

ERDEM

İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi
Journal of Humanities and Social Sciences

SAYI 70 • HAZİRAN 2016

ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU
ATATÜRK SUPREME COUNCIL FOR CULTURE, LANGUAGE AND HISTORY

ATATÜRK
CULTURE
CENTER
CHAIRMANSHIP



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

ERDEM

İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi
Journal of Humanities and Social Sciences

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Hakkı ACUN** (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin AKKAYA (Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Âdem CEYHAN (Celâl Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. Hamza ÇAKIR (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ÇİÇEKLER (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurettin DEMİR (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Hayati DEVELİ (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Esin KÂHYA (Emekli öğretim üyesi)
Prof. Dr. Ramazan KAPLAN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Alâattin KARACA (Muğla Üniversitesi)
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Yaşar OCAK (TOBB Üniversitesi)
Prof. Dr. Öcal OĞUZ (Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet BİRGÜL (Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. İdris Nebi UYSAL (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)

Makalelerdeki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.
Yazıların yayın hakkı kurumumuza devredilmiş sayılır. Bu devir sanal ortamda yayımlanmayı da kapsar.

The views expressed in the articles are the authors' solely.
Publishing rights of the articles are assigned to our centre. This assignment also covers e-publishing.

ERDEM

SAYI 70 • 2016

Kurucu/Founder

Ord. Prof. Dr. Aydın SAYILI (1913-1993)

Sahibi/Owner

Atatürk Kültür Merkezi adına Başkan
Prof. Dr. Turan KARATAŞ

Yayın Yönetmeni/Editor in Chief

Yrd. Doç. Dr. Leyla Burcu DÜNDAR

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Kemalettin KUZUCU
Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM
Prof. Dr. Vefa TAŞDELEN
Prof. Dr. Orhan Kemal TAVUKÇU
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK
Prof. Dr. Âlim YILDIZ
Doç. Dr. Ali Osman KURT
Yrd. Doç. Dr. Leyla Burcu DÜNDAR

Yazı İşleri Müdürü/Managing Editor

Başkan Yardımcısı Şaban ABAK

Editörler/Editors

Uzm. Suzan GÜR
Uzm. Yrd. Ömer GÖK

İngilizce Özetler/English Abstracts

Ayşegül ÖZDOĞAN

Yönetim Yeri/Managing Office

Ziyabey Caddesi No: 19 Balgat
06520 Ankara, TÜRKİYE
Tel.: +90 312 284 3425
erdemdergisi@gmail.com
www.akmb.gov.tr

Grafik Tasarım/Graphic Design

ALEF Tanıtım Hizmetleri
İbrahim ALTUNCU
www.aleftanitim.com

Baskı/Print

Kalkan Ofset
Sertifika No: 16029

Yayın Türü/Publication Type

Sürelî Yayın
Yılda İki Sayı Çıkar

ISSN 1010-867X

Baskı Tarihi/Print Date

Haziran 2016

Değerli okurlar,

Erdem'in 70. sayısı ile karşınızdayız. 2015 yılını geride bırakırken, dergimizin artık uluslararası bir nitelik kazandığını ve MLA tarafından taranmaya başladığını duyurmuştuk. 2016 yılının bu ilk sayısı ile birlikteyse, EBSCO'nun da bu listeye eklendiğini müjdeleyelim.

Derginin –tabiri yadırgamazsanız– bu atılımının, yayın kurulumuza olan yansımaları yoğun bir yazı akışı olarak gözlemliyoruz. Akademi ve diğer alanlardan pek çok makale, kısaca YAYSİS adı verilen Yayın Takip Sistemi üzerinden elimize ulaşıyor. Hem yazarlar hem de hakemler açısından süreci hızlandırmak ve kolaylaştırmak üzere tasarlanan bu sistemde, tüm işlemler elektronik ortamda yapılıyor. Ayrıca yazarlar, sürecin tüm aşamalarından anında haberdar olabiliyor. Teknik olanakların bunca geliştiği bir ortamda, dergimize ulaşan makalelerin kazandığı niceliksel ivmenin niteliğe yansıdığını söylemekse zor. Yazı yoğunluğu nedeniyle, yayın kurulumuzun titiz bir ön eleme yapması zaruri oluyor. Bunun için ilk etapta, yayın ilkelerimize uygun olmayan makaleleri iade ediyoruz. Ne yazık ki, bu konuda yazarlarca gereken özenin gösterilmediğini belirtmeliyiz.

