kerim Sadi (1932). *Namık Kemal: tarihin materyalist telakkisine göre yahut tarihi Namık Kemal'in keşfine doğru ilk adım*. İnsaniyet Kütüphanesi.
- Kısakürek, N. F. (1940). *Nâmık Kemal, doğumunun 100. yıldönümü dolayısıyla şahsı, eseri, tesiri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (1992). *Şahsı eseri ve tesiriyle Namık Kemal*. Büyük Doğu Yayınları.
- Kolcu, H. (1993). *Türk edebiyatında hece-aruz tartışmaları*. Kültür Bakanlığı Yayınları. [Sevük]. İsmail Habib (1340/1925). *Türk teceddüd edebiyatı tarihi*. Matbaa-i Âmire.
- Sevük, İ. H. (1935). *Edebî yeniliğimiz*. Remzi Kitabevi.
- Sevük, İ.H. (1951). *Tanzimat Devri edebiyatı*. İnkılap ve Aka.
- Levend, A. S. (1934). *Edebiyat tarihi dersleri: Tanzimat Edebiyatı*. Marifet Matbaası.
- Memet Fuat. (2006). *Nâzım Hikmet: Yaşamı, ruhsal yapısı, davaları, tartışmaları, dünya görüşü, şiirin gelişmeleri*. 5. Baskı. Adam.

- Millî Türk Talebe Birliği (1936). *Namık Kemal*. Tecelli Basımevi.
- Namık Kemal (1303/1885-86). Mukaddime. *Bahâr-ı dâniş* içinde (ss. 5-18). Matbaa-i Ebuzziya.
- Namık Kemal (1305/1889-90). *Mukaddime-i Celâl*. Kitabhane-i Ebuzziya.
- Nayır, Y. N. (1933). Aruz hece meselesi. *Varlık*, (6), 82-83.
- Nâzım Hikmet. (2001). Bir provokatör üstünde hiciv denemeleri. *Benerci kendini niçin öldürdü, şiirler 2* içinde (ss. 151-152). Yapı Kredi Yayınları.
- Nour, R. (1936). *Namık Kemal: grand poète et idéologue turc*. Imp. Ettihad. (Alexandria, Revue de turcologie; tome ii, livre 2).
- Özden, Ş. (1944). Edebi anketimiz: Prof. Sabri Esat Siyavuşgil'in cevabı. *Varlık*, (258-259), 297-298.
- Özgül, M. Kayahan (2014). *Kemâl'le ihtimâl: Namık Kemal'in şiirine tersten bakmak*. Dergâh Yayınları.
- Sadettin Nüzhet (1933). *Namık Kemal: hayatı ve şiirleri*. Yeni Şark Kitaphanesi.
- Safa, P. (1935). *Cingöz Recai'den Nâzım Hikmet'e*. Hafta (23 Eylül).
- Sungu, İ. (1941). *Namık Kemal*. Ankara Halkevi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1942). *Namık Kemal antolojisi*. Muallim Ahmet Halit Kitapevi.
- Tansel, F. A. (1941). Bibliyografya: Kitaplar ve mecmualar. *Ülkü Halkevleri Dergisi*, (96), 178-191.
- Tavukçu, O. K., Tilbe, A. (Ed.). (2010). *Doğumunun 170. yılında uluslararası Namık Kemal sempozyumu Cilt I-II*. Namık Kemal Üniversitesi.
- Yücebaş, H. (1937). *Namık Kemal ve vatan sevgisi*. İl Basımevi.

## Özgün Makale

# Kanona “Sızan” Kadın Edebiyatçılar<sup>1</sup>

## The Women Writers who “Infiltrated” to Literary Canon

Reyhan TUTUMLU\*

### Öz

Bu yazının amacı; “Kanon nedir?”, “Türk edebiyatında bir kanonun varlığından söz edilebilir mi?”, “Bu kanon içinde kadın edebiyatçıların yeri nedir?”, “Türk edebiyatında bir kadın edebiyatçı kanonundan söz edilebilir mi?” sorularını tartışmaya açarak yanıtlamaya çalışmaktır. Ulusal kanonun oluşumunda antolojilerin önemli bir yeri vardır. Dolayısıyla bu yazıda Türkiye’de bir kadın edebiyatçı kanonu olup olmadığını araştırmak üzere seçilen antolojiler incelenerek kadın şair ve yazarların bu antolojilerde kendilerine yer bulup bulmadıklarına bakılmıştır. “Bu antolojilerde kadın edebiyatçılardan kimlere yer verilmiştir?”, “Kadınların antolojilerde yer alma oranları nedir?”, “Hangi kadın edebiyatçılar ön plana çıkarılmaktadır ve neden?”, “Hangi kadın edebiyatçılar antolojilerde yer bulamamaktadır ve bunun nedeni ne olabilir?” sorularına yanıt aranmıştır. Kadın ve erkek edebiyatçı sayısı oranlarına bakıldığında antolojilerde aynı oranda kadın temsilinin olmadığı görülecektir. Sonuç olarak, kadın edebiyatçıların Türk edebiyatında var olabilmelerinin ne kadar zor olduğu ve eleştiri “kurumu”nun bu konudaki önemi vurgulanmıştır. Feminist bir bakış açısıyla öncelikle antolojilerin ardından da edebiyat tarih yazımının güncellenmesi önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** Edebiyat Kanonu, Antoloji, Kadın Edebiyatçılar, Feminist Eleştiri

### Abstract

The aim of this paper is to put forward questions such as “What is literary canon?”, “Is it possible speak about the existence of a literary canon in Turkish literature?”, if so “What is the status of women writers in this literary canon?”, “Is it possible to speak about a women literary canon in Turkish literature?”, and also try to give answers to these questions. Literary anthologies have imperative affect in the formation of national literary canons. Therefore, in this paper, selected anthologies are examined to investigate whether there is a canon of women’s literature in Turkey and whether women poets and writers find a place in these anthologies. The answers to questions such as “Which women writers are selected for those anthologies?”, “What is the proportion of women writers included within the anthologies?”, “Which women writers are highlighted and why?”, “Which women writers are not selected to anthologies and what are the reasons behind

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 10.10.2023. Makale kabul tarihi: 5.11.2023.

Bu makale, 11-13 Kasım 2011 tarihlerinde Yıldız Teknik Üniversitesi’nde düzenlenen I. Uluslararası Türk Dilinin ve Edebiyatının Bugünkü Sorunları ve Çözümleri Sempozyumu’nda sunulan bildirinin geliştirilmiş ve güncellenmiş halidir.

\* Dr. Öğretim Görevlisi, Sabancı Üniversitesi, Temel Geliştirme Programı, rtutumlu@sabanciuniv.edu

ORCID: 0000-0002-8353-7553



this elimination” are pursued. When the ratio of male and female writers are regarded, it can be observed that there is not an equal representation of women in the anthologies. As a conclusion the disadvantageous position of women writers in Turkish literature is emphasized while the significance of a feminist perspective in literary criticism is once again recalled.

**Keywords:** Literary Canon, Anthology, Women Writers, Feminist Criticism.

## Giriş

Ataerkil toplumlarda kadınlar tarihte ya sistematik olarak dışlanmışlar, görünmez kılınmışlar ya da taraflı bir şekilde ele alınmışlardır. Serpil Çakır'ın (2011) da belirttiği gibi,

Tarih yazımı, kadını aşağılayan klasik miras tarafından biçimlendirilmiştir. Antik idealler üzerinde biçimlenen bu mirasta, kadın deneyimleri küçümsenmiş, kayda geçirilmemiş, sadece kamu alanı ve bu alanın özneleri olan erkeklerin deneyimleri tercih edilmiştir. [...] Kadınların tarihi temsili, erkek yazarlar tarafından ve erkeklerin çıkarları üzerinde şekillenmiştir. (s. 508)

Bu durum edebiyat tarih yazımında ve edebiyatın kanonik metinlerinin belirlenmesinde de karşımıza çıkar. Özellikle feminist edebiyat eleştirisinin temel amaçlarından biri de bu görünmezliği ortaya koyup nedenleri üzerinde tartışarak kadınların tekrar tarihin bir parçası haline getirebilmektir. Özlem Belkıs (2017), “Sunuş: Kadınların Sanatı: Benim Sanatım Seninkinden Farklı” başlıklı yazısında sanat ve tarihin kesiştiği alanda kadın çalışmalarının üç temel başlıkta ilerdiğini belirtir:

- *Sanat tarihi kanonlarını deşifre etmek* amacıyla bilinen sanat tarihin çeşitli nedenlerle dışında bırakılmış kadınların yaşamlarını ve yapıtlarını açığa çıkarmak, bilinir kılmak.
- Özne olarak kadınları ve sanatlarını incelemek. *Sanat üreten kadınlar, kadınların ürettiği yapıtlar.*
- Nesne olarak kadınları, yapıtlarda *kadın temsiliyetini* irdelemek. (s. 11)

Bu açıdan bakıldığında “sanat tarihi kanonlarını deşifre etmek” için öncelikle kadın yazarların nasıl dışlandığını ortaya koymak gerekecektir. Bu makalede de dolaylı olarak edebiyat tarihindeki edebî kanonlar deşifre edilmeye çalışılacaktır. “Kadın yazarlar varolduğu düşünülen edebî kanonlarda kendilerine yer bulabiliyor mı?”, “Kadın yazarların edebî kanonlardaki temsiliyet oranı nedir?” sorularını yanıtlayarak edebiyat alanında kadın yazarların bilinçli bir dışlamaya maruz kaldıkları gösterilecektir. Öncelikle “kanon” kavramına nasıl yaklaşıldığı kısaca özetlendikten sonra edebî kanonun oluşumunda etkili olan antolojiler ele alınarak bütün zorluklara rağmen Türkiye’deki edebiyat kanonlarına girebilmiş, kendisine yer açabilmiş, bir anlamda “sızmış / sızabilmiş” kadın yazarlarla ilgili inceleme yapılacaktır.

Gregory Jusdanis’in *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi* adlı kitabının 1998 yılında Türkçeye çevrilmesinden sonra Türk edebiyatında kanon tartışmaları hız kazandı. Çeşitli edebiyat dergilerinin 2000’li yıllarda hazırladıkları “kanon” özel sayılarında “Kanon nedir?”, “Türk edebiyatında bir kanonun varlığından söz edilebilir mi?”, “Kanonun oluşumuna etki eden öğeler nelerdir?”, “Ulusal kimliğin oluşumunda kanonun önemi nedir?” gibi sorular tartışmaya açıldı. Kanon, “[h]erhangi bir otoritenin ya da otoritelerin kutsadığı” (Parla, 2004, s. 51), okunması gereken, iyi eserler listesi olarak tanımlanabilir. Jale Parla (2007-2008), “Gelenek ve Bireysel Yetenek: Kanon Üzerine Düşünceler” başlıklı yazısında “edebiyat kanonu” kavramıyla ne kastedildiğini dört maddeyle şöyle açıklar:

1. Edebiyat derslerinde okuttuğumuz antolojilerde alıntılanan ya da bu derslerde kullandığımız okuma listelerine koyduğumuz kitaplar. [Akademide] [. . .]
2. Edebiyat zevkinin ne olması gerektiğine karar verenler tarafından seçilmiş yapıtların listesi. [Akademi ve akademi dışında] [. . .]
3. Kültürel kurumların, örneğin eleştiri kurumunun, edebiyat tarihi kurumunun, daha çok akademi içinde yer alan yönetici elitlerin toplumsal, ideolojik, estetik tercihlerini dayatıp yaydıkları ve kalıcılığını garantilemek istedikleri seçkilerin oluşturduğu kanonlar.
4. Buna bağlı olarak, egemen toplumsal yapıların kendi dünya görüşlerini doğrulamak, meşrulaştırmak ve sürdürmek amacıyla, kültürel bütünlüğü, kurulu düzeni garanti altına almak için eğitim ve medya yoluyla dayattıkları ideolojik seçkilerden oluşan kanonlar. (ss. 12-13)

Bu alıntıda da görüldüğü gibi kanonun oluşumunda ders kitaplarından antolojilere, akademisyenlerin yaptığı çalışmalardan popüler dergilerde yayımlanan eleştiri yazılarına, yönetici elitlerin veya resmî ideolojinin görüşleri doğrultusunda hazırlanan seçkilere kadar birçok faktörün etkisi söz konusudur. Bu çalışmada kanonun oluşumundaki etkenlerden biri olan antolojiler inceleneyecektir. Gregory Jusdanis (1998), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi* adlı kitabında bir kanonun oluşumunda antolojilerin önemine şöyle dikkat çeker:

Kanon herkesin ulaşabileceği, belli milli ve toplumsal çıkarları temsil eden yazılar bütünüdür. Antolojiler, derleyicilerinin belli dönemlerde nelerin derlenmeye layık olduğunu düşündüklerini gösterdiklerinden kanon hakkında yapılacak araştırmalar için önemli birer kaynaktırlar. Bir antoloji, belli bir dönemin, çeşitli nedenlerle antolojiyi hazırlayan kişinin dikkatini çeken, kanona dahil olan metinlerini yansıtır. [...] Bir metnin antolojiye dahil edilmesi tabii ki o metnin kanonlaşacağına garantisizdir. Bu yüzden antolojiler başlangıç aşamasında, tanınmış metinleri bünyelerine dahil ederek kanonu yansıtır. Basıldıkları zamansa edebiyat söylemine girerek kanonun (yeniden) oluşumunda rol alan önemli faillerden biri haline gelirler. (s. 105)

Dolayısıyla Türk edebiyatında hangi yazarların oluşturulan kanonlarda yer aldığını veya alabileceğini tartışırken incelememiz gereken yapıtların başında antolojiler gelir. Ama şu da unutulmalıdır: Jusdanis'ten yapılan alıntıda da vurgulandığı gibi bir yazara bir antolojide yer verilmesi onun mutlaka edebî kanon içinde yer alacağı anlamına gelmez. Antolojiler oluşturulmaya çalışılan kanonların sadece bir ayağıdır. Bir yazar ne kadar çok antolojide kendisine yer bulabiliyorsa oluşturulmaya çalışılan kanonlarda bu yazarın var olma olasılığı artar.

Bu makalede şiir, roman ve öykü türündeki yirmi bir antoloji<sup>2</sup> incelenerek “Bu antolojilerde kadın edebiyatçılardan kimlere yer verilmiştir?”, “Kadınların antolojilerde yer alma oranları nedir?”, “Hangi kadın edebiyatçılar ön plana çıkarılmaktadır ve neden?”, “Hangi kadın edebiyatçılar antolojilerde yer bulamamaktadır ve bunun nedeni ne olabilir?” soruları bazı örnekler üzerinden yanıtlanmaya çalışılacaktır. Buradan hareketle bu çalışmanın amacı, “Var olduğu düşünülen kanonlarda kadın edebiyatçıların yeri nedir?”, “Türk edebiyatında bir kadın edebiyatçı kanonundan söz edilebilir mi?” sorularını tartışmaya açmaktır.

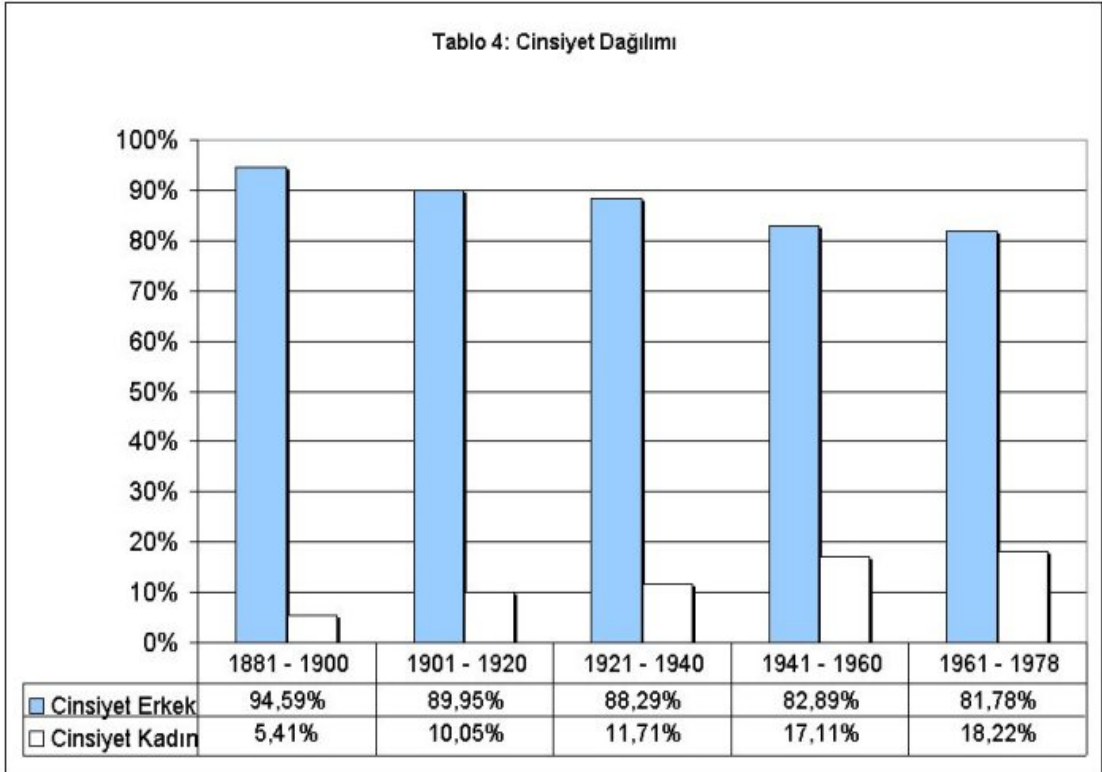
## Antolojilerde Kadın Edebiyatçıların Temsiliyeti

Türk edebiyatının şekillenmesinde özellikle 2000'li yılların başına kadar antolojiler önemli bir rol oynamıştır.<sup>3</sup> Antolojilerde yer alan kadın edebiyatçıları incelerken şu soruların akla gelme

<sup>2</sup> Bu antolojilerin adları makalenin “Kaynaklar” kısmında yer almaktadır.

<sup>3</sup> 2000'li yıllardan itibaren internetin daha yaygın ve etkin bir şekilde kullanılmasıyla kanon oluşumunda farklı mekanizmaların devreye girdiği söylenebilir. Bunların incelenmesi de ayrı bir araştırma konusudur.

ihtimali yüksektir: Türk edebiyatında en az bir kitap yazmış kadın yazarların sayısı kaçtır? Kadın yazarların antolojilere alınma oranı, var olan kadın yazarların erkek yazarlara oranıyla doğru orantılı mıdır? Süreyya Elif Aksoy ve Murat Cankara (2002), “Çağdaş Türk Edebiyatçısının Toplumsal Profili” başlıklı yazılarında Yapı Kredi Yayınları tarafından 2001 yılında yayımlanan *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*’nde yer verilen 2132 edebiyatçının profilini ortaya koyan bir inceleme yapmışlardır. Aksoy ve Cankara, bu ansiklopedide yer alan edebiyatçıların 1854’ünün (yüzde 87’sinin) erkeklerden oluştuğunu ve kadın edebiyatçıların sayısının 278 olduğunu belirlemişlerdir. Yazarların doğum tarihlerini temel alarak aşağıdaki tabloyu hazırlamışlardır.



**Tablo 1.** Yıllara Göre Edebiyatçıların Cinsiyet Dağılımı (Aksoy ve Cankara, 2002)

Tablo 1’e göre, kadın edebiyatçıların oranı giderek artmaktadır ve 1961-1978 doğumlu yazarlarda yaklaşık % 18 oranında kadın edebiyatçı bulunmaktadır (Aksoy ve Cankara, 2002). Burada verilen sayının da kadın edebiyatçıların sayısını tam olarak yansıtmadığı ortadadır. TÜBİTAK tarafından desteklenen, Çimen Günay Erkol’un yürütücüsü olduğu “Türkiye’de Kadın Edebiyatı ve Kadın Yazarların Profiline Dayalı Analitik İnceleme” başlıklı projede yapılan araştırmalar sonucunda kadın edebiyatçıların sayısının daha fazla, 642 olduğu saptanmıştır.<sup>4</sup> 2012 yılında sonuçlanan bu araştırmadan sonra da feminist araştırmacıların arşiv çalışmaları sonucunda eserleri gün yüzüne çıkarılan birçok kadın yazar bulunmaktadır.<sup>5</sup> Hem adları unutulmuş / unutturulan kadın yazarlar yeniden keşfediliyor hem de her geçen gün edebiyat üretimine dâhil olan kadınların sayısı artıyor. S. Elif Aksoy ve Çimen Günay-Erkol (2012) tarafından yazılan “Bakmak

<sup>4</sup> Bütün yazarların listesi için bkznz. [http://en.writersofturkey.net/index.php?title=Main\\_Page](http://en.writersofturkey.net/index.php?title=Main_Page)

<sup>5</sup> Behice Ziya Kolar, Belkıs Sami Boyar, Sadiye Vefik... gibi birçok kadın yazar ebediyata tekrar kazandırılmıştır. Daha ayrıntılı bilgi için Serdar ve Tutumlu’nun “Tefrikalar Bağlamında Edebiyat Kanonunda Kadın Romancıların Konumu” başlıklı makalesine bakılabilir.

Ama Görmemek: Türkiye’de Kadın Yazarların Profili” başlıklı makalede kadın yazarların ürün verilen türlere göre dağılımı şöyle aktarılmaktadır:

Edebiyatçı kadınların %39.72’si öykü, %37.23’ü roman, %36.17’si şiir, %18.79’u araştırma-inceleme ve %15.6’sı çeviri-sadeleştirme türlerinde yapıt ortaya koymuşlar. Tüm dönemlerin genel toplamını veren bu sonuçlara göre ilk sırada yer alan öykü ile ardından gelen roman türlerinin oranlarının, başabaş denebilecek ölçüde yakın oldukları ve bu ikisini şiir yazan kadın edebiyatçıların izlediği görülmektedir. (s. 76)

Bu verilere göre, öykü, roman ve şiir türlerinde yapıt veren kadın yazarların sayısının birbirine çok yakın olduğu vurgulanmalıdır. Peki, kadın yazarlar aynı oranda antolojilerde temsil edilebiliyorlar mı?

Bu çalışma kapsamında daha önce de belirtildiği gibi şiir, roman ve öykü türlerinde toplam yirmi bir antoloji ele alındı. Bu antolojiler genellikle modern Türk edebiyatını kapsıyor, yani ya Tanzimat’la başlıyor ya da Cumhuriyet’le. Bitiş tarihleri de antolojilerin basım tarihleri itibarıyla birbirinden farklı. Birebir aynı tarihleri kapsayan antoloji bulmak oldukça zor. İncelemeye konu olan bu antolojiler seçilirken yapıtların olabildiğince aynı dönemi kapsamasına, farklı ideolojik bakış açılarını yansıtmasına (bu, farklı yayınevlerinden çıkan antolojiler seçilerek sağlanmaya çalışıldı) ve antolojileri edebiyat tarihi ve araştırmaları alanında bilinen, tanınan isimlerin hazırlanmış olmasına dikkat edildi. Böylece modern Türk edebiyatını temsilen yirmi bir antoloji seçilerek genel çerçeveyi görebilmemizi sağlayacak bir örneklem oluşturuldu.

Ele alınan antolojilerden dokuz tanesi şiir türündedir. Bu şiir antolojilerinde kaç tane kadın şair bulunduğunu ve bu şairlerin kimler olduğunu kısaca şöyle aktarabiliriz:

1- Memet Fuat’ın *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*’nde 83 erkek şaire, bir kadın şaire (Gülten Akın’a) yer verilmiştir.

2- Orhan Ural’ın *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri (1923-1983)* adlı antolojisinde yer alan 39 şair arasında kadın şair yoktur.

3- Metin Celâl’in *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*’nde 133 erkek şair, 4 kadın şair (Gülten Akın, Sennur Sezer, Gülseli İnal ve Lale Müldür) bulunmaktadır.

4- Eray Canberk ve Metin Celâl’in hazırladığı *Çağdaş Türk Edebiyatında 199 Şairden 199 Şiir*’de 192 erkek, 7 kadın şair (Şükûfe Nihal, Halide Nusret Zorlutuna, Gülten Akın, Sennur Sezer, Gülseli İnal, Lale Müldür ve Birhan Keskin) yer almaktadır.

5- Şerif Aktaş’ın *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi (1860-1940)* adlı iki ciltlik kitabında 55 erkek, 1 kadın şair (Hâlîde Nusret Zorlutuna) vardır.

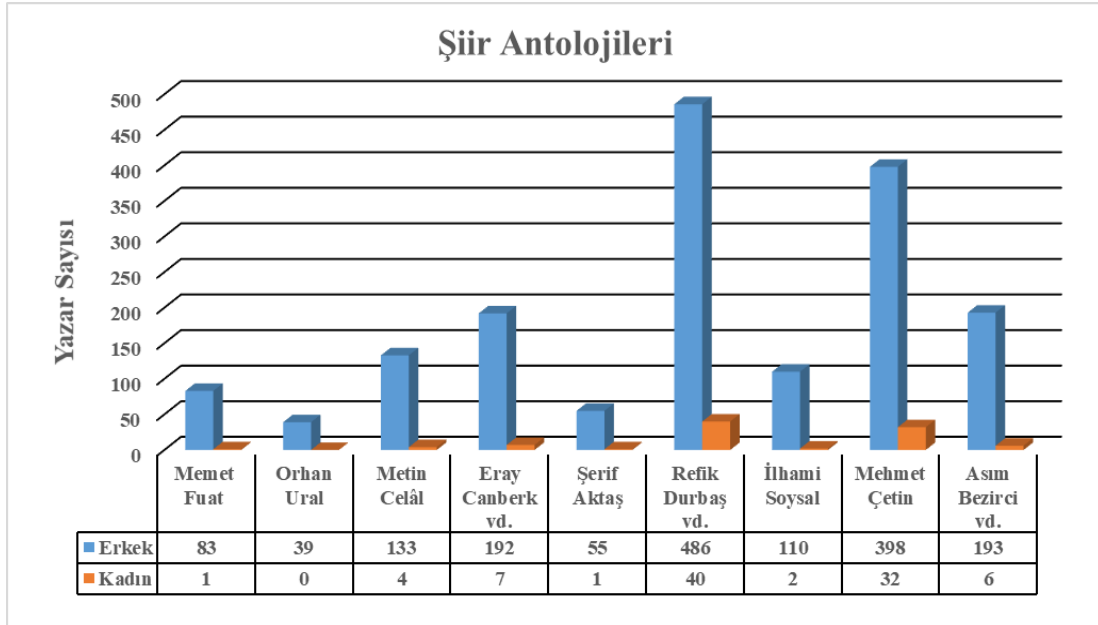
6- Abdullah Özkan ve Refik Durbaş’ın hazırladığı *Cumhuriyetten Günümüze Türk Şiiri Antolojisi (526 Şair 1909 Şiir)* adlı altı ciltlik yapıtta 486 erkek ve 40 kadın şaire (İhsan Raif Hanım, Şükûfe Nihal Başar, H. Nusret Zorlutuna, Cavidan Tümerkan, Feriha Aktan, Müfide Güzin Anadol, Nurtan Çelebioğlu, Gülten Akın, Mübeccel İzmirli, Nazan Güntürkün, Türkan İl Deniz, Yeşim Salman, Melisa Gürpınar, Sennur Sezer, Feriha Altıok, Gülseli İnal, Zerrin Taşpınar, İnci Asena, Gülsüm Akyüz, Aytan Mutlu, Oya Uysal, Yelda Karataş, Arife Kalender Önel, Leyla Şahin, Nilgün Üstün, Lale Müldür, Berrin Taş, Cemile Çakır, Nilgün Marmara, Ece Aykız, Neşe Yaşın, Çiğdem Sezer, Perihan Mağden, Zeynep Uzunbay, Betül Tarıman, Nur Bulum, Elif Gevgili, Birhan Keskin, Esra Zeynep ve Bejan Matur’a) yer verilmiştir.

7- İlhami Soysal’ın *20. Yüzyıl Türk Şiiri Antolojisi*’nde 110 erkek, 2 kadın şair (Gülten Akın ve Türkan İl Deniz) bulunmaktadır.

8- Mehmet Çetin'in hazırladığı dört ciltlik *Tanzimattan Günümüze Türk Şiiri Antolojisi*'nde 398 erkek ve 32 kadın şair (H. Nusret Zorlutuna, Nigar Hanım, Şukûfe Nihal Başar, Gülten Akın, Melisa Gürpınar, Muazzez Menemencioglu, Sennur Sezer, Türkan İldeniz, Arife Kalender, Arzu K. Ayçiçek, Ayten Mutlu, Gülseli İnal, Gülsüm Akyüz, İnci Asena, Lale Müldür, Leyla Şahin, Selma Ağabeyoğlu, Yelda Karataş, Zerrin Taşpınar, Bejan Matur, Betül Tarıman, Birhan Keskin, Çiğdem Sezer, Didem Madak, Fatma Şengil Süzer, Faize Özdemirciler, Neşe Yaşın, Nilgün Marmara, Serap Ural, Türkan Yeşilyurt, Zeynep Köylü ve Zeynep Uzunbay) vardır.

9- Asım Bezirci ve Kemal Özer'in *Dünden Bugüne Türk Şiiri* adlı yapıtlarının 3, 4 ve 5. ciltlerinde<sup>6</sup> 193 erkek ve 6 kadın şair (Nigar Hanım, Şükûfe Nihal, Halide Nusret Zorlutuna, Gülten Akın, Sennur Sezer ve Melisa Gürpınar) yer almaktadır.

Bu antolojiler incelendiğinde kadın şairler açısından durumun pek de iç açıcı olmadığını söyleyebiliriz. Şiir geleneği güçlü bir edebiyat olan Türk edebiyatında bir şair olarak varlık gösterebilmek zorken "kadın şair" olarak var olabilmek çok daha zor. Şiir, erkeklerin hâkim olduğu bir alan olarak karşımıza çıkıyor. Abdullah Özkan ve Refik Durbaş'ın hazırladığı *Cumhuriyetten Günümüze Türk Şiiri Antolojisi (526 Şair 1909 Şiir)* adlı altı ciltlik yapıtları kadın şairlere en çok yer veren antoloji: Ele alınan 526 şairden 40'ı kadındır. Bu da daha çok ele alınan şair sayısının fazlalığından ve antolojinin kapsadığı zaman diliminde 1990'lara kadar gelinmesinden kaynaklanıyor. Günümüze yaklaştıkça antolojilerdeki kadın şair sayısının biraz daha arttığını söyleyebiliriz. Mehmet Çetin'in hazırladığı antolojide de bunu görebiliriz. Diğer antolojilerde yer alan kadın şair sayısı oldukça az. Hatta Orhan Ural'ın hazırladığı antoloji altmış yıllık bir zaman dilimini (1923-1983) kapsamasına rağmen bu yapıtta hiç kadın şaire yer verilmemiştir. Aşağıdaki tabloda kadın ve erkek şairlerin sayısı ve oranları görülmektedir. Abdullah Özkan ve Refik Durbaş'ın hazırladığı ve en fazla kadın şaire yer verilen antolojide bile kadın şairlerin ele alınan şairlere oranı % 7,6'dır. Elif Aksoy ve Murat Cankara (2002) tarafından çizilen ve daha önce verilen tabloyla karşılaştırıldığında var olan kadın edebiyatçıların temsiliyet oranının ne kadar düşük olduğu görülecektir.



**Tablo 2.** Şiir Antolojilerinde Yer Alan Şairlerin Cinsiyet Dağılımı

<sup>6</sup> Bu antolojinin ilk iki cildi Divan edebiyatı ve halk edebiyatını kapsamaktadır. Dolayısıyla bu iki cilt inceleme dışında bırakılmıştır.

Peki, bu erkek egemenliğini kırarak antolojilere girebilmiş hangi kadın şairler vardır? Dokuz antolojinin yedisinde yer alan şair Gülten Akın'dır. Şerif Aktaş'ın *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi (1860-1940)* adlı yapıtında Gülten Akın'ın yer almaması da çok doğaldır. Bu yapıtın kapsadığı dönem içinde Gülten Akın'ın kitabı daha yayımlanmamıştır. Gülten Akın'ı beş antolojide yer alan Halide Nusret Zorlutuna ve Sennur Sezer izliyor. Şükûfe Nihal Başar, Gülseli İnal ve Lale Müldür ise dört antolojide karşımıza çıkıyor.

İlk akla gelen sorulardan biri de "Acaba 'egemen dili', 'erkek söylemini' benimseyen, yeniden üreten ve ataerkil sistemle uyumlu kadın yazarlar daha çok kabul görerek mi bu antolojilerde yer bulabiliyorlar?" Antolojilerde yer alan kadın şairler incelendiğinde bu sorunun gerçersiz olduğu görülecektir. Örneğin Gülten Akın, bu sorunun tam tersine "kadın duyarlılığını", "kadın kimliğini" yok saymadan, hatta şiirlerinde kadına ait sorunları sıkça dile getiren, toplumsal meseleleri de şiirine taşıyan bir şair olduğu görülür. Ruken Alp (2007), "Gülten Akın Şiirlerinde Kadın Duyarlılığı" başlıklı yüksek lisans tezinde bunu şöyle vurgular: "Özellikle ataerkil toplumsal yapıda 'kadın olarak' kendini var etmenin zorluğu, kadınların bu nedenlerle yaşadıkları çelişkiler ve bu yapıda kadına dayatılan yükümlülüklerin, kadın yaşamındaki belirleyiciliği ve sınırlayıcılığının şiirlerde dile getirilmesi 'kadın duyarlılığının' öne çıkması olarak alımlanabilir" (s. 111). Akın; eleştirmenler, akademisyenler tarafından kabul görmüş, kendini ispatlamış bir kadın şair olarak antolojilerde yer bulabiliyor. Hasan Turgut (2023) da *Araziyi Düzleştirmek: Gülten Akın Şiirinde Ortaklığın İnşası* adlı kitabında "Akın, erkeklerin hegomanya kurduğu şiirsel alanda kadın kimliğiyle var olmayı başaran ilk şairdir" diye belirtir (s. 147).

Düzyazı türlerini (roman, öykü, anı, deneme, oyun... vb.) içeren on iki antolojiyi incelerken elde edilen bulgular bir bütün olarak ele alınmıştır. Roman alanında türsel özellik gereği antolojiye pek rastlanmıyor. Daha çok seçilen romanlarla ilgili eleştiri yazılarına yer veren ve / veya romanlardan parçaların bulunduğu seçkiler hazırlanıyor. Bu çalışmada roman türünde antoloji veya seçki niteliğindeki iki yapıt incelendi:

1- Fethi Naci'nin hazırladığı *Yüzyılın 100 Türk Romanı* adlı yapıtta 54 erkek, 8 kadın romancıya yer verilmiştir. Kitapta; Halide Edip Adivar (*Sinekli Bakkal*), Adalet Ağaoğlu (*Ölmeye Yatmak, Bir Düğün Gecesi, Üç Beş Kişi*), Sevgi Soysal (*Yenişehir'de Bir Öğle Vakti, Şafak*), Ayla Kutlu (*Kaçış, Hoşça Kal Umut*), Oya Baydar (*Hiçbiryer'e Dönüş*), Aysel Özakin (*Alnında Mavi Kuşlar*), Nazlı Eray (*Ay Falcısı*) ve Pınar Kür (*Yarın... Yarın...*) ele alınmıştır. Burada 8 kadın romancının 12 romanı incelenmiştir.

2- Refika Taner ve Asım Bezirci'nin hazırladığı *Seçme Romanlar* adlı yapıtta 72 erkek, 7 kadın romancı bulunmaktadır. Bu yapıtta; Halide Edip Adivar (*Sinekli Bakkal*), Suat Derviş (*Ankara Mahpusu*), Nezihe Meriç (*Korsan Çıkmazı*), Adalet Ağaoğlu (*Fikrimin İnce Güllü*), Sevgi Soysal (*Şafak*), Aysel Özakin (*Gurbet Yavrum*) ve Pınar Kür'e (*Yarın... Yarın...*) yer verilmiştir.

Beş öykü antolojisini incelediğimizde ise şu verilerle karşılaşılıyor:

1- Yaşar Nabi Nayır ve Enver Ercan'ın hazırladığı *Tanzimattan Günümüze Türk Öykü Antolojisi*'nde 57 erkek, 19 kadın öykücü (Halide Edip Adivar, Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Leyla Erbil, Füzünan, Sevgi Soysal, Ayla Kutlu, Oya Baydar, Nursel Duruel, Tomris Uyar, Tezer Özlü, İnci Aral, Nazlı Eray, Pınar Kür, Erendiz Atasü, Feyza Hepçilingirler, Feride Çiçekoğlu ve Buket Uzuner) bulunmaktadır.

2- Mehmet Hengirmen'in hazırladığı üç ciltlik *2000 Yılında Türk Öykü Antolojisi*'nde toplam 107 erkek ve 25 kadın öyküciye (Halide Edip Adivar, Peride Celal, Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Sevim Burak, Ayla Kutlu, Füzünan, Sevgi Soysal, Afet Ilgaz, Oya Baydar, Nursel Du-

ruel, Tezer Özlü, Sevinç Çokum, İnci Aral, Nazlı Eray, Pınar Kür, İnci Gürbüzatık, Erendiz Atasü, Feyza Hepçilingirler, Lütfiye Aydın, Feride Çiçekoğlu, Aytül Uncu Akal, Ayşe Kilimci ve Buket Uzuner) yer verilmiştir.

3- Cafer Akman'ın *Tanzimattan Günümüze Türk Hikâyeleri Antolojisi* adlı yapıtında 66 erkek ve 17 kadın öykücü (Nezihe Meriç, Füzuzan, Sevgi Soysal, Afet Ilgaz, Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Sevim Burak, Emine İşinsu, Ayla Kutlu, Nursel Duruel, Tomris Uyar, Ayşe Kulin, Sevinç Çokum, Pınar Kür, Nazlı Eray, Muhterem Yüceyılmaz ve Nazan Bekiroğlu) vardır.

4- Ömer Lekesiz'in hazırladığı *Yeni Türk Edebiyatında Öykü* adlı beş ciltlik yapıtta 81 erkek ve 22 kadın öykücü (Halide Edip Adıvar, Nezihe Meriç, Leyla Erbil, Sevgi Soysal, Afet Ilgaz, Sevim Burak, Mübeccel İzmirli, Füzuzan, Tomris Uyar, Sevinç Çokum, Adalet Ağaoğlu, Nazlı Eray, Tezer Özlü, Peride Celal, İnci Aral, Pınar Kür, Feyza Hepçilingirler, Nursel Duruel, Ayla Kutlu, Buket Uzuner, Jale Sancak ve Ayfer Tunç) bulunmaktadır.

5- Selim İleri'nin *Modern Türk Edebiyatında 99 Hikâyeciden 99 Hikâye* adlı yapıtında 80 erkek ve 19 kadın öykücüye (Halide Edip Adıvar, Güzide Sabri, Suat Derviş, Peride Celal, Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Sevim Burak, Leyla Erbil, Mübeccel İzmirli, Füzuzan, Sevgi Soysal, Ayla Kutlu, Nursel Duruel, Tomris Uyar, Tezer Özlü, İnci Aral, Pınar Kür, Nazlı Eray ve Feyza Hepçilingirler) yer verilmiştir.

Roman ve öykü türlerini bir arada ele alan üç çalışmadaki kadın yazarları da şöyle listeyebiliriz:

1- Olcay Öner toy'un hazırladığı *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü* adlı yapıtta 111 erkek ve 18 kadın yazar bulunmaktadır. Öner toy, roman ve öykü türlerini ayrı ayrı ele almıştır. Kadın romancılar Halide Edip Adıvar, Güzide Sabri, Halide Nusret Zorlutuna, Müfide Ferit Tek, Şükûfe Nihal, Kerime Nadir, Mükerrrem Kâmil Su, Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Emine İşinsu; kadın öykücüler de Leyla Erbil, Sevim Burak, Sevgi Soysal, Füzuzan, Gülten Dayıoğlu, Tomris Uyar, Adalet Ağaoğlu, Pınar Kür, Aysel Özakin'dir. Bu yapıtta, Adalet Ağaoğlu ve Sevgi Soysal hem romancı hem öykücü olarak yer almaktadır.

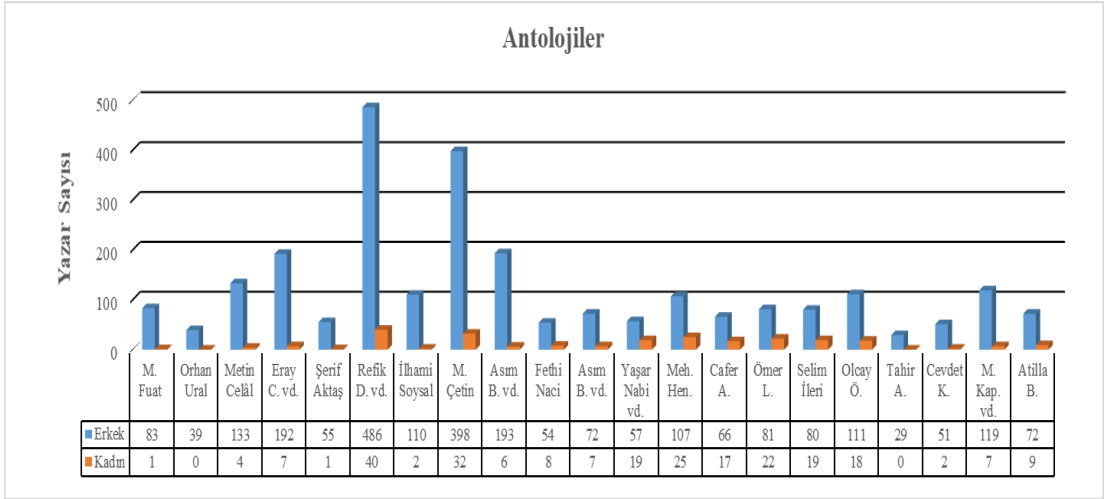
2- Tahir Alangu'nun Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman (1919-1950) adlı üç ciltlik yapıtında 29 erkek yazar bulunurken kadın yazarlara yer verilmemiştir.

3- Cevdet Kudret'in *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1-2-3 (1859-1959)* adlı yapıtında 51 erkek, 2 kadın edebiyatçı (Halide Edip Adıvar ve Nezihe Meriç) vardır.

Bütün edebî türleri (şiir, roman, öykü, deneme, anı, oyun... vb.) içeren iki antoloji ele alındı:

1- Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Zeynep Kerman, Necat Birinci ve Abdullah Uçman tarafından hazırlanan *Atatürk Devri Türk Edebiyatı I-II* adlı yapıtta 119 erkek ve 7 kadın edebiyatçı (Halide Edip Adıvar, Müfide Ferit Tek, Şükûfe Nihal Başar, Mükerrrem Kamil Su, Halide Nusret Zorlutuna, Suat Derviş ve Samiha Ayverdi) bulunmaktadır.

2- Atilla Birkiye'in *20. Yüzyıl Türk Edebiyatından Seçmeler* adlı yapıtında 72 erkek ve 9 kadın edebiyatçı (Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu, Füzuzan, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Pınar Kür, Feride Çiçekoğlu, Buket Uzuner ve Latife Tekin) vardır.



**Tablo 3.** Antolojilerde Yer Alan Edebiyatçıların Cinsiyet Dağılımı

Bu on iki antolojiyi bir arada değerlendirdiğimizde şöyle bir tablo ortaya çıkıyor: Bu antolojilerin birinde hiç kadın edebiyatçı yok. Ele aldığımız 12 antolojiden 9’unda Halide Edip Adivar, Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Pınar Kür, Nezihe Meriç yer alıyor. 7 antolojide Füruzan; 6 antolojide Ayla Kutlu, Nazlı Eray, Sevim Burak, Leyla Erbil ve Tomris Uyar bulunuyor. Nursel Duruel de ele alınan beş öykü antolojisinin hepsinde yer alıyor. Bu on iki antolojiden ikisi sadece roman türünü ele alıyor, dolayısıyla öykücülerin bu antolojilerde bulunmaması da doğaldır. Öykü antolojilerinde kadınların şiir antolojilerine oranla daha fazla yer bulabildikleri gözlemleniyor. Ele alınan beş öykü antolojisinde toplam 391 erkek, 102 kadın bulunuyor. Erkek öykücülerin sayısının yaklaşık olarak dörtte biri oranında (% 26) kadın öykücülere yer verilmiş. Öykü türünde yazan kadınların, erkek edebiyatçıların kadın edebiyatçılara oranına paralel olarak antolojilerde görünür kılındığı belirtilebilir.

Türk edebiyatında tekil bir ulusal kanon olmadığı görüşü Orhan Tekelioğlu (2003), Murat Belge (2004) gibi akademisyen, yazarlar tarafından savunulan bir görüştür. Selçuk Çıkla (2007) da “Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu” başlıklı yazısında bunu şöyle ifade ediyor:

Türkiye’de belirgin bir şekilde ön plâna çıkmış olan cemaatlere (kesimlere) ait birer edebiyat kanonunun olduğunu söylemek gerekecektir. Bu kesimler Ülkücü / Milliyetçi / Turancı, Marksist, İslâmcı, Kemalîst adı verilebilecek olan topluluklardır. O halde Türkiye’de bu kesimlere ait yani Ülkücü / Milliyetçi / Turancı bir edebiyat kanonu, Marksist bir edebiyat kanonu, İslâmcı bir edebiyat kanonu, Kemalîst bir edebiyat kanonunun varlığı açıklıkla görülecektir (s. 53).

Bu savı, antolojilerde yer alan kadın edebiyatçılara bakarak desteklememiz pek mümkün görünmüyor. İdeolojik olarak farklı bakış açılarına sahip kişilerin (antolojileri hazırlayanların), roman ve öykü türünde yazan kadın edebiyatçılardan Halide Edip Adivar, Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Pınar Kür, Nezihe Meriç adları üzerinde uzlaştığı görülüyor. Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Pınar Kür, Nezihe Meriç, Füruzan gibi ideolojik olarak “sol”da tanımlanan kadın yazarlar, “sağ”da yer aldığını düşündüğümüz kişilerin hazırladığı antolojilerde de yer alabiliyor. Bu noktada aslında antolojilerde en fazla yer alan kadın yazarların daha çok ideolojik olarak “sol”da tanımlanan yazarlar olduğunu da söyleyebiliriz. Kadın edebiyatçıların değerlendirilip antolojiye alınmasında ideolojinin pek de geçerli bir ölçüt olmadığı görülüyor. Kadınların ideolojik olarak değil de



edebiyatın kendi ölçütleri içinde değerlendirildiği ve bazı kadın edebiyatçılar üzerinde uzlaşım sağlandığı belirtilebilir. Bu, daha önceki antolojilerde yer alan tanınmış metinlerin sonraki antolojilerde yer bulmasından da kaynaklanıyor olabilir. Antolojiyi hazırlayanın ideolojisinin yansımalarını daha çok yer verilen birkaç isimden çıkarabiliyoruz. Örneğin, “ülkücü, milliyetçi” bir ideolojiye sahip Emine Işınsu’ya (Cafer Akman ve Olcay Öner toy’un hazırladığı antolojilerde) ve Müfide Ferit Tek’e (Olcay Öner toy ve Mehmet Kaplan ve diğerlerinin hazırladığı antolojilerde) yalnızca iki antolojide yer veriliyor.

Tartışılması gereken bir diğer konu da hangi kadın yazarlara bu antolojilerde yer verilmediğidir. Kerime Nadir’e bir, Peride Celal’e ise iki antolojide yer verilirken bu antolojilerde Muazzez Tahsin Berkant’ın adı geçmiyor. Çok üretken olan bu yazarların, aynı zamanda bu yazarlarla birlikte “popüler edebiyatın” antolojilerden dışlandığını görüyoruz. Yalnızca popüler edebiyatın içinde adı anılan kadın yazarlara değil, erkek yazarlara da bu antolojilerde yer verilmediği vurgulanmalıdır. Erkek veya kadın yazar gözetmeksizin daha çok kadınların okuduğu varsayılan popüler edebiyat, antolojilerde yer bulamıyor. Murat Belge (2004), “Türkiye’de ‘Kanon’” başlıklı yazısında kanonun oluşumunda öncelikle etkin olan üç merci olduğunu belirtiyor: 1. Yazarlar, aydınlar, öğretmenler, gazeteler... vb. 2. En genel adıyla “siyaset”. 3. Halk ya da toplum (s. 55). Aslında bu üçüncü merciin etkisi konusunda Belge biraz kararsız: “Halkın da ‘kanon’a kimin gireceğine karar verme ‘yetki’si yoktur. Ama [...] bu üçüncü mercii de hesaba katmamız gerekiyor. Uzun vadeli, nihai hakem o, -uzman olmasa da- ve kendisini tanımlayamasak da” (Belge, 2004: 55). Popüler, çok satan yazarların antolojilerde yer bulamaması, bize, Belge’nin deyimıyla halkın (ya da kamuoyunun), antolojiyi hazırlayanlar üzerinde pek bir etkisinin olmadığını gösteriyor.

## Sonuç

Bu yazıda şiir ve düzyazı (roman, öykü, anı, deneme, oyun... vb.) türlerini içeren yirmi bir antolojiden oluşan bir örneklemeden hareketle kadın yazarların edebî kanon içindeki yeri ortaya konuldu. Tarihten dışlanan kadınların edebiyat alanında da “görünmez” kılındığını, ancak sınırlı sayıda kadın edebiyatçının kanona sızabildiği görülür. Kadın ve erkek yazarların sayısının birbirine oranı ölçüsünde (öykü türü hariç) yazarların antolojilerde temsil edilmediği vurgulanmalıdır.

Kadın yazarların edebiyat kamusunda var olabilmesi ve varlığını sürdürebilmesi önünde birçok engeller olmasının ötesinde kendini yapıtlarıyla ispatlamış kadın edebiyatçıların dahi “erkek” hâkimiyetinin olduğu antolojilere girebilmesi, sızabilmesi oldukça zor, hatta antolojiyi derleyen olarak bile. Ele alınan bu yirmi bir antolojiden yirmi birinin hazırlayanının erkek olduğunu sadece ikisinin derleyenleri arasında üç kadın yazarın (Refika Taner, İnci Enginün ve Zeynep Kerman) bulunduğu da ayrıca belirtilmelidir.