Erdem'in bu sayısındaki makaleler ağırlıklı olarak edebiyat alanından; ancak felsefe ve iletişim alanından da ilgi çekici çalışmalar var. Örneğin, televizyon izleyicisi kavramının geçirdiği dönüşümü irdeleyen bir makale, derginin öne çıkan yazılarından biri. Dikkat çekici bir diğer çalışma, *Görüş* mecmuasını odağına alıyor. 1930'lar Türkiye'sinin kültür ortamına ışık tutan bu makaleyi ilgiyle okuyacağınızı umuyoruz.

Geçtiğimiz aylarda kaybettiğimiz Ahmet Oktay'ı burada anmadan geçmeyelim. Şairliğinin yanı sıra gazeteci kimliğiyle tanınan yazarın, en verimli olduğu alanlardan biri de şüphesiz eleştiriydi. Başta *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* olmak üzere, birçok ufuk açıcı inceleme imza attı. Yine de insan dizeleri “sığınak” biliyor, gidenleri uğurlarken: “Kaçıp sana saklanıyorum akşam oldu mu”...

İyi okumalar,

Leyla Burcu DÜNDAR

Yayın Yönetmeni

ERDEM

Sayı 70 • Haziran 2016

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Abdullah AYDIN

Klasik Türk Şiirinde Levendâne Tarz 5-24
Levent Style in Classical Turkish Literature

Kumru Berfin EMRE ÇETİN

Televizyon İzleyicisi Kimdir? Kavramsal Bir Tartışma 25-41
Who is Television Audience? A Conceptual Discussion

Turan KARATAŞ

1930'ların Kültür Dünyasını Aralamak: Görüş Mecmuası 43-62
To Blow the Lid Off Cultural World of 1930s: Görüş Journal

Birsel SAĞIROĞLU

Akabi Hikâyesi'ne Marksist Eleştirel Bir Yaklaşım 63-74
A Marxist Critical Approach to Akabi Hikâyesi

Vefa TAŞDELEN

Felsefi Bir Söylem Biçimi Olarak Susku 75-84
Silence as a Manner of Philosophical Discourse

Oktay YİVLİ

Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950) 85-103
Sub-Genres in Modern Turkish Short Story (1890-1950)

Yayın İlkeleri105-107
Editorial Principles

Klasik Türk Şiirinde Levendâne Tarz

ABDULLAH AYDIN*

ÖZ

Levent, Osmanlı dönemi deniz askerleri için kullanılan bir isimdir. Leventler sosyal statüleri, giyim kuşamları, hâl ve hareketleriyle toplumu bazen olumlu bazen de olumsuz yönden etkilemişlerdir. Türk halkı askerlik mesleğine çok değer verdiği için leventler, kültürümüzde genellikle olumlu yönleri ile yer almışlardır. Adalar başta olmak üzere, özellikle sahilde yaşayanların giyinme, konuşma, saç şekli, yürüyüş gibi hâl ve hareketlerinde leventlerin etkisi söz konusudur. Bu etki yaygınlaşarak halk arasında bir tarzın oluşmasını sağlamıştır. Bu tarz zamanla edebiyatta da kendini göstermiştir. Klasik Türk edebiyatı yaygın olarak bilinenin aksine, sosyal hayattan beslenmiş ve onun aynası olmuştur. Halkın içinde giyimden saç stiline, yürüyüşten konuşma tarzına kadar değişik alanlarda varlığından söz ettiren bu tarz, şiir alanında da kendini göstermiştir. Divan şairleri, deniz askerlerinin rol modeli olduğu toplumda, sevgili ve âşik gibi şiir kahramanlarıyla leventler arasında ilgi kurmuşlar ve bu tarzda yazdıkları şiirlere “levendâne şiir”, “levendâne kaside”, “levendâne gazel” gibi isimler vermişlerdir. Bu makalede, deniz kenarında yaşayan insanların sıkça gördükleri deniz askerlerinden etkilenerek oluşturdukları bir tarz incelenmiştir. Levendâne diye adlandırılan bu tarzın nasıl oluştuğu, hayatın hangi alanlarında nasıl görüldüğü ve şiire yansımaları değişik şairlerden alıntılanan beyitlerle değerlendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Klasik Türk edebiyatı, Divan şiiri, levent, levendâne tarz