## Kaynaklar

Akman, C. (der.) (2001). *Tanzimattan günümüze Türk hikâyeleri antolojisi*. Bilge Karınca Yayınları.

Aksoy, S. E. ve Cankara, M. (Güz 2002). Çağdaş Türk edebiyatçısının toplumsal profili. *Kanat*. <http://kanat.bilkent.edu.tr/oldhtml/profil.html>.

Aksoy, S. E. ve Günay-Erkol, Ç. (2012). Bakmak ama görmemek: Türkiye’de kadın yazarların profili. *Kadın/Woman 2000*, 13 (2), 61-98.

Aktaş, Ş. (haz.) (1996). *Yenileşme dönemi Türk şiiri ve antolojisi (1860-1920)* 1. Akçağ Yayınları.

Aktaş, Ş. (haz.) (1998). *Yenileşme dönemi Türk şiiri ve antolojisi (1920-1940)* 2. Akçağ Yayınları.

- Alangu, T. (1959). *Cumhuriyetten sonra hikâye ve roman (1919-1930)* 1. Cilt. İstanbul Matbaası.
- Alangu, T. (1965). *Cumhuriyetten sonra hikâye ve roman (1930-1940)* 2. Cilt. İstanbul Matbaası.
- Alangu, T. (1965). *Cumhuriyetten sonra hikâye ve roman (1940-1950)* 3. Cilt. İstanbul Matbaası.
- Alp, R. (2007) Gülten Akin şiirlerinde kadın duyarlılığı (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi.
- Belge, M. (Ocak 2004). Türkiye’de “kanon”. *kitap-lık*, (68), 54-59.
- Belkıs, Ö. (2017). Sunuş: Kadınların sanatı: Benim sanatım seninkinden farklı. Ö. Belkıs ve D. Kankaytsın (Der.). *Sanatın gölgedeki kadınları* içinde (ss. 7-29). Ayrıntı Yayınları.
- Bezirci, A. ve Özer, K. (haz.) (2002). *Dünden bugüne Türk şiiri III: yeni şiir (1900-1940)*. Evrensel Yayınları.
- Bezirci, A. ve Özer, K. (haz.) (2002). *Dünden bugüne Türk şiiri IV: yeni şiir (1940-1960)*. Evrensel Yayınları.
- Bezirci, A. ve Özer, K. (haz.) (2002). *Dünden bugüne Türk şiiri V: yeni şiir (1960-2000)*. Evrensel Yayınları.
- Birkiye, A. (haz.) (2001). *20. yüzyıl Türk edebiyatından seçmeler*. Aralık Yayınları.
- Canberk, E. ve Celâl, M. (haz.) (1998). *Çağdaş Türk edebiyatında 199 şairden 199 şiir*. Oğlak Yayınları.
- Celâl, M. (haz.) (1998). *Çağdaş Türk şiiri antolojisi*. Papirüs Yayınları.
- Cevdet Kudret (1998). *Türk edebiyatında hikâye ve roman 1 (1859-1910)*. İnkılâp Kitabevi.
- Cevdet Kudret (1998). *Türk edebiyatında hikâye ve roman 2 (1911-1922)*. İnkılâp Kitabevi.
- Cevdet Kudret (1999). *Türk edebiyatında hikâye ve roman 3 (1923-1959)*. İnkılâp Kitabevi.
- Çakır, S., (2011). Feminist tarih yazımı: Tarihin kadınlar için, kadınlar tarafından yeniden inşası. S. Sancar (Ed.). *21. yüzyıla girerken Türkiye’de feminist çalışmalar* içinde (ss. 505-533). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Çetin, M. (haz.) (2002). *Tanzimattan günümüze Türk şiiri antolojisi 1-2-3-4*. Akçağ Yayınları.
- Çıkla, S. (Yaz-Güz 2007). Türk edebiyatında kanon ve inkılâp kanonu. *Muhafazakâr Düşünce*, (13-14): 47-68.
- Fethi Naci. (2000). *Yüzyılın 100 Türk romanı*. Adam Yayınları.
- Hengirmen, M. (haz.) (2000). *2000 yılında Türk öykü antolojisi 1-2-3*. Engin Yayınevi.
- İleri, S. (haz.) (1997). *Modern Türk edebiyatında 99 hikâyeciden 99 hikâye*. Oğlak Yayınları.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş modernlik ve estetik kültür: milli edebiyatın icat edilişi*. (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.
- Kaplan, M.; Enginün, İ.; Kerman, Z.; Birinci, N. ve Uçman, A. (haz.) (1992). *Atatürk devri Türk edebiyatı I, II*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (1997). *Yeni Türk edebiyatında öykü 1*. Kaknüs Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (1998). *Yeni Türk edebiyatında öykü 2*. Kaknüs Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (1999). *Yeni Türk edebiyatında öykü 3*. Kaknüs Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2001). *Yeni Türk edebiyatında öykü 4-5*. Kaknüs Yayınları.
- Memet Fuat (1992). *Çağdaş Türk şiiri antolojisi*. Adam Yayınları.
- Nayır, Y. N. ve Ercan, E. (haz.) (1994). *Tanzimattan günümüze Türk öykü antolojisi*. Varlık Yayınları.
- Önertoy, O. (1984). *Cumhuriyet dönemi Türk roman ve öyküsü*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özkan, A. ve Durbaş, R. (haz.) (1999). *Cumhuriyetten günümüze Türk şiiri antolojisi 526 şair 1909 şiir 1-2-3-4-5-6*. Boyut Yayınları.
- Parla, J. (Ocak 2004). Edebiyat kanonları. *kitap-lık*, (68), 51-53.

Parla, J. (Kasım 2007-Mayıs 2008). Gelenek ve bireysel yetenek: kanon üzerine düşünceler. *Pasaj*, (6), 11-18.

Serdar, A. ve Tutumlu, R. (2017). Tefrikalar bağlamında edebiyat kanonunda kadın romancıların konumu. Ö. Belkıs ve D. Kankaytsın (Der.). *Sanatın gölgedeki kadınları* içinde (ss.129-146). Ayrıntı Yayınları.

Soysal, İ. (haz.) (1997). *20. yüzyıl Türk şiiri antolojisi*. Bilgi Yayınevi.

Taner, R. ve Bezirci, A. (1980). *Seçme romanlar*. Yeni Dünya Yayınları.

Tekelioğlu, O. (Şubat, Mart, Nisan 2003). Edebiyatta tekil bir ulusal kanonun oluşmasının imkânsızlığı üzerine notlar. *Doğu Batı*, (22), 65-77.

Turgut, H. (2023). *Araziyi düzleştirmek: Gülten Akın şiirinde ortaklığın inşası*. Metis Yayınları.

Ural, O. (haz.) (1984). *Cumhuriyet dönemi Türk şiiri (1923-1983)*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Özgün Makale

# Unutulmuş Kanona: Suat Derviş ve Romanları<sup>1</sup>

## From Oblivion to The Canon: Suat Derviş and Her Novels

Şewal DEMİRSEL\*

### Öz

Bu çalışmada döneminin en üretken yazarlarından biri olan Suat Derviş'in (1905-1972) kanon mücadelesi ele alınmış, yazarın unutulmasının ve yeniden hatırlanmasının ardındaki sebepler irdelenmiştir. Edebiyat dünyasında uzunca yıllar adından söz edilmeyen, eserleri dahi basılmayarak kanon dışı bırakılan Suat Derviş yıllar sonra bir tür iade-i itibar kazanarak gün yüzüne çıkmıştır. Bu çalışmanın temel argümanı ise Suat Derviş'in feminizm bağlamında alımlanmasıyla birlikte yeni bir hatırlanma sürecine girdiğidir. Buna göre Derviş ilk kez 90'lı yıllarda feminizmin yükselişe geçmesiyle yeniden keşfedilmiş, eserleri dolaşıma girmiştir. Bir dönem kadın oluşu nedeniyle göz ardı edilen yazar, makbul olanın değişmesiyle birlikte yine aynı nedenden ötürü gündeme gelmiştir. Böylece yazarın kanon dışı bırakılmasına sebep olan etken aynı zamanda kanonlaşmasında da etkili olmuştur. Feminizmin açtığı bu olanak 90'lı yıllarda başlamış ve günümüze kadar devam etmiş, nihayetinde Suat Derviş edebiyat tarihlerinin unutulmuş özneleri olmaktan çıkarılmıştır. Bununla birlikte çalışmanın dikkat çektiği bir diğer nokta ise Türkiye'de özellikle son yıllarda geçmişin İhyasına yönelik bir arzuyu değerli göz ardı edildiği düşünülen yazarların yeniden gündeme gelmesi ve bu ilgiyle birlikte Suat Derviş'in eserlerinin yeniden dolaşıma girmesidir. Geçmişten gelen pek çok yazarın eserlerinin yeniden yayımlanması gibi Suat Derviş'in tefrika halindeki eserleri de peş peşe yayımlanmış ve külliyatı oluşturulmuştur. Böylece yazarın edebiyat kanonundaki yeri hayli değişmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kanon, Kanonlaşma, Suat Derviş, Feminizm, Geçmişin İhyası.

### Abstract

In this study, the struggle for recognition of Suat Derviş (1905-1972), one of the most prolific writers of her time, is examined, and the reasons behind her being forgotten and subsequently remembered are analyzed. For many years, Suat Derviş, whose name was not mentioned in the literary world, and whose works were not even published, was excluded from the literary canon. Years later, she gained a kind of rehabilitation and came to light again. The main argument of this study is that Suat Derviş entered a new phase of recognition when viewed in the context of

<sup>1</sup> Makalenin başvuru tarihi: 17.10.2023. Makalenin kabul tarihi: 10.11.2023

\* Yüksek lisans öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, sevaldemirsel@gmail.com, ORCID: 0009-0008-6615-7795

feminizm. According to this argument, Derviş was rediscovered for the first time in the 1990s with the rise of feminism, and her works became available to the public. A writer who was once overlooked due to her gender, she once again came into the spotlight for the same reason as the accepted norms changed. Thus, the factor that led to the exclusion of the writer from the canon also played a role in her canonization. This opportunity opened up by feminism began in the 1990s and continued until today, and ultimately Suat Derviş ceased to be the forgotten subject of literary history. Another point that the study highlights is the resurgence of interest in authors who were previously considered undervalued due to a desire to revive the past, especially in Turkey in recent years, and the renewed circulation of Suat Derviş's works along with this interest. Just like many authors from the past, Suat Derviş's serialized works were published one after another, and her body of work was established. As a result, the place of the writer in the literary canon has changed significantly.

**Keywords:** Canon, Canonization, Suat Dervis, Feminism, Revival of the Past.

## Giris

Türkiye’de özellikle son yıllarda oldukça sık kullanılan bir edebiyat terimi olan “kanon” Jusdanis’in (2018) belirttiği üzere, metinlere bir değer atfederek kabul edilebilir olanı, kabul edilmez olandan, edebî olanı edebî olmayandan ayırır. Böylece metinler arasında bir hiyerarşi meydana gelir. Kanona dahil edilen metinler değerli bulunarak bu metinlerin kalıcı olması sağlanır. Kanona dahil edilmeyen metinlerse baskıları tükendiği takdirde yok olup gider (s.105-107).

Bununla birlikte edebiyat kanonlarını gözden geçirmek, kanona dahil edilmiş bir metnin otoritesini sorgulamak ya da kanon dışı bırakılmış bir metnin konumunu değiştirmek pekâlâ mümkündür. Edebiyat dünyasında birtakım yazarların gözden geçirilmesiyle çevreden merkeze kaymalara ya da gözden düşmelere sık rastlanır. Bunun yoluysa çetin bir mücadeleden geçer. Yiten eserler yeniden dirilmek ve dolaşıma girmek için önemli eleştirmenlerin ya da uzmanlaşmış yayınevlerinin, bazen de devletin müdahalesini beklemek durumundadır. Böylece bu çetin mücadeleden galibiyetle ayrılan metinler kalıcı olmayı başarır ve kanonikleşir.

Kanonlaşma sürecinin Türkiye’deki çarpıcı örneklerinden biri Suat Derviş’tir. Uzunca bir süre “unutulan yazar” sıfatının adeta üzerine yapıştığı Suat Derviş verilen kanon mücadelesi neticesinde bu prangasından kurtulmuş, özellikle son yıllarda adını sıkça duyduğumuz bir yazar haline gelmiştir. Buradan hareketle bu çalışmada Suat Derviş’in edebiyat kanonundaki yeri ve bu konunun zaman içerisindeki değişimi dönemselleştirilmiş, öncelikli olarak yazarın çepere itildiği unutulmuş sürecinden söz edilerek ardından feminizmle başlayan hatırlanma sürecine ve bu sürecin aşamalarına yer verilmiştir.

Suat Derviş, oldukça üretken bir yazar olmasına rağmen eserleri uzunca yıllar dolaşıma girmemiş, pek çok eseri tefrika halinde kalmıştır. Nitekim Derviş, hayattayken yalnızca birkaç eserinin basıldığına şahit olabilmemiş, çok sayıdaki eseri vefatının ardından uzunca yıllar tozlu raflar ardında yayımlanmayı beklemiştir. Yazar, başına geleceklere adeta önceden sezmiş olacak ki Behçet Necatigil’e yolladığı mektubunda “Çok korkarım ki, eserlerim tarafımdan bastırılmazsa, ben ölmeden evvel basılmayacaktır” demiştir (Necatigil, 1996, s. 604-608). Nitekim bu korkularında haklı da çıkmıştır.

Suat Derviş’in eserleri ölümünün ardından ilk kez 90’lı yıllarda yeniden yayımlanmaya başlamıştır. Ancak bu girişim başarısız bir deneme olarak kalmış, yalnızca birkaç eserin basılmasıyla

son bulmuştur. Yazarın külliyatını bir araya getirme girişimiye 2013 yılında İthaki Yayınları tarafından başlatılmış ve 2020 yılından itibaren hız kazanmıştır. Suat Derviş'in ilk eserlerini 1920'lerde verdiği göz önünde bulundurulduğunda külliyatının oldukça geç bir tarihte yayımlanmaya başladığı fark edilmektedir. Ayrıca yazarın çepere itilmesi yalnızca eserlerinin basılmamasıyla sınırlı kalmamış; yazar edebiyat tarihlerinde, okul müfredatlarında yer edinememiş ya da eserleri güçlü eleştirilenler tarafından tercih edilmemiştir. Bu bağlamda yazarın unutulmuş sürecini çeşitli açılardan incelemek mümkündür.

## Unutulmuş Terk Ediş

Romancı ve gazeteci kimliğiyle öne çıkan Suat Derviş, altmış yedi yıllık yaşamına çok sayıda roman, hikâye, çeviri ve eleştiri yazısı sığdırmış ancak kendisinden geriye çok az şey bırakmıştır. Behçet Necatigil *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'ne ekleyeceği "Suat Derviş" maddesi için Derviş'ten kendisini tanıtan bir mektup yazmasını istemiş ve bu mektup uzunca yıllar yazar hakkında başvuru olan ilk kaynak olarak kalmıştır.

Tüm bunlar Suat Derviş'in bir dönem için kanon dışı bırakıldığına ve edebiyat kamuoyu tarafından kabul görülmediğine işaret etmektedir. Ayrıca Derviş'in vefat yıldönümlerine özel kaleme alınan yazılarda daima "unut(tur)ulan yazar" adıyla yâd edilmesi de bu çıkarımı doğrular niteliktedir.

Bu konu hakkında genel kanıya Suat Derviş'in o dönem için pek de makbul sayılmayan politik görüşleri nedeniyle unutturulduğu yönündedir. Atilla Özkırımlı (1976) yazarın dördüncü ölüm yıldönümünde *Cumhuriyet*'te yazdığı bir yazıda Suat Derviş ve onun gibi toplumcu yazarların çeşitli baskılarla susturulmak istendiğini, edebiyat kitaplarından, antolojilerden, ansiklopedilerden sürüldüğünü ifade etmiş, buna ek olarak Suat Derviş'in siyasi baskılar nedeniyle ülkeden uzaklaşmak zorunda kaldığını, bunun da unutulmasını kolaylaştırdığını söylemiştir (s. 5). Benzer şekilde Alpay Kabacalı da ölümünün beşinci yıldönümü dolayısıyla kaleme aldığı yazıda Suat Derviş'in "toplumcu-gerçekçi" bir yazar olduğu gerekçesiyle unutturulmaya çalışıldığını dile getirir (s. 16). Sennur Sezer (1995) ise Atilla Özkırımlı'nın tespitlerine kısmen katılmakla birlikte bir yandan Türkiye'de edebiyat okurunun "toplumcu gerçekçi" edebiyattan pek hoşlanmadığını, bu durumun Suat Derviş'in unutulmasında etkili olduğunu söyler (s. 14).

Bu ve benzeri çıkarımları özellikle 20'li ve 40'lı yıllar için yapmak mümkündür. Zira Suat Derviş'in ilk eserlerini verdiği 20'li yıllarda "Millî edebiyat" akımı varlığını sürdürmekte, Millî Mücadele ve Anadolu köylerinden bahseden romanlar makbul bulunmaktadır. Suat Derviş'in romanlarıysa bu beklentiden oldukça uzaktır.

Bununla birlikte 40'lı yıllara kadar olan süreç ulus-devlet bilincinden hareketle "millî kanon" un kurulmak istendiği ve devletin kanonu belirlemede etkili olduğu bir dönemdir. Oysa millî edebiyata mesafeli duran Suat Derviş sosyalist kimliğiyle dikkat çekmiş, özellikle "Niçin Sovyetler Birliğinin Dostuyum?" (1944) yazısının ardından adeta mimlenerek edebiyat ortamı için tehlikeli bulunmuştur. Egemen ideolojinin dışına çıkmak beraberinde sürgünleri, tutuklamaları, edebiyat tarihlerine ve antolojilere alınmamayı, eserlerin basılmamasını getirmiştir. Böylece millî kimliğin oluşumuna hizmet edecek bir edebiyat oluşturmanın amaçlandığı dönemde Suat Derviş gibi sosyalist bir aydın zararlı bulunarak çepere itilmiştir.

Nitekim yukarıda belirtildiği gibi Suat Derviş'in Necatigil'e yazdığı mektubunda dile getirdiği korkuları da bu yöndedir. Benzer şekilde bir söyleşisinde de ilk romanını yedi yaşında yazdığını ve bu romanın evlerinde çıkan bir yangında kül olduğunu söylemiş, ardından da "iyi ki yanmış!

İhtiva ettiği bu fikirlerle günümüzde, 142'nci maddeden içeri atarlardı beni bu roman yüzünden” diye eklemiştir (aktaran Behmoaras, 2022, s. 45).

20'li ve 40'lı yıllarda çepere itilmenin yanı sıra asıl dikkat çekici olansa edebiyat alanının politize olduğu 60'lı ve 70'li yıllarda Suat Derviş'in yapıtlarına gösterilen ilginin artmamasıdır. Bu yıllarda 30'lu ve 40'lı yıllara nispeten biraz daha öne çıkmış bir isim olsa da bu durum oldukça kısır kalmış ve talihsizliğini üzerinden atamayan Derviş uzunca bir süre daha edebiyatımızın unutulmuş yazarı olarak kalmaya devam etmiştir.

Bu yıllarda Suat Derviş ile ilgili çalışmalar hayli sınırlıdır. Bunlardan en önemlisi Behçet Necatigil'in *Nesin Vakfı Edebiyat Yılığ*'ında yer alan “Suat Derviş Üzerine Notlar” bölümüdür. Derviş'in Necatigil'e yolladığı biyografik mektubundan hareketle kaleme alınan bu yazı 2000'li yıllara kadar Suat Derviş hakkında ulaşılabilmiş en önemli kaynaktır. Ayrıca 1967 yılında *Gerçekler Postası*'nın 11. ve 12. sayılarında Zihni Turgay Anadol'un Suat Derviş ile yaptığı röportaj ve Refika Taner- Asım Bezirci'nin *Seçme Romanlar (1973)*'da *Ankara Mahpusu*'nun sonunda yer alan “Dış Basında Suat Derviş” adlı bölüm yazar hakkındaki diğer iki kaynaktır. Her ne kadar 60'lı ve 70'li yıllara ait bu gibi kaynaklara rastlansa da Suat Derviş'in ses getiren bir yazar olması için yeterli olmamıştır. Nitekim Özkırımlı ve Kabacalı tarafından kaleme alınan iki yazıda da henüz 70'lerde dahi Derviş'in unutulmuş bir yazar olduğuna dikkat çekilmiştir.

Oysa Türkiye'de 60'lı yıllarda sosyalizmin yükselişe geçmesiyle birlikte toplumcu edebiyat makbul hale gelmiş ve sol eğilimli yazarlar hızla yankı uyandırmaya başlamıştır. 40'lı yıllarda devletin kanondaki etkisi nedeniyle çepere itilen muhalif yazarlar 60'lı ve 70'li yıllarda makbul hale gelmiş ve edebiyat ortamında kendine yer edinmeyi başarmıştır. Özellikle 1963'te Nâzım Hikmet'in ölümünün ardından daha önce yayımlanamayan şiirlerinin yayımlanması ve 1965'te kitaplarının basılmasıyla sosyalist edebiyat adeta bir patlama yaratmış, Sabahattin Ali, Ahmed Arif, Hasan Hüseyin, Bekir Yıldız gibi “toplumcu-gerçekçi” yazarların eserleri peş peşe yayımlanmıştır. Ancak Suat Derviş böylesi bir ortamda dahi kendine yer edinememiştir. 40'lı yıllarda politik görüşleri nedeniyle “millî edebiyat” kanonunun dışında kalan Suat Derviş sol hareketin yükselişe geçtiği 60'lı ve 70'li yıllarda da solun edebiyat kanonuna dahil olamamıştır.

O halde Suat Derviş'in unutulmasını doğrudan doğruya politik görüşleriyle bağdaştırmak, yalnızca sol eğilimli bir yazar olduğu için unutulmuşu terk edildiğini iddia etmek pek mümkün değildir. Derviş'in niçin unutulduğu sorusunun yanıtınıysa biraz da eserlerinin içeriğinde aramak gerekir. Zira Suat Derviş'in eserleri millî kanona hizmet edecek türden eserler olmadığı gibi doğrudan sosyalist inşaya hizmet edecek eserler de değildir.

Suat Derviş sol eğilimli bir yazar olsa da bu politik görüşlerini eserlerinde tam anlamıyla yansıtmamış, propaganda metinleri yazmayı tercih etmemiştir. Daha ziyade popüler roman türünde eser veren yazar politik görüşlerini yalnızca arka planında kullanmakla yetinmiştir. Bu nedenle eserleri yeterince politik bulunmamış ve “toplumcu gerçekçi” edebiyatın yükselişe geçtiği dönemde yankı uyandırmamıştır. Zira bu dönem gündemde olan toplumcu yazarların eserlerinde iş ve işçi hakları asıl tema haline gelmiş, eserlerin toplumsal açıdan kıymetli olması öncelenmiştir. Suat Derviş ise *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* ile işçi sınıfından söz ederek toplumcu bir çizgiye kaysa da çok geçmeden bu kalıbın dışına çıkmıştır. Biraz da tefrikacılığının bir getirisi olarak popüler roman türüne yakın eserler kaleme almış, bu nedenle de yapıtları sosyalist edebiyatın beklentisinin dışında kalmıştır.

Bununa birlikte Suat Derviş'in beklentiyi karşılayamadığı diğer bir noktaysa köy romanlarının yükselişe geçmesidir. 1950'lerden itibaren Türkçe roman türünde köyün ve köylünün sorun-

larından bahseden romanlar adeta bir çığır açmış, “köy romanı” adı verilen bu tür sükse yaratmıştır. Özellikle de 1940’ta Köy Enstitüleri’nin açılmasının ardından köyün içinden gelen pek çok yazar buradaki sorunlardan bahseden romanlar kaleme almıştır. Bu bağlamda köy romanının tarihine ve kökenine dair incelemeler yapan Erkan Irmak (2018) 1950-1980 arası süreçte köyü anlatan romanların çok okunduğu ve çok tartışıldığını ifade etmiştir (s. 14). Suat Derviş’in eserlerine gelinceyse, onun romanları bu beklentiyi de karşılamamaktadır. Aristokrat bir aileye mensup olan yazar köy meselesine eserlerinde yer vermemiş, mekân olarak daha ziyade İstanbul’u tercih etmiştir.

Tüm bu etkenler Suat Derviş’in uzun yıllar çepere itilmesine sebep olmuştur. Yazarın ilk kez gündeme gelmesiyle feminist hareketin yükselişle gerçekleşmiştir. Bu nedenle Derviş’in feminizmle ilişkilendirilmesi kanonlaşmasında yarattığı kırılmaya da işaret etmektedir.