Edebiyat tarihimizde Türklerin İslâmiyet’i kabulüyle başlayıp on dokuzuncu asrın son çeyreğine kadar etkili bir şekilde devam eden, daha sonrasında ise sahip olduğu kültürel hazineyi Batı tesiriyle gelişen edebiyatın kullanımına bırakan edebiyata İslâmî Türk edebiyatı, Klasik Türk edebiyatı, Divan

* Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/KASTAMONU
E-posta: aydina@kastamonu.edu.tr

edebiyatı gibi değişik adlar verilmektedir. Bu isimlendirmelerin her biri kendi içerisinde bazen olumlu bazen de olumsuz çağrışımlar yapmaktadır. Mesela bu edebiyatta Müslüman olmayan şairler var olduğu gibi, Türk olmayanlar da vardır. Bu edebiyat sadece seçme şiirlerin bulunduğu divanlardan oluşmamakta, aynı zamanda mesnevileri ve mensur eserleri de kapsamaktadır. Daha kapsamlı bir isim vermek gerekirse, Osmanlı edebiyatı terkibi en doğru olanıdır.

Türk hâkimiyetinin Anadolu merkez olmak üzere Orta Avrupa'dan İran'a, Kuzey Afrika'dan Arap Yarımadası'na ve Mısır'dan Kırım'a kadar uzanan geniş bir kültür coğrafyası üzerinde dil, din, siyaset, askerî güç, edebiyat, musiki gibi her konuda en fazla tebarüz eden, temsil ettiği medeniyet itibarıyla güçlü bir çekim alanı oluşturan ve varlığı en uzun süren devlet konumunda bulunduğu Osmanlı vücuda getirdiği edebiyatın isim babalığını fazlasıyla hak etmektedir. (Şentürk 2004: xi-xii)

Cumhuriyet öncesinde Abdülhalim Memduh, Şehabeddin Süleyman, Faik Reşad yayımladıkları edebiyat tarihlerine *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye* ismini vermişlerdir (Levend 1984: 479-481). Wilkinson Gibb'in 1900-1907 yılları arasında dört cilt olarak Londra'da yayımladığı eser de *Osmanlı Şiir Tarihi* adıyla dikkat çekmektedir. Tüm bunlara rağmen bu makalede, üniversitelerin ders müfredatlarında yaygın olan şekliyle, Klasik Türk edebiyatı ismi kullanılacaktır. Tarz en basit anlamıyla “şekil, biçim, suret, kılık, usul, yol” demektir (Develioğlu 2010: 1207). Bu anlamlarla bağlantılı olarak giyim, spor, müzik, dans, konuşma, edebiyat, mimari ve resim gibi alanlarda kullanılmaktadır. Edebî bir terim olarak ise, üslubu yani yazarların eserlerini kaleme alırken duygu ve düşüncelerini ifade etme yollarını, kelime seçiminde dikkat ettikleri usulleri karşılamaktadır. Şair veya nasirin herhangi bir üslubu tercih etmesinde ise “kişilik, ictimâî değişiklikler, kültürel zemin, muhataplar, şairin/yazarın bilgisi, becerisi ve mesleği, eserin konusu ve coğrafi muhit” (Babacan 2012: 33) gibi bazı hususlar etkili olur. Üslup, şairin yetenekleriyle doğru orantılı olarak meydana gelmektedir. Öyle ki, nazire geleneğinden dolayı aynı konuda ve hemen hemen aynı mazmunlarla yazılan şiirlerde üslup farklılıkları oluşmaktadır. Yalnızlık konusunu işleyen üç farklı şiirden alıntılanan beyitlerde, şairlerin bakış açılarının tarzlarını belirleyişi görülmektedir:

Beni ağlan beni kim üstüme gelmez öliceğ
 Bir avuc toprağ atar bād-ı sabâdan gayrı
 Necâtî Beg (aktaran Babacan 2012: 29)

[Bana ağlayın bana! (Çün)kü, doğudan esen hafif rüzgârdan başka ölünce üzerime bir avuç toprak atacak (kimse) gelmez.]

Ne yanar kimse bana âteş-i dilden özge
 Ne açar kimse kapum bād-ı sabâdan gayrı
 Fuzûlî (aktaran Babacan 2012: 30)

[Ne bana gönül ateşinden başka kimse yanar ne (de) doğudan esen hafif rüzgârdan başka kimse kapımı açar.]