## Feminist Bir Yazar Olarak Suat Derviş

Suat Derviş’in ölümünün ardından eserlerinin dolaşıma girmesi ve yazarın yeniden gündeme gelmesi ilk kez 1990’lı yıllarda feminizm bağlamında alımlanmasıyla birlikte başlamıştır. Atakül bir toplum düzeni içerisinde kadın kimliğiyle var olmaya çalışan, toplumun kendisine biçtiği cinsiyet rollerinin dışına çıkan yazar feminist aydınların dikkatini çekmeyi başarmıştır. Kadın temasının öne çıktığı ve cinsiyete özgü rollerin sorgulandığı eserleri yeniden keşfedilmiş, böylelikle edebiyat kamusu tarafından kabul gören bir yazar haline gelmiştir. Jusdanis (2018) bütün metinlerin bir bağlam içinde var olduğunu, bu bağlamların değiştiği taktirde metnin konumunun da değişeceğini ifade etmektedir (s.92). Benzer şekilde Suat Derviş’in de alımlandığı bağlam değişince edebiyat kanonundaki yeri değişmiştir.

Türkiye’de 90’lı yıllarda feminizm farklı bir ivme kazanarak kurumsallaşma sürecine girmiş, üniversitelerde kadın araştırma merkezleri kurulmuş, feminizm akademinin konusu haline gelmiş ve kadın yazarlara olan ilgili artmıştır. Çok sayıda kadın yazar özellikle de feminist bilince sahip kadın yazarlar büyük bir rağbet görmüştür. Fatma Aliye, Halide Edip, Duygu Asena, Pınar Kür, Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu gibi öne çıkan yazarlardan biri de Suat Derviş olmuştur.

90’lı yılların ikinci yarısı Suat Derviş’in yeniden alımlanması ve kanondaki yeri bağlamında önemli dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. İlk kez 1996 yılında Hasat Yayınları Suat Derviş’in daha önce Semih Lütfü Kitabevi tarafından yayımlanan (1946) *Çılgın Gibi* adlı eserini yayımlamıştır. Üstelik bu baskıya bir de Selim İleri’nin önsözü eklenmiştir. Ancak Hasat Yayınları’nın bu girişimi yarım kalmış, yayınevi *Çılgın Gibi*’den sonra herhangi bir Suat Derviş eseri basmamıştır.

Bu yıllarda özellikle Zehra Toska ve Saliha Parker’in çabalarıyla Derviş’in edebiyat alanındaki yeri genişlemiştir. Toska ve Parker’in 1997 yılında ortak olarak yayımladığı “Yazan, Yazılan, Silinen ve Yeniden Yazılan Özne: Suat Derviş” başlıklı makalesi, günün okurlarına Suat Derviş’i tanıma imkânı vermiştir. Ardından Toska yazarın bazı eserlerini de yayına hazırlamıştır. 1997’de *Aksaray’dan Bir Perihan*, 1998’de basılı üç öykü kitabının derlemesi olan *Hepimiz Birbirimizin Örneğiyiz* Zehra Toska tarafından yayına hazırlanarak, tefrikadan çıkarılmış ve Oğlak Yayınları’nca basılmıştır. Ayrıca Oğlak Yayınları’nın 1996 yılında Suat Derviş’in hayattayken yayımlanmış eserlerinden olan *Kara Kitap*’ı yeniden yayımlaması da önemli gelişmelerinden biridir. İlk bakışını 1921 yılında İstanbul Karabet Matbaası’nda yapan *Kara Kitap* 1996 yılında ilk kez yeni harflere aktarılarak Oğlak Yayınları tarafından yeniden yayımlanmıştır. Bunun ardından 1998 yılında aynı yayınevi kitabın ikinci baskısını yapmıştır. Ancak gerek Hasat Yayınları’nın gerekse Oğlak Yayınları’nın bu girişimi uzun soluklu olmamış, yalnızca bahsi geçen yapıtların dolaşıma girmesiyle sınırlı kalmıştır.



Yine bu yıllarda Suat Derviş, kadın araştırmalarının konusu olmuş, eserleri feminist bağlamda okunmuş ve tartışılmıştır. Meral Altındal *Osmanlıda Kadın* (1994) adlı çalışmasında “Suat Derviş” için bir bölüm ayırmış, Berat Günçikan *Gölgelin Kadınları*’nda (1995) “Suat Derviş ya da Saadet Baraner” adlı bir bölüme yer vermiştir. Benzer şekilde Fatmagül Berktaş (1997) da *Defter*’de “İki Söylem arasında Bir Yazar: Suat Derviş” adlı bir yazı yayımlamış ve bu yazıda Derviş’e feminist edebiyat eleştirisi bağlamında bir yorum getirmeye çalışmış, hatta yazarın *Hiçbiri* romanıyla günümüzün postmodernist feministlerinin haberciliğini yaptığını belirtmiştir (s. 89-100). Ayrıca Berktaş bu yazısını daha sonra toplumsal cinsiyet kavramını irdelediği *Tarihin Cinsiyeti* (2003) adlı eserine eklemiş ve Suat Derviş için bir bölüm ayırmıştır. Bu kitapta kendisine yer verilen tek kadın yazarın Suat Derviş olması da ayrıca dikkat çekicidir.

Suat Derviş’in hatırlanma sürecine girmesiyle hakkında birtakım yazılar yayımlanmış ve bu yazılarda Derviş’in bugüne değin unutturulduğuna ancak 90’lı yıllardan itibaren hatırlanmaya başlandığına özellikle dikkat çekilmiştir. 1994 yılında Sennur Sezer *Cumhuriyet Kültür*’de yayımlanan “Suat Derviş Yaşadı mı?” başlıklı yazısında Derviş’in unutturulan bir yazar olduğuna vurgu yapmış (s.14), yine aynı tarihte Zeynep Aliye “İlgiyi Hak Eden Bir Yazarımız: Suat Derviş” adlı bir yazı yayımlamış, 1995 yılında Berat Günçikan “Unutulmaya Direnen Kadın: Suat Derviş” başlıklı yazısında yazarın unutturulmak, yok sayılmak istediğini ifade etmiştir (s. 1-6). 1998 yılında Gül Dirican “Türk Edebiyatında ‘Unutturulmaya’ Çalışılan Bir Kilometre taşı: Suat Derviş” başlıklı bir yazı yazmış ve bu yazısında Suat Derviş’in unutturulan bir yazar olduğuna fakat son yıllarda Zehra Toska ile Saliha Paker’in çalışmaları ve Oğlak Yayınları’nın katkılarıyla hatırlanmaya başlandığına değinmiştir (s. 11).

Suat Derviş’in 90’lı yıllarda başlayan bu hatırlanma süreci 2000’li yılların başına kadar devam etmiştir. Bu yıllarda feminizmin akademinin konusu olmaya başlamasıyla birlikte 2000’lerin başından itibaren Suat Derviş hakkında tezler yapılmaya başlanmıştır. Bunlardan ilki 2001 yılına aittir. Şaşırtıcı bir biçimde bu tarihte Suat Derviş hakkında yayımlanan üç yüksek lisans tezi bulunur. O güne değin Derviş’in romancılığıyla ilgili yapılmış kapsamlı bir çalışma yoktur. Ancak 2001 yılında bu konu üzerine üç akademik çalışmanın birden yapılması Suat Derviş’in artık akademi tarafından da tercih edilen bir yazar olduğunu gösterir.

Bununla birlikte Oğlak Yayınları bünyesinde başlayan sürecin ardından 2000’li yıllarda Doğan Kitap da Suat Derviş’in bazı eserlerini yayımlar. Yayınevi 2000 yılında öncelikli olarak Suat Derviş’in tam on sekiz dile çevrilmiş olan *Ankara Mahpusu* adlı romanını yayımlamak suretiyle işe başlar. Aynı yıl içerisinde *Çılgın Gibi ve Fosforlu Cevriye* romanlarını da basar. Aradan geçen dört yılın ardından da bu eserlerin ikinci baskısını yapar ve tefrika halindeki *Hiçbiri* romanını kitaplaştırır.

Doğan Kitap’ın 2000 ve 2004 yıllarındaki bu girişimi de Suat Derviş’in feminizmle başlayan kanonlaşma sürecindeki önemli duraklardan biridir. 90’ların ikinci yarısında Oğlak Yayınları’nın başlattığı işi 2000’li yılların başında Doğan Kitap üstlenmiş ve yazarın bahsi geçen romanlarını dolaşıma sokmuştur. Doğan Kitap aynı zamanda 2002 yılında Selim İleri’nin editörlüğünde “Aşka Davet” serisini başlatmış ve bu kapsamda Kerime Nadir ile Muazzez Tahsin Berkand’ın aşk romanlarını yeniden basmıştır. Böylece popüler aşk romanı türünde eser veren bu iki kadın yazarın yeniden dolaşıma girmesine vesile olmuştur. Doğan Kitap’ın Suat Derviş’in eserlerini de yakın tarihlerde yayımladığı göz önünde bulundurulursa yayınevinin Suat Derviş’i bu iki kadın yazarla yan yana konumlandığını düşünmek mümkündür.

Suat Derviş'in feminizm sayesinde yeniden dirilmesi aynı zamanda makbul olmayanın makbul hale gelmesiyle birlikte edebiyat kanonunun da değişebileceğine işaret eder. Derviş'in eserlerini verdiği yıllar yalnızca toplumsal ortamda değil edebiyat camiasında da erkek hegemonyasının görüldüğü bir dönemdir. Nitekim epeyce bir süre de böyle devam etmiş ve kadın yazarların edebiyata dahil edilmesi uzun yıllar almıştır. Ancak aradan geçen yılların ardından feminizmin yükselişe geçmesiyle birlikte makbul olmayan olgular makbul hale gelmiş ve yazarın kanon dışı bırakılmasına sebep olan etken bu kez kanonik hale gelmesini sağlamıştır. Kadın oluşu nedeniyle geri planda kalan yazar yıllar sonra yine aynı nedenle yükselişe geçmiştir. Bu bağlamda Oğlak Yayınları için *Hepimiz Birbirimiz'in Örneğiyiz*'i yayına hazırlayan Zehra Toska da (1998) bu kitap için yazdığı önsözde Derviş'in unutulması/silinmesi kadar hatırlanmasının da politik kişiliğiyle bağlantılı olduğunu vurgulamıştır.

Bununla birlikte Suat Derviş'in yeniden hatırlanma sürecinde feminizmin açtığı imkânların yanı sıra geçmişi ihya etme arzusunun da söz etmek mümkündür. Türkiye'de özellikle son yıllarda geçmişten gelen yazarlara ilgi artmış ve eserlerinin yeniden dolaşıma girmesi sağlanmıştır. Bunun örneklerinden biri de Suat Derviş olmuştur.

## Geçmişi İhya Etme Arzusundan Hareketle Suat Derviş

Suat Derviş hakkında varılan ortak kanılardan biri değerinin görmezden gelindiği ve hak ettiği yere ulaşamadığıdır. Yazarın 90'lı yıllardaki ilk keşfinin ardından bu konu üzerinde sıkça durulmuş, hak ettiği değeri kazanabilmesi bir tür minnet borcu olarak bilinmiş ve özellikle son on yıl içerisinde Suat Derviş'in kanonlaşması yönünde ciddi adımlar atılmıştır.

Üstelik bu çaba yalnızca Suat Derviş'in hatırlanmasına yönelik değildir. Geçmişten gelen pek çok yazarın unutulduğu ya da hak ettiği değeri göremediği düşünülmüş, bu nedenle de "ihmal edilmiş" yapıtların hak ettiği değeri görebilmesi adına birtakım girişimlerde bulunulmuştur. Özellikle de son yirmi yıl içerisinde geçmişin ihyasına yönelik ciddi çalışmalar yapılmış, kanon dışı bırakılan birçok yazarın yapıtı yeniden dolaşıma girmiştir.

Edebiyat tarihinde unutulma ya da ihmal edilme eylemini sanılanın aksine yapıtın estetik kıymetiyle bağdaştırmak pek mümkün değildir. Nitekim geçmişten günümüze pek çok yazarın unutulmuşu terk edildiği ve kendisini kurtaracak güçlü bir müdahaleyi beklediği düşünülürse böylesi bir iddianın geçersiz sayılması gerektiği fark edilecektir. Bu bağlamda Franco Moretti (2021) *Uzak Okuma* adlı kitabında eserlerin büyük bir kısmının yok olmaya mahkûm olduğunu, "ihmal edilmiş yapıtlar"ın oldukça büyük bir grup oluşturduğunu söyler ve 19. yüzyılda yayımlanmış olan tüm Britanya romanlarından bugün yalnızca %5'lik bir kısmının kanona dahil olduğuna, kalan %95'ininse unutulduğuna dikkat çeker (s. 52). Bu da gösterir ki edebiyat tarihi hatırlamadan ziyade unutmaya eğilimindedir.

Her ne kadar durum böyle olsa dahi Yalçın Armağan'ın "Edebiyat Mezbahası ve Edebiyat Kanonu Arasında" (2022) başlıklı yazısında tespit ettiği üzere Türkiye'de özellikle son yirmi yıl içerisinde ibre tam tersi yönünde dönmüş ve bu kez hatırlamaya yönelik büyük hamleler gözlemlenmiştir. Böylece unutturma değil hatırlatma makbul hale gelmiştir. Bir gelenek inşa etme arzusunun hareketle geçmiş yazarlara olan ilgi artmış ve bu ilgiyle birlikte "değeri göz ardı edilen" çok sayıda yazarın derinliklerinden çıkarılmış, tefrikada kalan eserleri basılarak külliyatı bir araya getirilmeye çalışılmıştır.

Benzer şekilde Suat Derviş de geçmişte duyulan bu ilgiyle birlikte yeni bir hatırlanma sürecine girmiş, eserleri peşe yayımlanarak külliyatı oluşturulmuştur. Bu noktadaysa İthaki

Yayınlari'nin oldukça büyük bir etkisi söz konusudur. Her ne kadar Oğlak Yayınları başta olmak üzere diğer birkaç yayınevinin de etkisiyle Suat Derviş 90'lı yıllarda gündeme gelse de yazarın yeniden alınılması ve kanondaki yerinin değişmesinde asıl etkiyi İthaki Yayınları yaratmıştır. 2013 yılından itibaren Suat Derviş'in külliyatını toparlamaya çalışan İthaki Yayınları 2013 yılı içerisinde *Hiç*, *Ankara Mahpusu ve Fosforlu Cevriye*'yi, 2014 yılında *Aksaray'dan Bir Perihan ve Kara Kitap*'ı, 2015'teyse *Çılgın Gibi*'yi yayımlamıştır. Bu eserler Derviş'in daha önce basılmış eserleri olup İthaki Yayınları tarafından yeniden basılmıştır.

Daha önce Oğlak Yayınları ve Doğan Kitap'ın üstlendiği fakat yarım bıraktığı işi İthaki Yayınları devralmış ve yoğun bir çabayla Suat Derviş'in tefrikalarda kalan eserlerini yayımlamış ya da eski harflerle basılmış olanları yeni harflere aktarmıştır. 2016 yılında *Behire'nin Talipleri*, *Ahmet Ferdi - Bir Kış Gecesi*, *Fatma'nın Günahı*, *Gönül Gibi* ilk kez Latin harflerine aktarılacak suretiyle yayımlanmıştır. Bununla birlikte *Fosforlu Cevriye*'nin yayınevinden çıkan ikinci baskısı yapılmış ve 1946'da İnkılap'tan çıkarılan *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* yeniden yayımlanmıştır. 2018 yılından itibaren tefrikalarda kalan pek çok yapıtı peş peşe kitaplaştırılmıştır. Yaklaşık on yıldır Suat Derviş külliyatı üzerine çalışmalarını sürdüren İthaki Yayınları epey bir yol kat etmiştir. Özellikle 2020-2023 yılları arasında yoğun bir çalışma yapılmış ve Suat Derviş'in otuzu aşkın kitabı yayımlanmıştır.

Suat Derviş'in tefrikalarda kalan eserlerinin kitaplaştırılmasına yönelik çalışmalarda Serdar Soydan'ın katkıları büyüktür. Soydan, yazarın gazete ve dergi ciltleri arasında kalan tefrikalarının pek çoğunu keşfetmiş ve bunları bir liste halinde İthaki Yayınları'na teslim etmiştir. Üstelik yazarın bu gazete ve dergi ciltleri arasında keşfedilmeyi bekleyen başka yapıtlarının olduğunu da ortaya çıkarmıştır. Ayrıca Soydan, Suat Derviş'in gazete ve dergilerde kalmış yüzlerce yazısı arasından kendi hayatını anlattığı metinleri titizlikle seçmiş ve bunları *Anılar Paramparça* adıyla kitaplaştırmıştır.

Suat Derviş'in üzerine yapışan “unutulan/unutturulan yazar” sıfatı elbette ki yazarın yaşantısı ve politik görüşleriyle bağlantılıdır. Ancak öte yandan Suat Derviş'in adeta kendi kendini unutulmaya mahkûm bıraktığını söylemek de mümkündür. Nitekim Necatigil'e yolladığı mektubunda tefrikalarının yerini ve tarihini yanlış belirtmiş yahut bazı romanlarını tümünden unuttuğudur. Bu durum da eserlerinin birçoğunun geç fark edilmesine, bir kısmınınsa hiç fark edilmesine sebep olmuştur. Ancak tüm bunlara rağmen Suat Derviş üzerine yapılan çalışmalar hız kesmeden devam etmiş ve yazar “edebiyat mezbahası”ndan kurtarılmıştır.

## Günümüzde Suat Derviş

Suat Derviş'i hatırlatmaya yönelik faaliyetler son birkaç yıl içerisinde büyük bir artış göstermiş, özellikle 2022 yılında yazarın ölümünün 50. yıldönümü dolayısıyla adeta zirveye ulaşmıştır. İthaki Yayınları peş peşe Suat Derviş romanlarını yayımlamasının yanı sıra Liz Behmoaras'ın hazırladığı Suat Derviş biyografisini de yeniden basmıştır.

Bununla birlikte Suat Derviş için oldukça bereketli geçen 2022 yılında yazarın ölümünün 50. yılına özel anımlar, sempozyumlar ve çeşitli etkinlikler düzenlenmiş, adına bir sergi açılmıştır. Son iki-üç yıl içerisinde hakkında çeşitli yazılar yayımlamış ve birçoğu Derviş'in giderek hak ettiği değeri görmeye başladığına işaret etmiştir. 2022 yılının Eylül ayı içerisinde Menekşe Toprak'ın *Dejavu* adlı romanı yayımlamış ve bu romanda *Suat Derviş* bir roman kahramanı olarak karşımıza çıkmıştır. Ayrıca 2022'nin Kasım ayında İBB Şehir Tiyatroları Fosforlu Cevriye'yi yeniden sahnelemiş ve oyun kapalı gişe oynamıştır. Yeni sezonda da sahnelenen bu oyun seyirci tarafın-

dan büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Yine 2022 yılının son günlerinde İBB tarafından İsmet Paşa Yaşam Merkezi'nde bir Suat Derviş Kütüphanesi açılmıştır.

## Sonuç

Görüldüğü üzere Suat Derviş çok sayıda ve farklı türlerde eser vermiş olmasına rağmen uzun yıllar edebiyat kamusunun kabul ettiği bir yazar olamamış, unutulmaya ya da unutturulmaya mahkûm bırakılmıştır. 90'lı yılların ikinci yarısına kadar adeta görünmez bir yazar olan Suat Derviş, mazinin derinliklerine gömülmüş ve kendisini kurtaracak güçlü bir eli beklemiştir.

Hem muhalif hem de kadın bir yazar olması nedeniyle zaten dezavantajlı bir konumda olan yazar bir yandan da döneminin beklentisini karşılayamadığı için hasır altı edilmiştir. Ne muhalif duruşu nedeniyle resmî edebiyat kanonuna, ne de yeteri kadar politik bulunmayan eserleriyle solun edebiyat kanonuna dahil olabilmıştır. Nihayetinde her iki kesim tarafından da görmezden gelinen bir yazar olmuştur.

Ancak aradan geçen uzun yılların ardından beklediği o el sonunda kendisine ulaşmış, unutulduğu yerden kurtarılmıştır. Makbul olanın değişmesiyle yeniden gündeme gelmiş, bir dönem kadın olduğu için göz ardı edilirken feminizmin yükselişe geçmesiyle yeniden hayat bulmuştur. Öte yandan yine son yıllarda geçmiş yazarlara duyulan ilginin artmasından da nasibini almış, tefrikada kalan eserleri ardınca yayımlanmıştır. Böylece mazinin derinliklerinde kaybolan Suat Derviş yeniden diriltiilmiş, eserleri kaldırıldığı tozlu raflardan çıkarılarak okuyucuyla buluşturulmuştur.

## Kaynaklar

- Aliye, Z. (1998, 16 Mart). İlgiiyi hak eden bir yazarımız: Suat Derviş. *Cumhuriyet Kitap*, (426), 8-9.
- Altındal, M. (1994). Suat Derviş. *Osmanlıda kadın* içinde (ss.206-207). Altın Kitaplar.
- Anadol, Z.T. (1967, Ağustos- Eylül). Fransa'da yayımlanan ilk Türk romanı *Ankara Mahpusu*'nun yazarı Suat Derviş ile konuşma. *Gerçekler Postası*, 11-12
- Armağan, Y. (2022, 9 Haziran). Edebiyat kanonu ile edebiyat mezbahası arasında. K24. <https://t24.com.tr/k24/yazi/edebiyat-kanonu-ile-edebiyat-mezbahasi-arasinda,3743>
- Behmoaras, L. (2022). *Suat Derviş: Efsane bir kadın ve dönemi*. İthaki.
- Berktaş, F. (1997) İki söylem arasında bir yazar: Suat Derviş. *Defter*, (29), 89-100.
- Derviş, S. (1998). *Hepimiz birbirimizin örneğiyiz*. Oğlak.
- Dirican, G. (1998, 23 Ağustos). Türk edebiyatında "Unutturulmaya" çalışılan bir kilometre taşı: Suat Derviş. *Gazete Pazar*, 11.
- Günçikan, B. (1995a). *Gölgenin kadınları*. Yapı Kredi.
- Günçikan, B. (1995b, 19 Mart). Unutulmaya direnen kadın: Suat Derviş. *Cumhuriyet Dergi*, (469), 1-6.
- Irmak, E. (2018). *Eski köye yeni roman*. İletişim.
- Jusdanis, G. (2018). *Gecikmiş modernlik ve estetik kültür* (Çev. T. Birkan). Metis.
- Kabacalı, A. (1977, 15 Şubat). 5. Ölüm yıldönümünde unutturulmak istenen toplumcu gerçekçi yazarımız: Suat Derviş. *Sanat Dergisi*. <https://core.ac.uk/download/pdf/286447813.pdf>
- Moretti, F. (2021). *Uzak okuma* (Çev. O. Gayretli). İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Necatigil, B. (1977). Dünya kadın yılında Suat Derviş üzerine yazılar. *Nesin Vakfı Edebiyat Yılığ* içinde (ss. 593-609). Tekin.

Özkırımlı, A. (1976, 27 Temmuz). Ölümünün dördüncü yıldönümünde Suat Derviş. *Cumhuriyet*, 7.

Paker, S. ve Toska Z. (1997, Mart). Yazan, yazılan, silinen ve yeniden yazılan özne: Suat Derviş'in kimlikleri. *Toplumsal Tarih*, (31), 30-38

Sezer, S. (1994, 23 Temmuz). "Gerçekçi edebiyatın öncülerinden" Suat Derviş yaşadı mı?. *Cumhuriyet*, 14.

Özgün Makale

# Gelenek ve Kanon Dışı: Safiye Erol ve Peyami Safa'da Gelenegin Kullanımı<sup>1</sup>

Tradition and the Noncanonical:  
The Use of Tradition in Safiye Erol and  
Peyami Safa

Çiğdem BUĞDAYCI\*

## Öz

Bu makale, kanon dışı edebiyatın dil içerisinde “söylenemeyeni” ifade etme kapasitesine sahip olduğunu ileri sürmektedir. Bu iddiayı desteklemek için kanonik romana bir örnek olarak Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'si ile Safiye Erol'un kanon dışında kalan eserleri, edebî ve kültürel gelenekle kurdukları ilişki bağlamında incelenmektedir. Müslüman Türk toplumunun yerleşik kültürel değerlerine bağlı kalan Safa'nın aksine, Erol geleneği ustalıklı anlatılarına dâhil ederek Türk edebiyatında büyük ölçüde keşfedilmemiş bir alana yönelir. Bu gelenek, özellikle Osmanlı şiirinde bulunan bir dizi imge ve metaforla karakterize edilen aşk kültürüdür. Erol'un eserleri “kadın edebiyatı” etiketinin ötesine geçerek Osmanlı aşk kültürünü cumhuriyetçi yeni Türk toplumu içinde yeniden yorumlar. Bu süreçte Doğu/Batı, geleneksel/modern ve söylenemeyen/söylenilen gibi ikilikler arasında ustaca manevralar yapar. Romanlarındaki derinlik ve zenginlik ile geleneğe dair getirdiği yorumun, kanon dışı edebiyatın kullanılmayan ifade potansiyeline işaret ettiği iddia edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kanon, Kanon Dışı, Gelenek, Aşk, Safiye Erol, Peyami Safa, Türk Edebiyatı.

## Abstract

This article suggests that noncanonical literature possesses the capacity to articulate the “unspeakable” within language. To substantiate this claim, it examines Peyami Safa's *Fatih-Harbiye* as exemplary of canonical novel and Safiye Erol's noncanonical works in the context of their respective relationships with the literary and cultural tradition. In contrast to Safa, who conforms to the established cultural norms of Muslim Turkish society, Erol explores a largely uncharted domain within Turkish literature by skillfully weaving tradition into her narratives. This tradition is specifically the culture of love, which is characterized by a stock set of images and metaphors found in Ottoman poetry. Erol's works transcend mere labels of “women's literature” as she reinterprets Ottoman love culture within the context of the emergent Turkish republican society.

<sup>1</sup> Makalenin başvuru tarihi: 17.10.2023. Makalenin kabul tarihi: 12.11.2023.

\* Dr., bugdayci@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-5467-3564.

In this process, she adeptly navigates dichotomies such as East/West, traditional/modern, and unspeakable/speakable. The article claims that, in her novels, the profundity and richness of her interpretation of tradition displays the untapped expressive potential of noncanonical literature.

**Keywords:** Canon, Noncanonical, Tradition, Love, Safiye Erol, Peyami Safa, Turkish Literature.

## Giris

Kanonik edebiyat bazı eserlerin önemini vurgulayıp, kesinlikle okunması gerekenler listesine sokarken, belki de daha da önemlisi diğerlerini sessizleştirir, utandırır ve gizler. “Kanon oluşumunda belirleyici olan nedir” sorusu bu yüzden önem kazanır. Bazı eleştirmenler bu soruya estetik değer, yazım ve anlatım becerisi olarak cevap verirken diğerleri ideolojinin altını çizmiştir (Alter, 2004; Bloom, 1994; Eagleton, 1983). Kanon oluşumu, özellikle ilk olarak Goethe’nin kullandığı “dünya edebiyatı” çerçevesinde, gittikçe önem kazanmıştır. Bu doğrultuda her dilin, kültürün ve ülkenin kendi kanonunu gözden geçirerek dünya okuyucusuna sunması beklenmektedir (Fang, 2018; Longxi, 2016). Ancak son zamanlarda kanon seçimlerinin ağırlıklı olarak Batılı beyaz heteroseksüel erkek yazarları içerdiği tartışılmış ve mevcut kanonların bu perspektifle yeniden gözden geçirilmesi önerilmiştir. Bu çerçevede, kadın yazarların büyük oranda kanona alınmadığı, bu eğilimin ataerkil bir tutumun sonucu olduğu savunulmuştur (Felski, 2003; Gilbert ve Gubar, 2000; Showalter, 1977). Bu bağlamda, “kadın edebiyatı” bazen yüksek duyarlılık ve hassasiyet gösterdikleri için övülen yazarların eserlerini temsil ederken, bazen de popüler ama edebî derinliği olmayan romantik fanteziler yazan yazarların eserlerini tanımlamak için kullanılmaktadır.

Bu makalede, kanon dışında bırakılmış Safiye Erol ile kanona dâhil edilen Peyami Safa arasındaki tematik ve düşünsel farklılıklara seçili eserleri üzerinden odaklanılacaktır.<sup>2</sup> Bunu yaparken her ikisinin gelenek ile ilişkisi sorgulanacaktır. Safiye Erol’un, yaşadığı dönemde belli bir tanınırlığa sahip olmasına karşın, günümüzde kanon dışında kalma nedenlerine veya son zamanlarda güçlenen feminist edebiyat eleştirisinin etkisiyle yeniden görünür olmaya başlamasına derinlemesine girilmeyecektir. Makalenin temel meselesi, kadın oluşunun ötesinde hangi özelliklerinin onu kanon dışına ittiği, erkek kanon yazarlarıyla hangi konularda benzer veya farklı görüşlere sahip olduğu ve genellikle kadınlara –rahatlıkla ve küçümseme amacıyla– yapılandırılan “aşk-meşk” yaftasının onun düşünsel zemininde nasıl bir yeri olduğunu göstermektir. Bu perspektiften, kanon dışı edebiyatın sadece dışlanarak değersizleştirilmesi değil, aynı zamanda kanonun *söyleyemediklerini* ifade etme olasılığı da sorgulanacaktır. Bu bağlamda, bu yazının odaklandığı temel mesele, kanon dışı eserlerin dile getirebildikleri ve bunların egemen kültüre nasıl meydan okuduğudur.

Bunun için öncelikle edebî kanonun ve bu kanonun dışında kalan eserlerin gelenekle olan ilişkisi Aydınlanma ve modernite çerçevesinde ele alınacaktır. Gelenek ve edebiyat arasındaki bağlantı T. S. Eliot’ın 1919 tarihli makalesi aracılığıyla derinlemesine incelenecektir (Eliot, 2013). Safiye Erol’un aksine edebî kanon içinde kabul edilen Peyami Safa’nın, özellikle 1931 tarihli *Fatih-Harbiye* romanı özelinde, meseleyi kültürel anlamda hangi medeniyetin değerlerinin kabul göreceğine indirgemesi ve geleneği geçmişin bir taklidine dayanır şekilde resmetmesini, tam da bu yüzden geniş çevreler tarafından bir sentez romanı olarak kabul görmesini tartışacağım. Bu makalede ayrıntılı olarak tartışmak yer açısından mümkün olmadığından, Safa’nın geleneğe te-

<sup>2</sup> İstanbul Şehir Üniversitesi’nde 4 Aralık 2014’te düzenlenen *Safiye Erol Sempozyumu*’nda sunduğum bildiride ve makale olarak yeniden yazımında bu karşılaştırmaya daha çok madde ve mana ayrımı üzerinden yer geldikçe değinmiş ve Safiye Erol’un edebiyat tarihinden dışlanmasını bu çerçevede değerlendirmiştim (Buğdaycı, 2016). Neslihan Cangöz de Erol, Safa ve Tanpınar’ın eserlerine değinen benzeri bir karşılaştırma üzerine bir gazete makalesi yayımlamıştır (Cangöz, 2019).

mas eden diğer önemli eserlerine de yeri geldikçe değinilecektir. Michel Foucault'nun düşünme pratiğinde ve eserlerinde kullandığı şekliyle jeneolojik (soy bilimsel) bakış ve söylem analizi aracılığıyla Safiye Erol'un aşk teması ve imgelemi üzerinden, bir yandan gelenek ile süreklilik sağlarken diğer yandan da modern bireyi işe katarak gelenekle yaratıcı bir ilişki kurduğunu savunacağım (Koopman, 2013). Bu çerçevede, Walter Andrews ve Mehmet Kalpaklı'nın birlikte kaleme aldığı *Sevgililer Çağı* adlı kitaba başvurarak Osmanlı aşk kültürünü ele alacağım. Safiye Erol'un Andrews'un bahsettiği "aşk ekosistemini" söylemleştirerek kendisini gelenek içerisine yerleştirdiğini ve aynı zamanda bu hareketiyle onu yeniden değerlendirdiğini, dolayısıyla da geleneği yaratıcı bir şekilde ele aldığını göstereceğim (Andrews, 2016; Andrews ve Kalpaklı, 2005). Son olarak, bu iki yazarın gelenekle kurdukları ilişkinin temelinde farklı kabullerin yattığını ve bu sebeple Safiye Erol'un eserlerinde, Judith Butler'ın dil ve iktidar kavramları üzerinden ele aldığı, "söylenemeyen[ler]i" dile getirme kapasitesine sahip olduğunu savunacağım (Butler, 1996).

### Safiye Erol'un Kanon Dışında Kalması

Safiye Erol 1902'de Edirne Uzunköprü'de doğmuş, 1964'te İstanbul'da vefat etmiştir. İstanbul'da önce Fransız Mürebbiyeler Okulu'na, sonra Haydarpaşa ve Beyoğlu'ndaki Alman liselerine devam etmiştir. 1917'de İstanbul ve Lübeck belediyelerinin bursuyla Almanya'da eğitime gönderilen ilk Osmanlılardanır.<sup>3</sup> 1926 yılında Münih Ludwig Maximilian Üniversitesi'nde Safiye Sami adıyla Almanca yazdığı *Eski Arap Şiirinde Çiçek İsimleri* başlıklı doktora tezini tamamlayarak yeni Türkiye'ye dönmüştür.

Safiye Erol yaşadığı dönemde belli bir şöhrete kavuşmuş bir yazardı. Önce Dilârâ mahlasıyla küçük hikâyeler, çeviriler yayımlamış, Safiye Sâmî ve soyadı kanunundan sonra aldığı Erol soyadı ile *Millî Mecmua*, *Havâdis*, *Son Havâdis*, *Yeni İstanbul*, *Türk Yurdu* gibi dergilerde fikrî yazılar yazmış, Batı ve Doğu edebiyatından çeviriler yapmıştır (Açıkgöz, 2001, s. 83). Ayrıca romanları dönemin önde gelen gazetelerinde tefrika edildikten sonra basılmıştı: *Kadıköyü'nün Romanı* 1935'te *Vakit* gazetesinde tefrika edildikten sonra (Peyami Safa'nın diğer kitaplarının yanı sıra *Fatih-Harbiye*'sini ve takma adıyla Server Bedi'nin kitaplarını basmış olan) Suhulet Kitabevi, *Ülker Fırtınası* ise 1938'de *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1944'te Remzi Kitabevi tarafından basılmıştır. *Dineyri Papazı* 1955'te *Tercüman* gazetesinde tefrika edilmiş, Çiğerdelen ise 1946'da Becid Basımevi tarafından yayımlandıktan sonra 1963 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilmiştir. Almanya'nın önde gelen üniversitelerinden birinden edebiyat ve felsefe doktorasına sahip olmasına rağmen, sadece 1943'te Belediye Meclisi üyesi olarak çalışmıştır (Uçman, 2020). Döneminde Ahmet Hamdi Tanpınar gibi doktorası olmadan profesörlük yapanlar varken hiçbir öğretim kurumunda çalışmaması soru işaretleri barındırır.

Yaşarken yalnızca Nihat Sami Banarlı'nın ilk kez 1948 yılında basılan *Resimli Türk Edebiyatı Târîhi*'nde adı geçmiştir. Ölümünden sonra ise adı pek anılmamış, kitapları (Türk-İslam kültürüne yaptığı vurgularla muhafazakâr kesim tarafından özellikle sahiplenilen *Çiğerdelen*'in 1974'te Boğaziçi Yayınları tarafından ikinci baskısının yapılması haricinde) yeniden basılmamıştır. 70'li yıllardan 2000'li yılların başına kadar, bazı edebiyat ansiklopedilerinde kısaca ya da bazılarında

<sup>3</sup> Safiye Erol 28 Temmuz 1949'da *Edebiyat Âlemi*'ne verdiği bir röportajda Almanya'ya 1918 yılında 13 yaşında gittiğini söyler (Erol, 2010b, s. 47). Hakkında tüm kaynaklarda bu yıl 1917 olarak gösterilir. Her durumda, bu tarihlere göre kayıtlara 1902 olarak geçen doğum yılı hatalıdır; ya 1904 ya da 1905 olmalıdır. Başka bir yerde ise daha önceki kaynaklarda doğum tarihinin yanlış bir şekilde 1900 olarak yazıldığı belirtilir (Yardım, 2010, s. 151).



yanlış bilgilerle kendisinden bahsedilmiştir.<sup>4</sup> Ancak *Türk Kadınları Kültür ve Sanat Derneği* tarafından 16 Mayıs 2001’de düzenlenen *Safiye Erol Paneli* ile adı tekrar anılmaya başlanmıştır.

Selim İleri “dönemi için çok aydın, çok cesur, dili ışıltılı, ruh çözümleri çok güçlü, anlatımı zengin bir yazarımız[dır]” dediği Safiye Erol’un kanon dışında kalmasını edebiyat tarihimizin bir “nankörlük tarihi” olarak da adlandırılabilir olmasıyla açıklar (İleri, 2010, s. 17). Murat Belge ise ilk olarak *Kitaplık* dergisinin Ocak 2004 sayısında yayımlanan “Türkiye’de Kanon” başlıklı yazısında, Safiye Erol’un bir kitabını rastlantı eseri yakın zamanda şaşırarak okuduğunu ve bunun Türkiye’de edebî kanonu neyin belirlediği üzerine düşünmeye başlamasına yol açtığını belirtir. Şaşkınlığının sebebi “piyasa romanı” zannettiği kitabın yazarının, yazarlık yeteneğinin hiç de az olmayan birisi çıkmasıdır. İlk tepki olarak, Safiye Erol’un oldukça bilinçli bir şekilde “kanonun dışında tutulduğunu” düşündüğünü, fakat hemen ardından daha genel olarak edebiyat ortamını düşününce, Safiye Erol gibi “başarıyla dışlanmış yetenekler” yerine Türkiye’de kanonun “yeteneksizliği içeri almak şeklinde tecelli etmiş” olabileceğini yazar. Belge yazısında, kanonun belirleyici faktörleri üzerine düşündüğünde, tarihimizde üç merci olduğunu tespit eder: Bunlardan ilki yazar, aydın, eleştirmen ve az sayıda akademisyendir, ikincisi siyasetçiler ya da devlet adamları gibi otorite sahipleridir, üçüncüsü ise daha az etkiye sahip olsa da toplum ya da okuyan halktır. İçlerinde en etkili olanı (diğer iki mercie karşı ya zaman içerisinde ya da genel kanıyı belirlemedeki gücü sebebiyle) birinci merci olduğu için, bizim kanonumuzun “meritokratik bir kanon” olduğunun söylenebileceği sonucuna varır (Belge, 2009, ss. 84-87).

İleri ve Belge’nin belirttiği gibi edebî anlamda iyi bir yazar olan Safiye Erol’un sadece kanon dışında kalması değil, varlığının bu dönemde neredeyse tamamen silinmesi kapsamlı bir şekilde sorunsallaştırmayı hak eden bir konudur. Ayrıca onun tasavvufi kimliğinin altının çizilerek hatırlanmaya başlaması da ancak 20. yüzyıla gelindiğinde tasavvuf kültürüyle ilgilenenlerin dikkat çekmesiyle olmuştur. Nitekim Mustafa Kara’nın hazırladığı *Metinlerle Günümüz Tasavvuf Hareketleri* adlı çalışmada Safiye Erol’dan kısa bir alıntı bulunur (Kara, 2002). Bu alıntı Erol’un şeyhi Kenan er-Rifâî’nin 1950’deki vefatının hemen ardından pîrdaşları Sâmiha Ayverdi, Sofi Huri ve Nezihe Araz ile birlikte yayımlanan *Ken’an Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık* adlı kitapta yazdığı metindendir. Aralarında Sâmiha Ayverdi’nin bulunduğu kurucu üyeler tarafından 1970’te kurulan Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı 2001’de Safiye Erol’un kitaplarının yeni baskılarını yapmaya başlar. 2014’te onun adına İstanbul Şehir Üniversitesi’nde Kubbealtı Akademisi’yle ortaklaşa bir sempozyum düzenlenir.<sup>5</sup>

Tasavvufla ilişkisinin altının çizilmesi meritokrasinin belli bir kesiminin Safiye Erol’u kabul etme çabasını gösterse de, onun romanlarında anlattığı tutkulu aşk sıradan bir romantik aşk olmadığı gibi, tam anlamıyla ilahi aşk da değildir. Cinsellik ve tensel arzuya yönelmelerinin ardından, esas olarak hayata manevi bir şekilde anlam verme tutkusunu karakterlerinde belirginleşir. Bu aşkların maraziliğe kaçan yapıları ve aynı zamanda onun kadın karakterlerini (İleri’nin de yukarıdaki alıntıda belirttiği gibi) yargılamaması, ahlak çerçevesinden bakmaması, onun romanlarının Sâmiha Ayverdi’ninkiler gibi sadece din ve tasavvuf odaklı olarak nitelenmesini engeller. Bir fazlalık vardır onun romanlarında. Aşağıda bu fazlalığın ne olduğu ve nereden kaynaklandığı

<sup>4</sup> Bunlar Dergâh Yayınları tarafından basılan Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Atilla Özkırımlı’nın çıkardığı *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, Milliyet Yayınları’nın Edebiyat Ansiklopedisi, İhsan Işık’ın *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi*, YKY Yayınları’nın bastığı *Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, *Tercüman* gazetesinin çıkardığı *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*’dir (Yardım, 2010, ss. 150-151). Ayrıca, Behçet Necatigil’in 1960’ta çıkardığı *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*’nde ve İnci Engin’in 1983’te yeni Türk edebiyatı üzerine yaptığı çalışmada kendisinden kısaca bahsedilmiştir (Engin’in, 2004; Necatigil, 1968).

<sup>5</sup> Konuşmacıların bulunduğu bildirilerin çoğu makaleleştirilerek Temmuz 2016’da *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* adlı hakemli dergide özel sayı olarak basılmıştır.

üzerinde durulacaktır. Fakat öncelikle edebî kanonun Batı’da nasıl şekillendiğini ve onun gelenekle ilişkisini Aydınlanma bağlamında sorgulanacaktır.

## Kanon ve Gelenek

Edebî kanon Batı edebiyatında on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren önem kazanmış bir konudur. Matthew Arnold 1869’da yazdığı *Culture and Anarchy* (Kültür ve Anarşi) adlı eserinde, en iyinin bilinmesi gerektiğini savunarak, edebî kanonun oluşturulması gerektiğini belirtmiş; F.R. Leavis ise 1948’de yazdığı *The Great Tradition* (Büyük Gelenek) adlı eserinde İngiliz romanının klasiklerini ve onların belirleyici niteliklerini tanımlamıştır. Daha yakın bir zamanda Harold Bloom ise *Batı Kanonu* adıyla Türkçede yayımlanmış eserinde, Batı edebiyatında kanonik kabul edilen bir eserin temelde estetik değere sahip olması gerektiğini ve “derin okuma” kavramını vurgular (Bloom, 1994). Ayrıca kendisinden önceki yazarlara benzemek istemeyen, eşsiz olmak isteyen sanatçının, (*Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi* adıyla Türkçede yayımlanan kitabında tartıştığı) “etkilenme endişesini” taşımasına rağmen, kuvvetli yaratıcılığın ancak bu çekişmeyle doğabildiğini anlatır (Bloom, 1997).

Bu makalede ise bunlardan ziyade, Aydınlanma söylemi bağlamında önemli olan, T. S. Eliot’ın “Gelenek ve Bireysel Yetenek” adlı denemesi üzerinden, edebî kanon oluşumundan bahsedilecektir. Daha sonra, Safiye Erol ve Peyami Safa’nın gelenekle kurdukları ilişki Osmanlı edebiyatı açısından ele alınacaktır. Eliot’ın bu makalesi üzerinde durma sebeplerinden en önemlisi, onun yirminci yüzyıl modernist edebiyatındaki yeridir. Ayrıca Eliot gençlik çağlarından itibaren Almanya’da öğrenim gören Safiye Erol ile akrandır; dolayısıyla aynı sanat ikliminde, aynı felsefe ve sanat akımlarının etkisinde yaşamışlardır. Eliot’ın bu kısa ama yirminci yüzyıl edebiyat eleştirisine damgasını vuran denemesi, kendisinin de editörlüğünü yaptığı, döneminin ünlü modernist eserlerini basan *Egoist* (1914–1919) dergisinin son iki sayısında, Eylül ve Aralık 1919’da yayımlanmıştır. Kısa sürede ünlenmiş ve edebî teorinin “incil”i olarak adlandırılmıştır (Schuchard, 1999, s. 73). Bu denemeyi “modernist bir manifesto” olarak adlandıran Viorica Patea, iki ufuk açıcı metinle de tartışmaya girmesi açısından önemli bulur: Eliot’ın bu denemesinde doğrudan atıfta bulunduğu William Wordsworth’ün *Lyrical Ballads*’a (Lirik Baladlar) 1800’de yazdığı önsöz ve daha dolaylı olarak Edgar Allen Poe’nun 1846’da yazdığı “Philosophy of Composition” (Kompozisyon Felsefesi). Modernitenin kökeninde yer alan bu iki yazıdan ilki duyguların ve hislerin önceliğini, diğeri ise sanatsal kontrolün üstünlüğünü ön plana çıkaran zıt geleneklerin işaret taşlarını temsil ettiğinden, Eliot hem romantik estetiğe hem de “sanat sanat içindir” görüşüne karşı çıkmaktadır (Patea, 2016, ss. 7-8).

Eliot’ın anlatmaya çalıştığı gelenek ile sanat arasındaki ilişkinin öncesinde, bu denli yüklü bir kavram kullanmasından dolayı kendisine daha sonra yöneltilecek eleştirileri anlamak için, geleneğin Aydınlanma’dan bu yana modernite içerisinde hangi anlama geldiğini göstermek gerekir. David Gross moderniteyi gelenek açısından değerlendirdiği kitabında, gelenek teriminin “günümüzde var olan, ancak geçmişten miras alınan bir uygulamalar kümesi, inançların bir bütünü ya da bir düşünme biçimi” olarak ifade edildiğini belirtir. Bir eylemin “daha önce yapıldığı için tekrarlandığında” geleneksel hâle geldiğini vurgular (Gross, 1992, s. 8). Buna karşılık, modernite çoğunlukla geleneklere karşı bir hareket olarak tanımlanır. Geleneklerin değersizleştirilmesi Avrupa’da Rönesans ve Reform ile başlamış olsa da, bu dönemlerde geleneklerin bazılarının önceliği değişirken diğerleri de sağlamlaşmıştır. 18. yüzyıl Aydınlanması ise modern

Avrupa'daki ilk tam anlamıyla gelenekselcilik karşıtı hareketti. Aydınlanma filozofları Katolik Kilisesinde, köylü âdetlerinde veya aristokratik güç yapılarında geleneklerin varlığını gördüler. Onlara göre, gelenek ve geçmişten kalan diğer unsurlar ilerlemeyi ve toplumsal gelişme idealini engelleyen olumsuz bir güçtü. Geleneğin önyargıları, batıl inançları ve yanılırları bir nesilden diğerine aktarması kadar, insan yaratıcılığını da engellediğini düşünüyorlardı (Gross, 1992, s. 35).

Gelenekten yararlanılabileceğini savunan Francis Bacon ya da geleneğin rasyonel bir çerçeveye dâhil edilebileceğine inanan René Descartes'ın aksine, Aydınlanma filozofları "karanlığın dünyası" yerine "ışığın dünyası"nı gerçekleştirmek için, geleneğin tamamen ortadan kaldırılması gerektiğini söylemekteydiler (Gross, 1992, s. 36). Kant'ın 1784 tarihli "Was ist Aufklärung?" (Aydınlanma Nedir?) adlı denemesinde yazdığı gibi, Aydınlanma insanın kendine yüklediği kısıtlamalardan çıkışıdır. Modern çağda insan "kendi zekasını kullanma cesaretine" sahip olmalıdır. Kant için bu, insanın kendine güvenmesi ve kendi sorularını sorması anlamına geliyordu (Gross, 1992, s. 36).

T. S. Eliot da gelenek kavramının artık pek kullanılmadığını, kullanıldığında da genellikle bir kişiyi eleştirmek amaçlı kullanıldığını belirterek yazısına başlar. Bir şairin övülmesine sebep olan yapıtının hiç kimseye benzemeyen yönleri, onda gizlenen bireysel özellikleri, insan doğasına özgü olan şeylerdir. Şair kendisinden öncekilerden veya bir kuşak öncesinden farklıdır ve Eliot bize keyif verenin de bu farklar olduğunu söyler. Ancak hemen ardından, ironik bir biçimde, geleneğe dair Aydınlanma'dan gelen hükümran bakış açısına karşı çıkararak kendi fikrini ortaya koyar: "Oysaki bir şaire bu önyargı olmadan yaklaşırsak, yapıtının yalnızca en iyi yönlerinin değil, aynı zamanda en özgün yönlerinin ölü şairlerin ve atalarının ölümsüzlüklerinin en güçlü biçimde öne çıktığı yerlerde olduğunu fark edeceğiz" (Eliot, 2013, s. 94).

Bu görüş, Aydınlanma'yla olduğu kadar, modernist edebiyatın aradığı dil ve anlatı vaatleriyle de ters düşer. Çünkü yirminci yüzyılda Batı'da ortaya çıkan modernist edebiyat geleneksel anlatı yapılarına, temalara, perspektiflere ve ölü şairlere meydan okuyan bir edebiyat hareketidir. O zamana kadar hâkim olan edebî geleneğin aksine lineer olmayan anlatılar, özellikle Virginia Woolf'un başlattığı bilinç akışı tekniği ve James Joyce'un kullandığı sembolik imgeler içeren dil özelliklerine sahiptir. Nietzsche ve Freud gibi dönemin önemli felsefi ve bilimsel isimlerinin yanı sıra, endüstri devriminin getirdiği toplumsal değişikliklerle dünya savaşlarının yarattığı travmalar, modernist edebiyatın özelliklerini şekillendirmiştir (Bradbury ve McFarlane, 1978).