Kim düşer dâmenüme katre-i hûndan gayrı

Kim öper pâyumı zencir-i cünûndan gayrı

Nâbî (aktaran Babacan 2012: 30)

[Etek(ler)ime kanlı (gözyaşımın) damlalarından başka kim düşer?

Ayak(lar)ımı (aşk) deliliğinin zincirinden başka kim öper?]

Örnek beyitlerde görüleceği üzere, şiiirlerinde somut kavramlar yoğun olan Necâtî Bey “toprak”, daha çok soyut yazan Fuzûlî “gönül ateşi”, yaşadığı dönemdeki karmaşa ortamından etkilenen Nâbî ise “kan ve zincir” gibi şiddeti çağrıştıran kelimeleri tercih etmişlerdir (Babacan 2012: 30).

Bu makalede önce levent kelimesinin anlamları verilecek, sonra divan ve tezkirelerde çok geçen fakat günümüz eserlerinde bahsedilmeyen “lewendâne tarz” veya “lewendâne üslup” incelenecektir. Tezkireler üzerine yapılan araştırmalarda, “lewendâne” ifadesine dikkat çekilmiş fakat içeriğine değinilmemiştir. Bu konuda, “lewend” kelimesinin kullanımını örnekleriyle paylaşan sadece bir makale yayımlanmıştır (Koncu 2010). Levent sözcüğünün müspet ve menfi birçok anlamı bulunmaktadır: “1. Yeniçeri devrinde deniz erlerine verilen ad. 2. Vaktiyle Venediklilerin Şark memleketlerinden maaşla topladıkları bahriye askeri. 3. Tembel. 4. Ayyaş, içkici. 5. Zampara. 6. Kabadayı. 7. Hizmetçi, gündelikçi, çırak. 8. Namussuz kadın. 9. İbne” (Devellioğlu 2010: 632). Burada verilen anlamlardan ilk ikisinin asıl olduğu, diğerlerinin sonradan türetildiği dikkate alınır, levent “deniz askeri” demektir. “Leventlerin çektiri levendi, kalyon levendi, fırkate levendi gibi çeşitleri vardır” (Koncu 2010: 423). Aşağıdaki beyitler, levendin asker anlamını örneklemektedir:

Âşık oldum bir sipâhî-zâdeye

Hışm idüp bana *lewendîn* gösterür

Bâkî (Küçük 1994: 209)

[Bir asker çocuğuna âşık oldum. (O da) öfkelenerek bana leventliğini gösterir.]

Silâh-ı aşkın ile gezdiğim beyân ederim

Lewendîn eskisi pür-gûy u pür-menâkıb olur

Lebîb (Kurtoglu 2012: 101)

[Aşkın silâhı ile gezdiğim (günleri) anlatıyorum. (Zira) eski (bir) deniz askeri çok konuşkan ve çok anlatıcı olur.]

Kaygı kayıklarında unutma Necâtîyi

Gird-âba atma merhamet eyle *lewendîne*

Necâtî (Acar 2009: 358)

[Necâtî’yi dert, tasa kayıklarında unutma. (Bu) deniz askerine merhamet eyle, (onu) girdaba atma.]

1. Bir Üslubun Doğuşu: Levendâne Tarz

Deniz askerlerine levent, onların hâl ve hareketlerinden oluşan tarza da levendâne denilmesi, bu üslubun oluşmasında birincil etkenin coğrafi konum olduğunu göstermektedir. Şairler, levent kelimesini Akdeniz, Sakız Adası, Girit Adası gibi coğrafi mekânlarla birlikte zikretmekte, bu kelimeyi tercihlerinde coğrafyanın etkili olduğunu vurgulamaktadırlar:

Etdi sefid dide-i uşşâkı bahr-ı eşk
Ol kış *levendi* şüh meger *Akdeniz*lidir
Nedim (Erdoğan 2009: 29)

[Gözyaşı denizi, âşıkların gözlerini beyaz (kör) etti. O tecrübeli deniz askeri (gibi olan) güzel, meğer Akdenizliymiş.]

Olmuş esîr bir kıza kendi esîr edip
Sakız cezâresindedir ol şeh-levend-i nâz
İzzet (Ceylan ve Yılmaz 2005: 452)

[O naz askerlerinin komutanı, (şimdi) Sakız Adasındadır. (Çünkü) kendi esir ettiği bir kıza esir olmuş.]