Eliot da aslında gelenek kavramını modernist bir şekilde kullanmaktadır. Ona göre gelenek "bizden hemen önceki kuşağı ve onun başarılarını kör veya ürkek bir bağlılıkla takip etmek," yani bir tekrar değildir. Hatta tekrarlamaktansa "yenilik" yapmak, geleneği kullanmaktan çok daha iyidir. Çünkü bu durumlarda gelenek "devralınır [miras alınır]," halbuki onun bahsettiği gelenek tam da "devralınamayacak [miras alınamayacak]" şeydir, onu ancak "büyük bir emek sarf ederek" elde edebilirsiniz. Bunun için de şairin "tarihsellik idrakine" sahip olması gerekir; ancak bununla kastettiği şey, geçmişin nostaljik bir şekilde hatırlanan bir zaman dilimi olması yerine, onun bugün sahip olduğu yerdir. Homeros'tan bu yana olan Avrupa edebiyatı, sanatçının kendi ülkesinin edebiyatı ve sanatçının döneminde yaşayanların hepsi eşzamanlıdır. Gelenek, zamansız ile zamansal olanın idrakinin yanı sıra, ikisinin birlikteliğiyle ortaya çıkan tarihsellik idrakine sahip olmaktır (Eliot, 2013, ss. 94-96).

Eliot'ın ayrıntılı bir şekilde geleneği yeniden tanımladığı bu yazısında altını çizmeye çalıştığı şey, şairin ya da sanatçının tek başına anlam yaratamayacağı, her zaman önceki kuşaklarla

olan ilişkisi üzerinden öneminin ve değerinin belirlendiğidir. Bu anlamda, bahsettiği süreklilik içeren bir edebiyat geleneği içinde, her önemli yeni eser daha öncekilerle bir ilişki kurmalıdır. Sanatçının geçmesi gereken “sınav” da tam olarak bunu yaparken geleneği kendinden öncekilerden doğrudan miras almak değil, “yeni” bir eser vermektir. Yeni ve eski arasında kurulan bu ilişki içinde sadece yeni oluşmaz, eskilerin konumu ve değeri de yeniden tesis edilir. İki taraflı dönüşüm içeren bu süreç, dolayısıyla geleneğin tekrarı değil, her ne kadar gelenekten beslense de tamamen yeni bir düzenin yeni baştan üretimidir. Bu sebeple, Eliot’ın yeni sanatçının sık sık “ölü şairler ve sanatçılar” olarak bahsettiklerinin arasında yer alması gerekliliği tarihsel bir eleştiri değil, tersine estetik bir ilkedir (Eliot, 2013, s. 95).<sup>6</sup>

## Eril Kanonun Söyledikleri ve Gelenekle İlişkisi

Aydınlanma idealleri özellikle Tanzimat Dönemi’nde Osmanlı İmparatorluğu’na girer. Bu dönemden itibaren artan Batılılaşma ve medenileşme hareketleri aynı zamanda “geleneksel-modern” ve “Doğu-Batı” gibi ikiliklerin yoğun bir şekilde hayatın her alanında etkili olmasına yol açar. Edebiyatta bu gibi ikiliklerin özellikle belirgin olduğu (eril) edebî kanonu temsil etmesi açısından, Safiye Erol’la hemen hemen aynı tarihlerde yaşamış ve eser vermiş Peyami Safa’nın (1899–1961) 1931’de yayımlanan *Fatih-Harbiye* romanı makalede konu edinilmiştir. Bu romanın seçilmesinin sebebi, öncelikle onun, Safa’nın sürekli kullandığı ikiliklerle Türk toplumunda Batılılaşma hareketlerine dair bir “tezin, teşhisin romanı” olması ve gelenekleri muhafaza ederek Doğu ile Batı arasında bir “sentez” yaptığının kabul görmesidir (Safa, 2000a, s. 4; Okay, 2015, s. 252). Ancak Nurdan Gürbilek’in de belirttiği gibi roman, sonunda “erkek kahramanların kendi aralarında ‘Doğu-Batı sentezini’ tartışıyor olmaları” dışında herhangi bir sentez içermez. Tersine, ideolojik hedefinin fazlasıyla belirgin olması yüzünden çok da başarılı bir roman sayılamayacak *Fatih-Harbiye* “kültürel bir yarık”a işaret eder (Gürbilek, 2015, ss. 85-88). İkinci olarak, baş kadın karakter olan Neriman evlenme aşamasında bir genç kızdır ve Safa’nın daha sonra yazdığı çoğu romandaki diğer genç kızlara benzer. Örneğin *Sözde Kızlar*’da (1922) Mebrure, *Mahşer*’de (1924) Muazzez, *Biz İnsanlar*’da (1959) Vedia da önce Batılı hayat biçimine özenir ve iki dünya arasında bocalasa da sonunda öz değerlerine dönen mazbut karakterlerdir (Ayvazoğlu, 1998, s. 288). Berna Moran da Safa’nın 1922–1939 arasında yazdığı romanlarda üçü erkek biri kız, başlıca dört ana karakter olduğuna dikkat çeker: “Erkeklerden biri Batı, öteki Doğu’dur; ikisi arasında kararsız bir genç kız, bir de yazarı temsil eden, bilgili ve Doğulunun dostu olan bir adam vardır” (Moran, 2008, s. 128). Safa’nın, *Bir Tereddüdün Romanı* (1933) ile *Matmazel Noraliya’nın Koltuğunda* (1949) ise Doğu ve Batı kültürü arasında bocalayan bir erkek karakter vardır. *Fatih-Harbiye* romanının bu makalede kanonik edebiyata örnek olarak seçilmesine bir üçüncü sebep ise Neriman’ın evleneceği erkek seçiminde belirleyici olan unsurun aşk yerine içinde büyüdüğü kültürel değerlere yakın kalmaya devam etmek isteği olmuştur. Makalede aşk hissi ve onun Erol’un karakterlerinin hayatlarında ezici öneme sahip olması gelenek ile ilişkisi açısından daha sonra tartışılacaktır.

*Fatih-Harbiye*’de Neriman, ayağında yeni yaptırdığı “dekolte rugan iskarpinler” ve üstünde “filiz manto”yla, Doğu kültürünün köhneliğine karşı Batı kültürünün vaat ettiği yeniliklere, zenginliklere, heyecanlara kendini kaptırmak üzere olan, Fatih’te yetişmiş bir genç kız olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar kendisi gibi Fatih’li, kemençe çalmaktan “turnağının biri kırık,

<sup>6</sup> 1928’de “edebiyatta klasikçi, siyasette kraliyetçi ve dinde Anglo-Katolik,” olduğunu söyleyen Eliot (Schuchard, 1999, s. 52), bu açıdan ve bu makaledeki geleneği anlayışının yanı sıra anlaması kolay olmayan, süslü ifadelerle dolu dili üzerinden de çok eleştirilmiştir (Bloom, 1985; Eagleton, 1983; Graff, 1987; Shapiro, 1960).

öbürü batık” Şinasi ile evleneceğine kesin gözle bakılsa da artık onu beğenmiyordur. Birlikte gittikleri Dârülelhan’da ut çalmaktan hoşlanmamaya, mahallesini ve kendisini orada bekleyen geleceği istememeye başlamıştır. Artık köhneleşmiş olan Fatih’in sokaklarında geçmiş tüm parlaklığını yitirmiş, mahalle sefillik, fakirlik kokmaktadır. Bunun karşısında Harbiye’nin ışıltılı camekânları, çekici kadınları ve erkekleriyle dolu balo salonları, Batı’nın tüm maddi kültürü Neriman’ı “ince uzun elleri, hafif manikürlü parmakları” olan şık Macit yoluyla çağırılmaktadır (Safa, 2000b, ss. 10-26). Neriman artık çünkü Neriman değildir ve Şinasi’yle yüzleşme cesareti göstermeden içinden şöyle geçirir:

Niçin mi? Çünkü, artık ben bir Fatih kızı olmak istemiyorum, anlıyor musun? Böyle yaşamaktan nefret ediyorum, eskilikten nefret ediyorum, yeniyi ve güzeli istiyorum, anlıyor musun? Eski ve yırtık ve pis iğrenç bir elbiseyi üstümden atar gibi bu hayattan ayrılmak, çıkmak istiyorum. İhtiyar adam, bozuk sokak, salaşpur ev, gıy gıy, hey hey, ezan, helvacı... Bıktım artık, ben başka şeyler istiyorum, başka, bambaşka, anlamıyor musun? (Safa, 2000b, s. 67)

Romanda gelenekle modernite arasındaki zıtlık öncelikle bir kadının evleneceği erkeği seçmesi, buna bağlı olarak da bir dizi kültürel simge üzerinden ilerlemektedir. Şinasi “tozlu potinleri(yle)” Fatih-Harbiye tramvayına binerken Macit kendi otomobiliyle gezer, köprü’nün öte yakasındaki balolara, davetlere gider (Safa, 2000b, ss. 8, 126). Alaturka musikinin yasaklanacağı söylentileri içerisinde, Neriman’a göre ut zavallı bir ses çıkarır, alaturka müzik zevksizdir; Macit’in —kısa sürede bıksa da— çaldığı keman ise asildir, alafranga müzik modernidir. Batı karşısında Doğu yenilmeye mahkumdur, artık istese de onun zenginliğine ulaşması mümkün değildir. Ancak son bir hamleyle, eksik olan şey bulunur: Batı’da da olmayan bir şey vardır. Doğu’nun sahip olduğu manevi zenginliğe sahip olmayı hayal bile edemez, çünkü Batı tüm o gösterişçi tüketim kültürünün ardında sığırdır; Macit’in kısa süreli hevesleri gibi geçici maddi zevkler peşindedir. Neriman en sonunda Şinasi’yi, udunu, ailesini, Fatih’i seçerek romandaki endişeyi de sona erdirir; Neriman ve dolayısıyla toplum, artık huzura kavuşmuştur.

Peki, ya aşk? Şinasi’nin mırıldandığı şarkıdaki gibi “Ne imiş aşk u muhabbet, sevd...” (Safa, 2000b, s. 12) Yakıcı, tutkulu bir aşk hissedilmez romanda. Neriman her iki talibine de âşık değildir. Aşk Neriman’ın hayallerinde pek görülmez, gelecek tahayyülünde belirleyici değildir. Şinasi’yle tanıştığında on beş yaşında “siyah saten gömleklî, siyah başörtülü” bir kızdır; onu görünce “korkusu giden ve sevinci artan gözleriyle yere bakar, hafifçe kızarırdı.” Şinasi’ye karşı hisleri, yedi senedir görüşmelerinin verdiği bir alışkanlık, yarı kardeş, yarı arkadaş, yarı sevgili, yarı aile dostuna karşı olan bir sevgidir. Bu çok katmanlı sevgi birbirlerini sahiplenmeleriyle perçinlenir: Neriman Şinasi’yi “kendisine ait bir şey” olarak gördüğünden, kendisini umursamadığını görünce ona karşı içinde bir “temellük hırsı” doğar; Şinasi de “onun üstündeki temellük hakkını kaybetmediğine inanmak ihtiyacında[dır]” (Safa, 2000b). Neriman’ın babası Faiz Bey Şinasi’yi oğlu gibi sever, Şinasi de ona öyle benzer ki neredeyse “genç bir Faiz Bey’di[r]” (Safa, 2000b, s. 58). Şinasi “Neriman’ın gözünde aileyi, mahalleyi, eskiyi, şarklıyı temsil ed[er]ken,” son altı aydır Beyoğlu’nda gizlice bulunduğu Macit ise “yeninin, garbın ve bunlarla beraber meçhul ve cazip sergüzeştlerin mümessili ve namzediydi” (Safa, 2000b, ss. 54-58). Şinasi’nin “büyük bir rikkatli kalbi” vardır, “sinsi ve mürâî değildi[r]” (Safa, 2000b, ss. 54, 62). Macit ise samimi-yetsizdir; “sahte bir insandır” (Safa, 2000b, ss. 54, 109). Ancak aşkından yanmak yerine, Şinasi de yenilik isteyen ve gizli gizli Macit’le görüştüğünü bildiği “bu kızla” evlenmeyi hem Faiz Bey’e verdiği söz hem de etrafta kendilerine evlenilecek gözüyle bakılmasından dolayı bir “vazife,” bir mecburiyet olarak görür (Safa, 2000b, ss. 90-97).

Roman romantik bir aşk yerine, maddeyi Batı'ya, manayı Doğu'ya ait sayarak bir kadının Doğu ile Batı dünyası arasındaki bocalamasını, ya da Gürbilek'in deyişiyle "bir bovarist kapılma" hikâyesini anlatır (Gürbilek, 2015, s. 89). Önemli olan Doğu'nun Batı'ya karşı galip gelmesi, Neriman'ın Harbiye'nin tüm çekiciliğine rağmen mahallesinde, ailesiyle, tanıdıklarıyla kalması, uduyla çaldığı alaturka musikinin temsil ettiği değerler dizisinin devam edecek olmasıdır. His dünyası, Doğu kültürünü temsil ettiğini düşündüğü tembel bir kedinin sobanın yanında kıvrılıp uyuması kadar, alaturka musikinin içerisinde artık rahattır. Bu yüzden de bir sentez romanı değil, "bir eve dönüş hikâyesidir" *Fatih-Harbiye* (Gürbilek, 2015, s. 91).

Peyami Safa Batı'yla karşılaşmanın ve Batı-Doğu terkipteki seçkinin nelerden oluşacağına dair bir muğlaklık yaratır. Muğlaklığın içerdiği bilinmezlik ve kesinsizlik, güvensizlik hissini sadece devam ettirecektir. Bu yüzden sürekli olarak her alanda ikili zıtlıkları ortaya endişeli bir şekilde koyar, onların yaratacağı sorunları gösterir ve nihayetinde onları geleneğe dönüş ile çözümler. Batı kültürünün ve modernitenin savaş açmaya geldiği, geleneklerin içinde barındığı eski mahalle, âdetler, musiki kişilerin kurtarıcısı olacaktır; çünkü onlar güvenli, denenmiş, bilinen, yerli bir alanı temsil ederler.

*Fatih-Harbiye*'de "köklerinden kopmuş, ahlakça çürümüş, para ve zevk için yaşayan alafranğa bir zümre[nin]" karşısında "İslami geleneklerle yoğrulmuş, milli ve manevi değerlere bağlı, yurtsever, dürüst bir zümre" bulunur ("Peyami Safa", 1974, s. 1206). Zengin Beyoğlu vitrinleri, geniş pastane salonları, Maksim, Pera Palas gibi mekanlarda görülen zenginlik, bolluk ve refahın içinde, hareketli fokstrot nağmeleri ile cazbantların karşısında gelenek artık albenisini yitirmiş Osmanlı mimari eserleri yerine kültürel simgeler aracılığıyla görülür: Faiz Bey'in okuduğu kara kaplı *Mesnevî* eskidir, fakat Batılıların Türklerden daha çok önem verdikleri bir kitaptır. Alaturka müzik bir hisler dünyasına geçit verir, karakterler kendilerini çok iyi ifade edemeseler de beraber müzik icra ederek teskin olurlar. Neriman ut, Şinasi kemençe, Faiz Bey ise ney çalar. Tanıdık bir dünya sunar gelenek. Kafeslerin dört köşe deliklerinden karanlık çabuk inse de, herkes miskin miskin erkenden yataklarına girse de, her akşam saatinde helvacı bağıra bağıra eğri büğrü sokaklardan geçse de, samimi, sahte olmayan bir yerdir Fatih. Her ne kadar Neriman artık okullarda okutulmadığı için o kara kitaplara değer vermiyor ve onları bilmiyor olsa da Batılıların hâlâ Sadî'yi, Gazalî'yi, Farabî'yi okuduğunu söyler babası. Ancak bu Şarklılar gibi düşünen adamın "hazine-i efkârı," yani batnî bir zenginliği varken, sürekli çalışan ve kazandıklarıyla iyi yaşayan Garplılar zahirî işler yapmaktadır: "birisi maneviyat ile, zihin gayretiyle yapılan iştir; öbürü vücut ile, bedenle yapılan iştir. Maneviyat daima daha âlidir, vücut sefildir" diye açıklar Faiz Bey (Safa, 2000b, s. 47). Faiz Bey'in romanın sonunda okuyarak rahat bir uykuya daldığı Gazalî'nin rubaisi de bütün arzular karşısında dünyanın geçiciliğini vurgular: "Arz, kayalar, denizler, hatta parlak yıldızları, ve emelleri ve dehası veya bunaklığıyla, beşerin ruhu, cümleten, bütün asumanın göğsünde kaybolmaya mahkûmdur" (Safa, 2000b). Mana aleminin maddeye karşı kazandığı kaçınılmaz galibiyetin huzuru çöker üstüne.

Peyami Safa dönem dönem radikal biçimde fikir değiştirmiştir; örneğin *Fatih-Harbiye*'de Türk musikisini savunduğu halde, daha sonra bu musikinin aleyhinde bulunmuş ve çoksesli Batı müziğini savunmuştur (Ayvazoğlu, 1998, s. 17). Bu ilk görüşü doğrultusunda, *Fatih-Harbiye*'de Türkiye modernleşmesini Doğu ile Batı arasında keskin bir değerler çatışması olarak, hatta "Türk ruhunun en büyük işkencesi" olarak algılamıştır (Ayvazoğlu, 1998; Gürbilek, 2012, 2015, s. 86). Ancak burada "sentez" kelimesinin bir tarafın üstünlüğü ve devamlılığı olarak algılandığı aşikârdır; dolayısıyla aslında ortada bir sentez ya da yeni bir öneri yoktur. Doğu kültürünün galip

geldiği, Doğulu erkeğin kızı “kaptığı” bir romandır, sentez olarak kutlanan *Fatih-Harbiye*. Önerilen sentezde kültür ve kimlik sorunumuza verilen yanıt, Tanzimat’tan bu yana pek bir değişiklik göstermemiştir: Batı’nın teknolojisini alalım ama kimliğimizi değiştirmeyelim. Buna rağmen, ya da daha doğrusu bu yüzden, bu roman muhafazakâr edebiyatın kanonudur, hatta MEB’in orta-öğretim kurumlarındaki öğrencilere tavsiye niteliğinde 2004’te kamuya açıkladığı 100 temel eser içerisinde de yerini almıştır.

Her ne kadar Safa geleneği Batı kültürü karşısında bir kalkan olarak kullansa da burada temel bir sorun yatmaktadır. Roman Batı’nın teknolojisini alma söyleminde kendini gösteren madde ile mana zıtlığını devam ettirir, ancak otantik kültürel bir biçim ya da içerik getiremez. Gelenek bu haliyle katılaşır, taşlaşır. *Mesnevi*, *Rubaiyat* başlıkları, Sadî, Gazalî, Farabî gibi isimlerin yanı sıra geçer, ama modern dünyada nasıl yer alacaklarına ya da nasıl katkı sağlayacaklarına dair bir fikir bulunmaz. Tam da Eliot’ın karşı çıktığı şekliyle, gelenek sadece miras alınır ve bunda taklit esas olduğundan onunla aktif bir ilişki kurulmaz. Ölü şairler, bu halleriyle zar zor ayakta durur, önemleri ancak Batılıların da değer vermesiyle açıklanır fakat onlarla bir ilişki kurulmaz.

Keskin zıtlıklar üzerinden, Doğu kültürünü muhafaza etmek isteşiyle Safa, geleneğin modern zamanda nasıl kullanılacağına dair tam olarak yeni bir şey önermez. Her ne kadar Safa *Bir Tereddüdün Romanı ve Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* gibi eserlerinde Doğu-Batı meselesine ve geleneklerle modern hayatı bir arada sürdürme konularına daha ayrıntılı girmiş olsa da, bu konular her seferinde uzun monologlarla açıklanır.<sup>7</sup> İlkinde muharrir olarak tanıdığımız karakter, ikincisinde felsefe öğretmeni olan Yahya Aziz karakteri her iki romanda da yazarın sesini temsil eder. Yahya Aziz’in arkadaşı ve dinleyicisi olan ana karakter Ferit’in gerçekten de bir dönüşüm geçirdiğini görürüz; modern ve hiçbir şeye inananmayan bir gençken hem Yahya Aziz’le yaptığı konuşmalar hem de yaşadığı sıra dışı parapsikolojik olaylar neticesinde daha ahlaklı ve inançlı bir hayat sürmeye karar verir. Ancak Gürbilek’in ifade ettiği şekliyle, kahraman bir bocalama içinde gösterilse de taraflar arasındaki değer farkı en baştan net bir şekilde bellidir. Bu sebeple, Safa tereddüdü “araçsallaştıran bir yazardır” (Gürbilek, 2012, ss. 149-151). Araçsal hâle gelen tereddüt sonucunda varılan bohem yaşamdan uzaklaşmak, geleneksel ahlak, fazilet gibi değerleri benimsemek *gerekliliği* bu eserlerde de *Fatih-Harbiye* gibi ön plandadır. Buradaki sorun bu değerlerin gerekli olmasını düşünmesi değil, anlatılarında bu gerekliği karakterin gelişimiyle göstermek yerine, bir karakter aracılığıyla vaaz etmesidir.

Benzer bir şekilde, Süleyman Seyfi Öğün Peyami Safa’yı “paternalist muhafazakâr” olarak adlandırdığı yazısında, genel olarak muhafazakârlığın, özel olarak paternalist muhafazakârlığın “kültürel hayattan kopuk soyut kitabi hikmetler yükle[diğine]” ve “günlük hayatın özgür tecrübi dinamikleriyle ilişkilendirmekte sıkıntıya düş[tüğüne]” dikkat çeker. Bunun en önemli sebeplerinden birisi, bu muhafazakârlığın “başından itibaren kültüre şatafatla yüklediği tarihsel ama aslında son derece de tarih-ötesi, nominalist anlamın, bu kavramın somutluğunu gölgede bırakmış olmasıdır.” Öğün’e göre, paternalist muhafazakârlar öyle olmadığını iddia etseler bile, “hayatın akışı içinde rasyonalist kültür kurguları kültürün sosyolojik anlamını bastırmaktadır.” Bu yüzden onlar kültürün “somut ve daha az somut veçhelerini bir bütünlük içinde” göremezler. Safa da aşağıdan yukarıya bir inkılabı savunsa da, muhafazakâr bakışında “soyut aklın ürünü olan pozitivist devrim nazariyelerinden hiç de geri kalmamıştır” (Öğün, 1997, s. 148).

<sup>7</sup> Peyami Safa Safa ölümünden dört yıl önce kendisiyle yapılan bir söyleşide gençlik yapıtlarının (*Sözde Kızlar*, *Canan*, *Bir Akşamı*) “ilkeli” bulunduğunu ve romanlarından yalnızca *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nu, *Fatih-Harbiye*’yi, *Bir Tereddüdün Romanı*’nı ve *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nu gönül rahatlığıyla sahiplenebildiğini söylemiştir (Tekin, 2003, ss. 24-25; aktaran Gürbilek, 2012, s. 151)

Elbette Safa'nın eserlerinin kanon olmasında bu gibi tezli romanlarındaki açık tavrın yanı sıra, fikir anlamında muhafazakâr çevrelerde çok kabul görmüş *Türk İnkılâbına Bakışlar* (1938), *Doğu-Batı Sentezi* (1963) gibi eserlerinin de payı vardır. Ancak özellikle bahsi geçen romanlarında gelenekten bahsetmiş, Doğu-Batı sorunu üzerine uzun söylevler veren karakterlere ses vermiş olsa da, T. S. Eliot'un kullandığı anlamda gelenek ile yeni bir ilişki kurmamıştır. Bu makalede ayrıntılı olarak *Fatih-Harbiye* özelinde gösterildiği şekliyle, Safa edebî anlamda akıcı bir dille dönemini açıklayan çok zengin sıfatlar ve tabirler kullansa da, gelenek ile girdiği ilişki yeni bir üretim yerine eskinin muhafaza edilmesi olarak gerçekleşmektedir. Bu romanında özellikle alaturka müzik ısrarı açısından döneminin resmî ideolojisine karşı çıkmasına rağmen, Müslüman Türk değerleriyle kurduğu yakın ilişki sayesinde kanonda bu denli sağlam bir yere sahip olmuştur.

## Kanon Dışının Söyleyebildikleri ve Gelenek

Peyami Safa'nın geleneği siper gibi kullanarak sabit bir şekilde muhafaza etmek istemesinin getirdiği soru, elbette geleneğin modern toplumda başka türlü yer alabilmesinin nasıl mümkün olacağıdır. Geleneğin kabulü, genel çizgisini eril kanonda bulduğu şekliyle, Batı kültürünü dışlamayı gerektirmez mi? Tanzimat'tan beri kafa yordüğümüz bu birliktelikte “gelenek” nasıl var olanları korumak ve devam ettirmek dışında kendini gösterebilir?

Gerçekten de bu sorulara, özellikle edebî kanon üzerinden vereceğimiz pek fazla örnek bulunmaz. Çoğu örnek aynı hiyerarşiyi devam ettirirken, bir kısmı da bu sorulara cevap verememenin yarattığı endişeyi, huzursuzluğu anlatır. Ancak bu makalede Safiye Erol'un tam olarak bu sorulara cevap vermek üzere yazdığı, Eliot'ın bahsettiği şekilde geleneğe şimdiki zamanda sahip çıktığı ve ironik bir şekilde, tam da bu yüzden kanon dışına itildiği savunulmaktadır. Bunun için öncelikle, onun temel hikâye olarak kullandığı aşk hikâyesinin özellikleri tartışılacak, daha sonra da hikâyesinin gelenekteki yeri Eliot'ın görüşleri doğrultusunda sorgulanacaktır. Benzer bir şekilde, Selim İleri de Safiye Erol'un *Kadıköyü'nün Romanı*'nda sunulan Osmanlı ve modern Türkiye'nin yeni yaşama tarzlarının bir “uyum içinde” olduğunu, “âdeta senteze” vardığını yazar. Daha da önemlisi, Erol'un gelenek konusunda gösterdiği yeniden yorumlama çabasına değinir: “Safiye Erol, Cumhuriyet dönemi romanımızda geçmişin değerleriyle yeninin ihtiyaç duyduklarını birleştirme çabası gütmüş ender yazarlardan” (İleri, 2010, s. 15).

Safiye Erol'un çoğu romanında ana kadın karakterleri Doğu'yu ve Batı'yı bünyesinde harmanlamaya çalışan yeni Türk kadını temsil eder. Bu anlamda, *Fatih-Harbiye*'nin Neriman'ını hatırlatsalar da hemen hemen hepsi eğitilmiş, Batılı hayat tarzına sahip, orta-üst sınıfa mensup kadınlardır. Onların sevgilisi olarak ikincil konumda yer bulan erkekler ise Doğu kültüründe takılı kalmışlardır: ya *Kadıköyü'nün Romanı*'ndaki Burhan gibi Doğu kültürüne burun kıvrırken karısıyla bir Batılı gibi eşit bir ilişki kuramaz, ya *Ülker Fırtınası*'ndaki Sermet gibi hem kültürel olarak hem de toplumsal kodlar uyarınca Doğu kültüründe yaşamaya devam eder ya da *Dineyri Papazı*'ndaki Ayhan gibi sevgilisi Gülbün'ü kontrol altında tutarak ve “asrî bir kız” (Erol, 2014b, s. 86) olmasına izin vermeyerek Doğulu despotun üstünlüğü fikrinde takılı kalmışlardır.<sup>8</sup> Bu anlamda, Tanzimat'tan beri süregelen Doğulu Osmanlı/Türk kimliğini eril olarak tahayyül ederek, karşısına baştan çıkarıcı Batılı kadını yerleştiren, hatta genellikle bunu Tanzimat şairi Şinasi'nin yaptığı gibi evlilik metaforu üzerinden kurgulayan kimlik arayışı hakkında başka bir şey söylemektedir Safiye Erol (Parla, 1990, s. 17). Bu, esasında bahsi geçen önerinin zıddını söylemek değildir; hatta kadınlarla özdeşlik kurarak şimdiye kadar eril özne olarak kurgulanan kimlik ara-

<sup>8</sup> Bunun istisnalarından biri, diğer bazı yan karakterlerin yanı sıra, *Kadıköyü'nün Romanı*'ndaki Necdet'tir. O da içinde bulunduğu topluma göre demode bir gençtir. Ona benzer bir diğeri de Çiğdem'deki Turhan Tuna'dır.



yışına bir başkaldırı da değildir. Zaten reaksiyoner zihniyete dayalı böylesi başkaldırıları yeni bir şey öneremezler.

Evlilik metaforunda gizli hegemonik bir yaklaşımdan, alt-üst ilişkisinden ziyade, Safiye Erol'un harmanlamaya çalıştığı değerler silsilesi ne erillik kaygısıyla boğuşur ne de kadınlığın kutsallığını idealize ederek onu yüceltir. Hatta her kitabında gayrimeşru ilişki yaşayan bir kadın karakter vardır ve toplum nezdinde gayri-ahlakilik olarak görülen bu durum, yeniyile gelen bir durum da değildir: *Kadıköyü'nün Romanı*'nda alaturka Osmanlı hanımefendisi Mihriban Hanım ya da *Ciğerdelen*'deki Osmanlı Balkanlarında yaşayan Zühre de, yeni Türkiye'nin çocukları olan *Ülker Fırtınası*'ndaki Nuran, *Dineyri Papazı*'ndaki Gülbün kadar gayrimeşru bir ilişkiye mecbur olduklarından değil, âşık olduklarından dolayı razı olurlar. Toplum kurallarına karşı yaptıkları bu ihlal, Safa'nın gördüğü gibi modernitenin getirdiği bir yozlaşma, kadının ahlaksızlaşması değildir. Tersine, Safiye Erol'a göre, ancak bu kadar kendinden vermeye hazır ve kendini teslim eden bir aşk, modern değil, alaturka bir his olduğundan dolayı Osmanlı Türk geleneğiyle bağlantılıdır.

Mihriban Hanım “aşkla kanatlanıp yükselmeye müstait” bir kadınken aşkın kendisini “süp-rüntülüye düşürdü[ğünü]” söyler (Erol, 2010a, s. 178). Nuran ya da Gülbün bu aşkla kendi değerlerinden ne kadar uzaklaştıklarını söylerken, bir yandan da bu aşkla nasıl zelil bir duruma düştüklerini bildiklerini ifade ederler. Yaptıkları topluma başkaldırı değildir, böylesi büyük bir aşkı yaşamamanın kaderleri olduğunu sık sık ifade ederler. Ancak bu kader, sahip oldukları bir potansiyeldir ve herkese nasip olmaz (Erol, 2010a, s. 184). Bu cinsiyete dayalı bir durum da değildir: *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Necdet, *Ciğerdelen*'de Turhan da aynı yola baş koymuşlardır. Bu çileli bir yol olsa da, hepsi bu aşkla kendilerini yeniden yaratacaklardır.

Sıklıkla “aşk-meşk” denilerek önemsizleştirilmeye çalışılan, günümüzde hoyratça tüketim nesnelere kadar her yerde kullanılan aşk kelimesiyle bu makalede iki şey kastedildiğinin belirtilmesi gerekir. Birincisi bildiğimiz, gündelik anlamda, bir kişinin bir diğere karşı hissettiği tutkulu, kendisini o kişiye her anlamda bağlayan, ancak bu mahpusluğun canı gönülden istendiği aşk. İkincisi ise birincisinden arzu edilen nesne konusunda hem ayrışan hem de onu basamak olarak kullanan bir aşk; yani genellikle dinî anlamda ilahî aşk diye bahsedilen, burada Safiye Erol özelinde kullanılan haliyle tasavvufî aşk. Onun karakterlerinin âşık olma potansiyelleri, önce bir diğere âşık olma cesareti ile başlar. Potansiyel olarak insanların elinin altında bulunan, fakat herkesin tercih etmediği bir şeydir aşk. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Necdet bunu kendisinde, modern gençlerde görülmemeyen, “–belki tevarüs yoluyla edinilmiş– bir şarklı mizacı” olarak ifade eder (Erol, 2010a, s. 82). Bedriye de aynı şekilde, kendi hissettiklerini, geçmişteki gibi bir muhabbete sahip olma arzusu içinde taşıdığını idrak ederek ifade eder. İkisinin de içinde taşıdığı özlem, artık makbul olmayan, zamana uygun bulunmayan bir aşktır. Ancak aşk gibi bir duygunun zamana uygun olması ya da demode olması ne demektir?

Yeni yeni ses getirmeye başlayan duygular tarihi alanına göre, duyguların hakikaten zaman içinde değiştiği tespit edilir. Adları aynı olsa bile, bugün anladığımız anlamda aşk, yüz yıl önce adlandırılan duygu ile aynı içerikte olmaz (Rosenwein, 2022). Bunun yanı sıra Judith Butler'ın *Excitable Speech* adlı kitabında “söylenebilen” (*speakable*) ve “söylenemeyen” (*unspeakable*) kavramlarına atıfta bulunarak dilin, kimliklerin ve anlamların nasıl üretildiğini ve sınırlandırıldığını göstermek de önemlidir. Butler için “söylenebilen,” toplumsal normlar ve iktidar yapıları tarafından kabul edilen, tanınan ve ifade edilebilendir. Öte yandan “söylenemeyen,” toplumun ana-akım söylemleri içinde yer bulamayan, marjinalize edilen veya yadsınan anlamları ve kim-

likleri temsil eder. Bu ayırım dilin belirli kimlikleri ve kavramları meşrulaştırma ve diğerlerini dışlama kapasitesini gösterir (Butler, 1996). Bu açıdan Necdet ile Bedriye'nin özlemini duydukları, fakat bir o kadar da demode olduğunu bilmekten dolayı kendilerinden utandıkları aşk, kendi dönemlerinde “söylenemeyen”dir. Onun yerine “söylenebilen” başka kelimeler revaçtadır. Bunu en iyi bir diğer karakter, Mükerrerem ifade eder:

Fakat her nedense “aşk” kelimesi ağzından çıkmıyordu. Mükerrerem, bütün gençler gibi “aşk” kelimesinden utanıyordu. Bu tabiri kullanmamak için türlü ıstılahlar arasında çırpındı: Sevmek, hoşlanmak, hazzetmek, yakın olmak, cana yakın bulmak, sempati, alaka, rabita... Hatta bir aralık durdu, “seksapel” dedi, beğenmedi “amour” dedi (Erol, 2010a, ss. 104-105).

Fakat mesele bir duygu olarak aşkın demode olması, onun yerine Fransızcada aynı anlama gelen *amour*'un daha popüler ve kabul edilebilir olması değildir. Aşk kendisiyle birlikte, hislerin ötesinde bir anlamlar bagajı getirir: Osmanlı İmparatorluğu, Divan edebiyatı ve tasavvuf şiiri. Bütün bunlar yeni cumhuriyetin reddettiği, arasına mesafe koyarak kendinden uzaklaştırmaya çalıştığı kültürel geçmiştir. Dolayısıyla aşk sadece değişen bir hissin değil, aynı zamanda kasti olarak reddedilen bir geçmişin hatırlatıcısıdır. Bu yüzden de (her ne kadar resmî olarak olmasa da) bir çeşit yasaklı kelime olduğu anlaşılır, ya da tıbbi söylemde sapkınlık olarak addedilip patolojikleştirilerek normalin dışına, anormal alana itilerek uzak tutulmaya çalışılır. Örneğin, Cumhuriyetin erken dönemlerinde, 1927'de basılan *Genç Kız ve Kadınlarda İntihar* adlı kitabında Doktor Cemal Zeki aşktan, genç kızların dikkatli olması gereken, onları intihara sürükleyebilecek “altın tuzak” olarak bahseder (Toprak, 2002).

Böylesine reddedilen bir kelimeye karşı duyulan yakınlık ise sadece tutkulu bir aşka kendini bırakmak değil, Osmanlılık, Divan ve tasavvuf edebiyatlarının içerdiği anlamlar, imgeler, metaforlar silsilesiyle bu geleneği devam ettirmektir. Aşağıda daha ayrıntılı şekilde tartışılacak bu aşk geleneğini devam ettirmeyi, Safiye Erol T. S. Eliot'ın geleneğe atfettiği anlam üzerinden ifade eder: Bu aşk ne geçmişi reddetmek ne geçmişi tekrar canlandırmaya çalışmak ne de geçmişin izlerini sürerek melankolik ve nostaljik bir halde var olmak demektir. *Kadıköy'ün Romanı'nda* Necdet ile Bedriye, *Ülker Fırtınası'nda* Nuran, *Dineyri Papazı'nda* Gülbün ve *Çiğerdelen'de* Turhan yeninin peşinden koştuklarından, geçmişlerini görüp (bilfiil derin bir aşk yaşayarak) kabullenirler ve ancak bu kabulleniş ile şimdide var olup geleceği yaratabilecek yaratıcı güce ve cesarete sahip olurlar.

Yazarın kendisini bir söyleşisinde “fatalist” olarak tanımlaması gibi, karakterleri için de başlarına gelen aşk kaderleridir (Erol, 2010b, s. 49). *Ülker Fırtınası'nda* Nuran'ın yaşadığı aşkı Yahuda'nın Hazreti İsa'ya ihanet etmesine benzeterek anlatır. Hazreti İsa'nın diğer havarilerle birlikte Yahuda'ya “ezelden beri bana mukadderiniz” ya da ona bir parça vermeden önce “Bugün ekmeğimi yiyen yarın beni ayaklar altında çiğneyecektir” diyerek içlerinden birinin bir gün kendisine ihanet edeceğini söylemesi gibi, Nuran da Yahuda'yı kendi hayatında “görmüştür” (Erol, 2014c, ss. 17-18). Hazreti İsa gibi başına gelecekleri bilir, fakat kaderini yaşaması ve ancak sonrasında onun ötesine geçebilmesi gerekir. Babasına bunu şöyle açıklar: “bende benim anlayışından üstün bir tabiat unsuru, bir ilahi emanet vardı ve işte ben o en mahrem, en mukaddes yerimden vuruldum” (Erol, 2014c, s. 134).

Topyekûn bir ret üzerine kurulu yeni cumhuriyet anlatısının tersine, Safiye Erol'un kabullenişin, hatta İslamî bir kavram olan tevekkülün altını çizmesi, söylemekten kaçınılan aşk kelimesi gibi pek demodedir. Necdet sevdiği Bedriye'nin Burhan'dan etkileneceğini bir görüşte anlar ve “yorgun bir tevekkülle” boynunu bükerek: “Çarpışmak, sevilen kadını her ne bahasına olursa ol-

sun elden kaçırmamak; fakat bu Necdet'in yapacağı iş değildi. O irsî bir temâyülle, mukadder şeylerin er geç gelip çatacağına iman etmişti" (Erol, 2010a, s. 52).

Ancak Safiye Erol'un anlatısında yenişen, üstünlük sağlamaya çalışan medeniyetlerin çatışması yoktur; var olan daha çok bir geçiş sürecinin bilincinde olmaktır. Geçiş süreci ise ne kendini tamamen terk etmek ne de tek başına kendisi olmayı kabullenmek demektir. Tersine, geçiş süreci dinamik, oluş halindedir, o yüzden de sonuçları sabitlemeyecek bin bir imkana sahiptir. Burada *Fatih-Harbiye*'nin Neriman'ı gibi ne Doğulu erkek tercih edilerek düzen korunur ne de udu eline alınca kültürel yarık kapanır.

## Aşk ve Gelenek

Bu noktada, aşkın kader olarak yaşanmasının, âşığın başına gelen tüm zorluklara katlanmasının pek de orijinal bir konu olmadığı şeklinde bir itiraz dile getirilebilir. Gerçekten de çeşitli kültürlerin edebiyatlarında, farklı dönemlerde yazılan sayısız eserde böylesi bir aşk karşımıza çıkabilir: Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'i, Jane Austen'in *Gurur ve Önyargı*'sı, Tolstoy'un *Anna Karenina*'sı hep aşkı ve âşıkları anlatsa da, buldukları döneme göre aşk farklı şekillerde ifade bulur. Bu her dönemin farklı duygu kodlarına sahip olmasının yanı sıra, dinî, toplumsal ve siyasi normların aşkı yaşama biçimlerine yaptıkları müdahaleden kaynaklanır. Ayrıca Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*, *Matmazel Noraliya*'nın Koltuğu gibi diğer romanlarında aşk ve tasavvufa dair bahisler geçtiği itirazı da gelebilir. Ancak yukarıda değinildiği gibi, bu hususlar karakterlerin hayatlarında izlenmek yerine, yazarın sesini temsil eden bir karakter üzerinden bildirilir. Bu romanlarda en belirgin haliyle Matmazel Noraliya çok kuvvetli bir aşk yaşamıştır; Yahya Aziz'in tasavvufi terimler kullanarak yorumladığı hayat hikâyesinde, Matmazel Noraliya sevgilisinin kaybıyla bir çeşit evliya olmuştur. Ancak ne onun hikâyesini tam olarak kendi ağzından duyarız, ne de onun aşkı için bir fedakarlıkta bulunduğu tanık oluruz. Onu tekâmül ettiren belirleyici faktör aşkı değil, "temiz Müslüman imanıdır."

Bu makalenin okumasına yönlenebilecek bir diğer önemli itiraz ise aşkın kader olarak yaşanmasının, âşığın başına gelen tüm zorluklara katlanmasının sadece Safiye Erol gibi kanon dışı bırakılmış bir kadın yazara özgü bir konu olmadığı, gayet kanonik kimi romanların da böylesi bir aşkı temsil ettiği halde kanonik olabileceğidir. Buna verilebilecek en önemli örnek Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'u olabilir. Ancak *Huzur*'da Mümtaz ile Nuran'ın yaşadığı aşk, her ne kadar Nuran'ın evli olması dolayısıyla zorluklar taşısa da, karakterlerin tekâmülüne dair çok bir şey söylemez. Belli konularda Safiye Erol'un anlatılarındaki aşk tecrübesiyle benzerlikler görülse de, *Huzur*'un gelenekle ilişkisi Erol'daki gibi geleneğin yeniden üretilmesi olarak görünmez.

Safiye Erol'un romanlarında anlattığı tutkulu aşk her ne kadar (yukarıda bahsedildiği gibi) Cumhuriyet rejimine geçen yeni Türkiye için farklı anlamlar ifade etse de, eski bir geleneğe hem söylemsel olarak hem de ifade açısından eklenir. Walter Andrews ve Mehmet Kalpaklı'nın *Sevgililer Çağı*'nda belirttiğine göre, Osmanlı kültüründen gelen bu aşk anlayışı on beşinci yüzyılın sonlarından on yedinci yüzyılın başlarına kadar yaşanan, Avrupalı tarihçilerin uzun on altıncı yüzyıl olarak nitelendirdiği dönemde zirveye ulaşmıştır (Andrews & Kalpaklı, 2005, s. 10). Andrews ve Kalpaklı'nın en çok meyhanede, kahvehanede ve tekkede ifadesini bulan, "Sevgililer çağı" olarak adlandırdıkları bu dönemde, Avrupalılar gibi Osmanlılar için de edebiyatı şiir temsil ediyordu. Onlar tasavvuftan ve dönemin sanat akımlarından etkilenen şiir kültüründe aşk ve aşka dair tarihsel kurguları, yani "belgelenmemiş duygu tarihleri"ni bulurlar (Andrews & Kalpaklı, 2005, s. 8). Bu aşk kültürü içerisinde aşk, şiir ve cinsellik hayatın diğer alanlarından ayrışan değil, tam tersine onlarla örtüşen alanlardır. Hatta tüm hiyerarşik ilişkiler ağını anlatan

ilişki, seven ile sevilen arasındaki aşk ilişkisidir (Andrews, 2016; Andrews & Kalpaklı, 2005, s. 24). Bu şekilde düşünmek, o çağdan itibaren Avrupa ve Osmanlı'nın karşılıklı olarak birbirlerini erotik bir şekilde nesneleştirmelerine, genellikle on dokuzuncu yüzyılda, tahakküm edilen kadının sevgili ya da eş olarak tahayyül etmelerine kadar gider. Andrews ile Kalpaklı'nın dikkat çektiği, tüm edebî ve sanatsal kültüre hâkim olan, daha genel bir aşk kültürüdür. Bu kültür söylemsel olarak sadece kelimelerden değil aynı zamanda görsel imgeler, müzik ve sembollerden oluşmakla kalmaz, dekorasyon, peyzaj düzenlemesi, mimari, törenler, ritüeller gibi diğer tüm kültürel (sanatsal) eserleri de içeren “duygusal sözcük dağarcığı[nda]” kendini gösterir (Andrews, 2016, s. 23). Andrews'a göre, geniş bir duygusal topluluğun dili, uzun on altıncı yüzyıl boyunca Osmanlılar arasında duygusal bir “senaryo” olarak gelişti ve “duygusal bir ekosistem” yarattı (Andrews, 2016, s. 24). Bu senaryo Osmanlı özelinde, temelde tasavvufi özellikler gösterir. Her ne kadar bu duygusal ekosistem on altıncı yüzyıldan sonra kısmen etkisini kaybetmiş olsa da, günümüzde hâlâ duyguları belirtmekte aynı imgelemin kullanılması da dikkati çeker (Andrews, 2016, ss. 24-47; Andrews ve Kalpaklı, 2005, s. 337).

Sevgilinin cinsiyetinin belirsiz olmasının ya da çoğu zaman androjen çekicilikte bir erkeği konu edinmesinin yanı sıra, gerçek aşkın fiziksel bir aşk mı olduğu, yoksa metaforik bir şekilde ilahi aşkı mı temsil ettiği de muğlaktır. Ancak erken modern Osmanlı şairleri, Londralı Petrarkan çağdaşları gibi, beşerî aşkın bütünüyle ruhanîleşemeyeceğinden dolayı, insan bedeninde temellenmesi gerektiğini düşünürler. Asketiklerin bedene karşı küçümseyici tutumları, onlar için bu yüzden anlamsızdır: gerçek bir sevgilide bedenlenen metaforik aşk olmadan, Tanrı'yı sevmenin yolu yoktur (Andrews ve Kalpaklı, 2005, ss. 289-295).

Osmanlı aşk kültüründen gelen fakat yeni bir ülke, yeni bir kültür yaratma arzusunda olan Safiye Erol'un okuyucularının ise kafası karışıktır. Batı edebiyatının birçok ünlü eserini okumuş bir okuyucusunun sorduğu “Aşkta maddi birleşme olsun mu?” sorusuna şöyle cevap verir Erol:

İster olsun ister olmasın, aşkın mukadder seyrini değiştirmez. Aşk, doğum ve ölüm gibi bir alemde diğer aleme geçiş, mahiyeti bilinmez bir metamorfoz, yaratıcı kuvvetin bizce meçhul bir gaye uğruna giriştiği meçhul bir tasarruftur. Aşk, bakir ve ergin ruhların, beneksiz kristal gibi billurlaşmış vücutların imtiyazıdır (Erol, 2010b, s. 318).

Bu açıdan bakınca, Safiye Erol'un kadın karakterlerinin hemen hepsinin, toplumun onaylamamasına rağmen, gayrimeşru ilişki yaşamaları ve yaşadıkları bu aşkı kutsal olarak görmeleri anlam kazanır. Toplumsal normlar açısından tezat teşkil eden bu bakış açısı, ilişkinin gayrimeşru olması ve bu yüzden çeşitli engeller ve çekincelerle dolu olması yüzünden, kendini meşrulaştırmak amacıyla kullanılan bir gerekçe değildir. Bu karakterler hangi koşullarda olursa olsun aşkın kutsal olduğunu bilirler. Örneğin, *Dineyi Papazı*'nda aşk orta yaşlı, düzenini korumaya kararlı, evli Ayhan Bey için “hayalini kovaladığı yasak bir eğlence” iken, sevgilisi genç Gülbün için “tapınarak aradığı kutsiyeti” temsil eder (Erol, 2014b, s. 85). Gülbün'ün “iskeleti bile aşkın imzasından derlenmiş bir tuğra[dır]” (Erol, 2014b, s. 207).

Ayrıca Gülbün, *Kadıköy'ünün Romani*'ndeki Mihriban Hanım ve Bedriye, *Ülker Fırtınası*'nda ise Nuran sadece toplumun onaylamadığı değil, kendilerinin de onaylamadığı bir aşk içindedir. Viyana'da uzun bir müzik eğitimi gördükten sonra İstanbul'a gelen Nuran, yalnızca evli ve dört çocuklu bir adamla ilişki yürütmez, aynı zamanda karısıyla artık ayrı yattığını söyleyen Sermet'in evinde misafir olup onların birlikteliğini yan odadan işitir, yine de bu ilişkiye bir son veremez. Fakat onunla Kanlıca'da geçirdiği o aşk günlerinde “saadet, gökyüzünden yıldız yağmuru gibi dökülü[r]” (Erol, 2014c, s. 52).

Ezildiği, öldüğü, isimsiz kıymetler kaybettiği yetmiyormuş gibi bir de bu çılgın hasret (...) Doğrusu, o şimdi tacını tahtını feda etmiş bir hükümdara benziyor. Öyle bir sultan ki, mülkünden ayrılp kalbinin büyük matemiyile çöllere düştükten sonra birdenbire hatırlıyor ki, taç ve taht şöyle dursun, şu anda kendisine su ve ekmek lazımdır (Erol, 2014c, s. 74).

Aşk tanımlarken kullandığı şiirsel dil bir yana, âşğın her şeyini kaybetmiş bir hükümdara benzetilmesi, Osmanlı şiirinde sık kullanılan bir metaforudur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın açıkladığı gibi, Osmanlı şiirinde sevgili her zaman "kalb âleminin hükümdarıdır." Sevgili isterse iltifat eden isterse kıskanç, lütufkâr, işkenceci olan bir hükümdar gibidir (Tanpınar, 1988, s. 6). Ancak Nuran gücünü kaybetmiştir, artık sevgili değil, her şeyini bırakıp "çöllere" düşen âşık, modern bir Mecnun olmuştur. Safiye Erol'un romanlarında gelenek tekrar görünür: ana karakter aşkından terk-i dünya eder ve âdeta insanların barınmadığı, suya bile muhtaç olduğu çöllere düşer. *Çiğerdelen*'in içindeki "Yedi Peçeli" hikâyesinde, âşık Zühre sevdiğinden türlü eziyet görür. Çünkü Sinan "sevdiğini hem güldürüp, hem ağlatmadan" duramaz. Sinan'ın "yedi peçesi" vardır: "Kendini sevdiren, kendinden korkutan, meraktan çıldırtan, peçelere dokunulmasını yasak eden Sinan" (Erol, 2014a, s. 147). *Dineyi Papazı*'ndaki Gülbün de sevgilisi Ayhan'ı "hüküm sahibi bir Tanrı gibi kendisine tapılan" olarak tarif eder (Erol, 2014b, s. 95).

Ancak Tanpınar "bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir" diye hatırlatır. O bir hükümdar gibi "rastladığını aydınlatır" (Tanpınar, 1988, s. 6). *Kadıköyü'nün Romanı*'nda da Mihriban Hanım, yine kendisinden evli olduğunu saklayan sevdiği Faruk'u önce "güneş"e sonra da "kör kandil"e benzetir:

Ey güneş! Artık güneş değilsin. Zâten hiçbir zaman güneş değildin. Sana bütün şâaayı bahşeden benim gönlümdü. Senin küçük parlıtını ilahi bir pertavsız gibi namütenahi büyüterek seni güneş yapan gönlüm. Sen bu muakkisi kırdın, kendi saltanatını yıktın. Var şimdi kuytu-larda ışılda, kör kandil! (Erol, 2010a, s. 186)

*Çiğerdelen*'de Turhan da eski destanlardaki gibi toplumdan uzaklaşma arzusunu Cangüzel'e olan aşkı anlatmak için kullanır:

İkiliği ortadan kaldırmak isteyen âşık, hayatın düşmanı oluyor. Çünkü bütün varlığın başlangıcı ayrılıktır. Ezeli cevher, bölünüp ayrılmak, türlü değişik şekiller almak suretiyle kâinat vücûda gelmiştir. Ayrılık bertaraf edilince sen yok, ben yok, insan yok, hayvan yok; ancak yekpâre bir hamur var. Ey korkunç güzelliğiyle beni ölüm dehşetine uğratan mânâ! Evet sen busun: Âşık, hayatın ve insanlığın düşmanıdır. Tevekkeli değil, bir yerde barınmaz olurlar. Mecnun sahralara düşer, Kerem; Turan, Geylan, İran demez, dağ tepe dolaşır. Topluluk içinde artık yerleri kalmamıştır. Çıplak tabiata sınırlar (Erol, 2014a, s. 109).

Osmanlı şiiri imgeleri, tasavvufi destan karakterleri derin bir aşkıta tekrar yüzeye çıkarlar. Ancak ne estetik olarak ne de tema olarak birebir bir aynılık söz konusudur. Onlar Keremler, Mecnunlar gibidirler, fakat bu aynılıkları sadece oldukları yerde kalarak kendi içlerine dönmekle mümkün olmaktadır. Toplumun düşmanı olmaları ise devam eder; bunun sebebi içlerine doğdukları dünyada hüküm süren "ikilik"tir. Onlar bu ikiliği ortadan kaldırmak istediklerinden "hayatın düşmanı" olurlar.

Tanpınar'ın bahsettiği şekliyle "ikilik" kültürdedir; bizim orta çağımızda "yüksek tabakayı halktan gelen her şeye karşı" kapatır (Tanpınar, 1988, s. 28). Turhan için ise "ikilik" tasavvufi bir varoluş anlayışını gösterir. Buna göre insan dünyaya gelir gelmez "ikilik" başlar; bu yüzden de ilk "ayrılık"ı bertaraf edip, ortadan kaldırmak ister. Aşk hem bu ilk ayrılığı hatırlatır hem de tekrar birleşmeyi. Safiye Erol "söylenemeyen" bir kelime olan aşkı "söylenebilen" haline getirerek hem tasavvufi ve edebî gelenekle bağlarını sağlamlaştırır hem de bu aşk geleneğini günceller. Bu yenilenmiş ilişkide, tasavvufi ve edebî çizgileri ağır basan Osmanlı "aşk kültürünü" imgele-

riyle ve metaforlarıyla devam ettirir. Ancak o, geleneği, T.S. Eliot'ın bahsettiği şekliyle, "büyük bir emek sarf ederek" elde etmiştir (Eliot, 2013, s. 94). Bu yüzden romanlarındaki âşıkler sürekli aşkından gözü görmeyen âşık olarak kalmazlar, en sonunda hayatlarını uğruna feda ettikleri sevgililerinden ayrılırlar. Her biri başka bir yola gitse de romanın sonunda onlar artık yeni hayatlarına yeni baştan başlayan genç kadınlar ve erkeklerdir. En önemlisi de kadınlar yaşadıkları bu maceradan dolayı ne kendi gözlerinde ne de toplumun gözünde "lekelenmişlerdir." Hatta tersine, bununla zenginleşmişlerdir. *Dineyri Papazı*'nda Gülbün orta yaşlı bir adamın metresi olmasında aşkın kendisini yönlendirmiş olduğunu kendine itiraf eder ve bununla neler kazandığını düşünür: "Talebin aşkı, yani artık devrilmek ve yeniden doğmak sevdasıydım. İyi ya işte, dost bildiğin kimse seni olduğun gibi teşhis etmiş, seni yıkmış devirmiş. Amma sen dibe çökerken ondan alacağını almışsındır. Senin yeni terkiğinde o sevilmışten de bir katık buluncaktır" (Erol, 2014b, s. 271).

Tasavvufi anlamda bir başkasına duyulan metaforik aşk, gerçek sahibini bulduğunda kişiyi ilahi aşka yönlendirir. Bu yüzden, Gülbün'ün fark ettiği gibi, Zümrüdüanka misali yok oluş ve yeniden doğuş yaşamak âşığın yanına kâr kalır. Safiye Erol'un tüm diğer ana karakterleri, Mihriban Hanım, Bedriye, Nuran, Zühre, Cangüzel ve hatta Necdet ve Turan'ın da payına düşen budur. Osmanlı aşk geleneği içinde yeni âşıkler yerlerini alırlar. Ancak yeni Türk gençleri susuzluktan bitap bir şekilde kendilerini çöllerde harcamak istemezler; gelecek idealleri, yeni Cumhuriyet'in idealleri doğrultusunda, modern şehirlerde kültür ve sanata katkıda bulunmak, farklılıklarıyla yaratma istekleridir. Bu yüzden *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Necdet yazar, Bedriye piyanist, *Ülker Fırtınası*'nda Nuran müzik, *Dineyri Papazı*'nda Gülbün bir ilim kadını, *Çiğerdelen*'de Cangüzel öğretmen, Turhan ise mimarlık kariyerine odaklanarak yeni Türkiye'ye hizmet edeceklerdir.

## Sonuc

Bu makalede gelenek ile kanon dışının ilişkisini sorgulamak üzere, erken Cumhuriyet döneminde eser veren iki yazar konu edinilmiştir. Kanonu ve onun gelenekle kurduğu ilişkiyi anlatabilmek için, Peyami Safa'nın romanı *Fatih-Harbiye* ele alınmış, diğer bazı eserlerine yeri geldiğinde kısaca değinilmiştir. *Fatih-Harbiye*'nin, her ne kadar ana karakteri bir kadın olsa da, kadını Doğu ile Batı kültürü arasında bocalar bir şekilde göstermesinin dönemin eril kanonunu temsil etmesi tartışılmıştır. Safa'nın gelenekle kurduğu ilişki, kadının toplumdaki yeri, Doğu kültürünü Batı kültürüne karşı koruma çabası ve hayatın her alanında kurduğu ikili zıtlıklar çerçevesinde ele alınmıştır. Geleneği sabit bir şekilde sürdürme isteğinin, T. S. Eliot'un açıkladığı şekilde, modernist sanattaki gelenek kullanımına uymadığı gösterilmiştir. Geleneği taşlaştırarak kullanması, onun Doğu-Batı çatışmasını ikilik olarak anlayıp bu ikiliği her kavrama yansıtmaya çalışması açıklanmıştır. Buna göre, Safa Batılılaşmaya ve modernleşmeye Tanzimat'tan gelen anlayışla bakmaktadır. Fakat Safa bununla Oryantalizmin ötekileştirme kültürünü devam ettirir. Safa'nın güvenle kurduğu ikilikler, *Fatih-Harbiye*'de "söylenebileni" söyleyerek gelenekle ilişkilendirir; bu da kanonun kabul gören hâkim fikirlerle bağını gösterir.

Kanon dışına örnek olarak Safiye Erol'un dört romanı (*Kadıköyü'nün Romanı*, *Ülker Fırtınası*, *Çiğerdelen* ve *Dineyri Papazı*) merkeze alınmıştır. Bunlardan sadece birinin seçilmesi karşılaştırma açısından daha doğru gibi görünse de, Erol'un romanlarındaki aşk temasının kullanımının devamlılık göstermesi ve bunların hiçbirinin kanona dâhil edilmemesi sebebiyle tüm romanları ele alınmıştır. Kendi döneminde belli bir okuyucu kitlesi olan, çeşitli gazetelerde romanlarını tefrika ettiren ve fikir yazıları yazan Safiye Erol'un 2000'li yılların başına kadar unutulmuş olması ilginçtir. Daha yakından bakıldığında, dönemindeki çoğu yazardan daha iyi yazan, tasavvufi ve

felsefi bir derinliğe sahip olan Safiye Erol'un bu kadar keskin bir şekilde dışlanması sebepleri çok çeşitlidir. Bu makalede bu sebeplere, romanlarında görülen tematik benzerlikler ve bunların Osmanlı aşk geleneğine nasıl eklenildiği üzerinden işaret edilmiştir. Judith Butler'ın kullandığı, dilde iktidar ilişkilerini görmemize yarayan "söylenebilen" ve "söylenemeyen" ifadeleri üzerinden, Erol'un aşkı yeni Türkiye Cumhuriyeti'ndeki "söylenemeyen" halinden çıkarıp "söylenebilen" bir kelime olarak kullandığı tartışılmıştır. Bunu yaparken Walter Andrews ve Mehmet Kalpaklı'nın ayrıntılı bir şekilde anlattıkları uzun on altıncı yüzyıldaki Osmanlı aşk kültüründen yola çıkarak söylemsel benzerliklere odaklanılmıştır. Safiye Erol'un klasik aşk kültürünün imgeleri ve metaforlarıyla anlattığı aşkın geleneğe eklenildiği, ancak bunları yaşayan yeni Türk kadınları ve erkeklerinin kendilerini taşlaşmış bir gelenek fikri içerisinde hapis tutmadıkları anlatılmıştır. Tersine, onların yeni imkanlar sunan bir gelenek olarak yaşadıkları aşkı yeniden yorumlamaları ve onu Doğu ile Batı arasındaki benliklerinin farkına varma aracı olarak kullanmaları örneklenmiştir.

Bu makalede, Safiye Erol'un sıra dışı aşk anlatılarında karşımıza çıkan, gelenekle kurduğu yaratıcı ilişkinin ve bu şekilde ortaya çıkan imkânın, tam olarak onu kanon dışında bırakan şey olduğu düşünülmektedir. Safa'nın kurgusunda geleneğe dair söyledikleri yeni şeyler değildir; eskinin devamı olarak da kabul edilen fikirlerdir. Erol ise yepyeni ifadeler arayarak, yeniyle eskiyi yeniden harmanlayarak hem gelenekle hem de moderniteyle ilişki kurmuştur. Ancak Murat Belge'nin makalesinin başında belirttiği gibi, meritokratik olan kanonumuzun aradığı nitelik yetenek değildir. Bu anlamda, Safiye Erol'da fazlalıklar vardır; bunlar o kadar sıra dışıdır ki ölümden sonra adı ironik bir şekilde ancak popüler romancılar kategorisi üzerinden hatırlanmıştır. Kendi kültür geleneğine bağlı kalıp onu yorumlayarak orijinal eserler yaratmasının yanı sıra, çok alelade görünen roman konularını kullanarak tasavvufi ve felsefi anlamda derin eserler bırakmış olmasının onun sıra dışılığında payı büyüktür.

## Kaynaklar

- Açıkgöz, H. (2001). Safiye Erol'un yazı dünyası. *Kubbealtı Akademi Mecmûası*, 30(4), 80-88.
- Alter, R. (2004). *Pleasure and change: The Aesthetics of canon*. Oxford University Press.
- Andrews, W. (2016). Ottoman love: Preface to a theory of emotional ecology içinde J. Liliequist (Ed.), *A History of Emotions 1200-1800*. Routledge.
- Andrews, W., ve Kalpaklı, M. (2005). *The Age of beloveds: Love and the beloved in early-modern Ottoman and European culture and society*. Duke University Press.
- Ayvazoğlu, B. (1998). *Peyami: Hayatı, felsefesi, dramı*. Ötüken Neşriyat.
- Belge, M. (2009). Türkiye'de kanon. *Sanat ve edebiyat yazıları* içinde (ss. 81-93). İletişim Yayınları.
- Bloom, H. (Ed.). (1985). *T.S. Eliot*. Chelsea House Publishers.
- Bloom, H. (1994). *The Western canon: The Books and school of the ages*. Riverside Press.
- Bloom, H. (1997). *The Anxiety of influence: A Theory of poetry*. Oxford University Press.
- Bradbury, M., ve McFarlane, J. (Ed.). (1978). *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Penguin Books.
- Buğdaycı, Ç. (2016). Bir Aşk Üçgeni: Safiye Erol'un *Kadıköyü'nün Romanı*'nda aşk, ıstırap ve modernleşme. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 7(15), 100-119.
- Butler, J. (1996). *Excitable speech: Contemporary scenes of politics*. Routledge.
- Cangöz, N. (2019, 5 Şubat). Safiye Erol'u kim sahiplensin? T24. <https://t24.com.tr/k24/yazi/safiye-erol,2264>

- Eagleton, T. (1983). *Literary theory: An Introduction*. University of Minnesota Press.
- Eliot, T. S. (2013). Gelenek ve bireysel yetenek (O. Tecimen, Çev.). *NOTOS*, (40), 94-98.
- Enginün, İ. (2004). *Yeni Türk edebiyatı araştırmaları* (5. baskı). Dergâh Yayınları.
- Erol, S. (2010a). *Kadıköyü'nün Romanı* (5. baskı). Kubbealtı Neşriyatı.
- Erol, S. (2010b). *Makaleler* (H. Açıkgöz, Ed.; 3. baskı). Kubbealtı.
- Erol, S. (2014a). *Çiğerdelen* (11. baskı). Kubbealtı Neşriyatı.
- Erol, S. (2014b). *Dineyri papazı* (H. Açıkgöz, Ed.; 4. baskı). Kubbealtı Neşriyatı.
- Erol, S. (2014c). *Ülker fırtınası* (5. baskı). Kubbealtı Neşriyatı.
- Fang, W. (Ed.). (2018). *Tensions in world literature: Between the local and the universal*. Palgrave Macmillan.
- Felski, R. (2003). *Literature after Feminism*. The University of Chicago Press.
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2000). *The Madwoman in the attic: The Woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (2. bs). Yale University Press.
- Graff, G. (1987). *Professing literature*. Chicago University Press.
- Gross, D. (1992). *The Past in ruins: Tradition and the critique of modernity*. University of Massachusetts Press.
- Gürbilek, N. (2012). *Benden önce bir başkası* (2. baskı). Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2015). *Sessizin payı*. Metis Yayınları.
- İleri, S. (2010). Safiye Erol'a saygı yazısı. H. Açıkgöz (Ed.), *Makaleler içinde* (3. baskı, ss. 15-18). Kubbealtı Neşriyatı.
- Kara, M. (2002). *Metinlerle günümüz tasavvuf hareketleri*. Dergah Yayınları.
- Koopman, C. (2013). *Genealogy as critique: Foucault and the problems of modernity*. Indiana University Press.
- Longxi, Z. (2016). Canon and world literature. *Journal of World Literature*, 1, 119-127.
- Moran, B. (2008). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1*. İletişim.
- Necatigil, B. (1968). *Edebiyatımızda isimler sözlüğü*. Varlık Yayınevi.
- Okay, O. M. (2015). *Batıllaşma devri Türk edebiyatı*. Dergâh Yayınları.
- Öğün, S. S. (1997). Türk muhafazakârlığının kültür kökleri ve Peyami Safa'nın muhafazakâr yanlığı. *Toplum ve Bilim*, 74, 102-154.
- Parla, J. (1990). *Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İletişim.
- Patea, V. (2016). Eliot's modernist manifesto. *Transatlantica*, 1.
- Peyami Safa. (1974). H. Devrim, N. Araz, N. Gezgin, A. Kazancı, G. Devrim (Ed.), *Türkiye 1923-1973 Ansiklopedisi içinde* (C. 4, ss. 1206-1207). Kaynak Kitaplar.
- Rosenwein, B. H. (2022). *Love: A History in five fantasies*. Polity Press.
- Safa, P. (2000a). Birkaç söz. *Fatih-Harbiye içinde*. Ötüken Neşriyatı.
- Safa, P. (2000b). *Fatih-Harbiye*. Ötüken Neşriyatı.
- Schuchard, R. (1999). *Eliot's dark angel. Intersections of life and art*. Oxford University Press.
- Shapiro, K. (1960). *In Defense of ignorance*. Random House.
- Showalter, E. (1977). *A Literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19uncu Asır Türk edebiyatı tarihi*. Çağlayan Kitabevi.
- Tekin, M. (Ed.). (2003). *Peyami Safa ile söyleşiler*. Çizgi Kitabevi.
- Toprak, Z. (2002). Genç Kız ve Kadın İntiharları II: Cumhuriyet Erkeğinin Kadın İmgesi. *Toplumsal Tarih*, (99), 15-19.
- Uçman, A. (2020). Safiye Erol. *TDV İslâm Ansiklopedisi içinde* EK-1 (ss. 418-419). TDV. <https://islamansiklopedisi.org.tr/erol-safiye>
- Yardımlı, M. N. (2010). *Safiye Erol (Aşk Çiçeği Ketaki)* (2. baskı). Anonim Yayıncılık.



## Yazım Kuralları

1. Yazılar Windows Word programıyla, Times veya Times New Roman karakteri 12 puntoyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.

2. Yazıların uzunluğu sekiz bin kelimeyi geçmemelidir.

3. Metinlerin başlıkları koyu (bold) ve sola yaslı şekilde yazılmalıdır. Başlıkların ilk harfleri büyük yazılmalıdır.

4. Yazar isimleri koyu ve sağa yaslı şekilde başlığın altında bulunmalı, yazar soyadı büyük harflerle yazılmalıdır. Yazarın unvan, bölüm, kurum ve e-mail bilgisi yazarın isminin sonuna dipnot eklenerek verilmelidir. 2019 yılı itibariyle tüm yazarların ORCID (Open Researcher and Contributor ID) numarasının olması ve yazar bilgisi dipnotunda verilmesi gerekmektedir. (Söz konusu bilgiler hakem süreci tamamlandıktan sonra yazardan talep edilmektedir. Çalışmanın DergiPark üzerinden gönderilen ilk versiyonunda kişisel bilgiler yer almamalı ve çalışma word belgesi olarak yüklenmelidir)

5. Türkçe özgün makaleler için verilecek özet “Öz” başlığı altında, 150 kelimeyi geçmeyecek şekilde de verilmelidir. Tüm makalelerin ayrıca İngilizce dilinde de özeti verilmelidir. İngilizce dilinde verilecek özet “Abstract” başlığı altında olmalı ve yine 150 kelimeyi geçmemelidir. Önce makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı, Türkçe özü verilmeli ve sonrasında 3 ila 5 anahtar kelime verilmelidir. Bunların altına İngilizce öz ve anahtar kelimeler eklenmelidir. Öz ve anahtar kelimeler uluslararası standartlara uygun olmalıdır.

6. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil, yalnızca ek bilgi vermek için kullanılır. Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak 10 punto ve 1 satır aralığıyla yazılmalıdır.

7. Metnin içinde yapılan doğrudan alıntı 40 kelimeyi geçiyorsa, yani “blok alıntı” yapılıyorsa ana metinden farklılaştırılmış paragraf olarak gösterilmelidir. Blok alıntı sağ ve soldan 1,25 cm girintili olarak 11 punto ile yazılır ve alıntı sonunda parantez içinde kaynağa atıf yapılır.

8. Metinde şekil, tablo, resim vb. kullanılacaksa ilgili yere, metinle arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış görseller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 600 dpi çözünürlükte “tiff” veya “jpg” şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Resimler birbirini izleyerek numaralandırılmalıdır. Her resmin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalananmış olarak yazılmalıdır.

9. Metin içerisinde ve kaynaklar bölümünde kaynak gösterimi için American Psychological Association (APA) tarafından yayımlanan *Publication Manual of APA* (2020) adlı kitapta belirtilen kurallar esas alınmalıdır.

10. APA'ya uygun biçimde metin içinde atıf yapma ve bibliyografya oluşturma örnekleri aşağıda verilmiştir.

11. Metnin ekleri, her bir ek ayrı sayfada olacak şekilde, kaynakçadan sonra verilmelidir.

## **Guide for Authors**

1. Articles submitted should be sent in Microsoft Word (.doc or .docx) format. Body text should be written in Times New Roman 12 pt. and 1.5 line spacing.

2. The articles should not exceed eight thousand words.

3. Headings should be written in bold and left aligned. First character of the heading should always be written with a capital letter.

4. Name of the author should be written in bold and right aligned whereas surname should be written with capital letters. Title, faculty, department and email address of the author should be added under the footnotes section; and be given following the name of the author. Starting from 2019, all authors should have an ORCID (Open Researcher and Contributor ID) number which is to be included in author's information footnote.

5. Abstracts of articles written in English should be given under the heading of "Abstract" and should not exceed 150 words. It is also a requirement for abstracts to be given in Turkish language, again without exceeding 150 words limit. After the title of the article, Turkish heading, abstract and keywords (of 3 to 5) are given; Turkish abstract and keywords should follow. Abstract and keywords should comply with international standards.

6. Footnotes must only be used to address additional information, not for referencing; They must be given under the page, numbered correspondingly, and their typing style must be set to 10 pt and 1 line spacing.

7. Quotations exceeding 40 words, i.e. block quotations should be separated from main paragraph and written as a separate one. Block quotations should be indented by 1,25 cm of both sides and should be written in 11 pt.

8. Images, shapes or tables should only be used with a space left perpendicularly. Shapes used should be prepared digitally where possible. Scanned documents should have 600 dpi and sent as "tiff" or "jpg" format. Shapes must be numbered consecutively. A short explanation should be centered under the image containing its number.

9. In-text citation and bibliography must comply with the rules found in Publication Manual of American Psychological Association (APA) (2020) published by American Psychological Association

10. APA referencing examples are given below.

11. Each appendix should be given in separate pages. Appendices should be given after the references section.

## APA İçin rnekler

### Metin İçinde Kaynak Gsterme

- Yazarın adı metnin içinde gemiyorsa alıntı yapıldıktan sonra, parantez içinde yazarın soyadı, yayın tarihi ve sayfa numarası, virgllerle ayrılarak yazılır.  
(Moran, 1983, s. 34)
- Yazarın adı metnin içinde geçiyorsa, yazarın soyadının ardından parantez içinde yapının tarihi yazılır ve alıntının sonunda sayfa numarası bilgisi verilir.  
Moran (1983) ... (s. 34)
- Tek bir sayfaya gönderme yapıldığında “s.”, birden çok sayfaya gönderme yapılıyorsa “ss.” yazılır.
- Matbu kaynaklardan tırnak içinde alıntının yapıldığı her durumda belirli bir sayfa numarasına referans verilmesi gerekir.
- İki yazarı olan yapıtlara gönderme yapılırken her iki yazarın soyadı verilir.  
(Madran ve Sönmez, 2019, ss. 17-18)
- Üç ve daha fazla yazarı olan yapıtlara atıf yapılırken ilk yazarın soyadından sonra “vd.” kısaltması eklenir.  
(Koçak vd., 2012)
- Kurumlara ilk geçtiği yerde kısaltma olmadan, sonraki alıntılarla kısaltmayla referans verilir.  
İlk alıntı: (Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2020)  
Sonraki alıntılar: (MEB, 2020)
- Aynı yazara ait aynı yıl yayımlanmış iki ya da daha fazla yapıta gönderme yapılıyorsa yayın yılına alfabetik sırayı izleyen harfler eklenir.  
(Moran, 2000a)  
(Moran, 2000b)

## Kaynaklar Bölümü

### Kitap

Işık, E. (1998). *Beden ve toplum kuramı*. Bağlam Yayınları.

### Çeviri Kitap

Ariès, P. (2015). *Batı'da ölümün tarihi* (I. Gürbüz, Çev.). Everest Yayınları.

### Kitap İçinde Bölüm

Uysal, Ş. (1971). Metodoloji açısından Türkiye'de yapılan sosyolojik araştırmalar ve bir örnek köy araştırması. N. H. Fişek (Ed.), *Türkiye'de sosyal araştırmaların gelişimi* içinde (ss. 139-151). Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

### Dergideki Yazı

Karaca, M. (2022). An introductory inquiry on museums' educational role in the late Ottoman Empire (1839-1915). *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(25), 68-77. <https://doi.org/10.56074/msgsusbd.1123733>.

**Uyarı:** Cilt bilgisi yer almayan dergilere referans verilirken derginin sayısı parantez içinde verilir ve italik dizilmez.

### Online Kaynak

Çevikalp, M. (2012, 10 Haziran). Kars'ın saklı yüzü: Malakanlar. *Aksiyon*. [http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail\\_openPrintPage.action?newsId=32989](http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989)

### Tez

Cihan, M. (2001). *Spinoza felsefesinde varlık ve bilgi problemi* (Yayınlanmamış doktora tezi). Atatürk Üniversitesi.

**Kaynaklar askılı sistemde yazılmalıdır.**

**APA stilinin ayrıntıları için <https://apastyle.apa.org/> adresinden yardım alınabilir.**