Kızları hûb civânânı *levendâne*-edâ
Âkifâ var ise bir şehir yine şehir-i *Sakız*
Âkif (Kılıç t.y.: 105)

[Ey Âkif! Kızları güzel, gençleri levendâne edalı bir şehir varsa (o da) yine Sakız şehridir.]

Bir şairin tarz sahibi olabilmesi için şartların varlığından öte şairin de yetenekli olması gerekmektedir. Dolayısıyla denizle iç içe yaşayan şairlerin üslubunda levendâne tarzın etkilerini bulmak bazen mümkün olmamaktadır. Mesela Nâbî, şiirdeki başarısını Halep kumaşına atıfta bulunarak ifade etmektedir:

Sûdâ-gerân-ı şehir-i Stanbula nâz eder
Nâbî bu nev-kumaş Halep yâdigâridir
Nâbî (Yorulmaz 1996: 56)

[Nâbî! Bu yeni kumaş (yeni tarz şiir) Halep hatırasıdır. (Bu yüzden) İstanbul şehrinin, tüccarlarına (şairlerine) naz eder.]

Sadece coğrafyanın yeterli olmadığı, Ziya Paşa'nın Nâbî ile Nef'î'nin taşralı oldukları hâlde İstanbul Türkçesine yaptıkları katkıyı ifade eden beyitlerinde görülmektedir:

İstanbul iken makarr-ı irfân
İstanbul iken matâf-ı büldân

[İstanbul kültür merkezi (ve) tüm şehirlerin ziyaret ettiği (bir) yer(dir).]

Yapdı iki taşralı bu hâli
Vanlı birisi biri Ruhâlî

[Bu durumu (İstanbul'un edebiyatta geldiği noktayı) biri Vanlı diğeri Urfalı iki taşralı gerçekleştirdi.]

Bunlar verdi zebâna zînet
Bunlar verdi beyâna sûret

Ziyâ Paşa (aktaran Yorulmaz 1996: 49)

[Bunlar dile süs, bildirmeye tarz verdiler.]

“Pek çok tezkirede ve bazı şiirlerde klasik şiir ve şair değerlendirmeleri yapılmaktadır. Genellikle âb-dâr, pür-kâr, rengîn, turfe-beyân, hakîmâne vs. kelime ve terkiplerle ifade edilen bu değerlendirmelerden bazıları eda, bazıları lafz, bazıları da mana için kullanılmıştır” (Açıkgöz 1991: 11). Bunlara levendâne, yetîmâne, fânî-şîve gibi daha birçok duygu ve düşünce ifade eden tabirlerin, tavsiflerin eklenebileceği araştırmacılar tarafından belirtilmiştir (Tolasa 1998: 347; Kılıç 1998: 127).

2. Giyim Kuşamda Levendâne Tarz

Edebî eserler, maddî ve manevî kültür unsurlarının şairin muhayyilesinde şekillenmesiyle oluşmaktadır. Dolayısıyla şiire konu olacak bir üslubun önce sosyal hayatın değişik alanlarında kendini göstermesi gerekmektedir. İnsanların giyim şekillerinde leventlerden etkilenecek onlar gibi giyinmesi levendâne bir tarzın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

2.1. Başlıkta Levendâne Tarz

2.1.1. Fes

Fes, Osmanlı'da yaygın olarak kullanılan başlıklardan birisidir. Aşkı Mustafa'nın aşağıdaki beytinden leventlerin feslerini biraz kaşlarının üzerine doğru eğdikleri anlaşılmaktadır. Kâkülünü kaşlarının üzerine döken sevgilinin bu tavrı levendâne olarak adlandırılmaktadır:

Bir *levendâne* turuş vardır siyâset-gâhda
Kâkül-i cünd-i siyâhdur kim ider şâhâne *fes*
Aşkı (Bıyık Yapa 2007: 339)

[Fes, siyah (giyimli) ordulara (benzeyen) kâkülle üzerindeki padişah (gibi)dir. (Bu sebeple) siyaset alanında askercesine bir duruş(u) vardır.]

2.1.2. Külâh

Külâh, keçeden yapılan ucu sivri bir başlıktır. Külâhın levendâne tarzda kullanımını başa biraz eğri takılması şeklindedir. Eğri takılan başlığın daha çok kabadayılarda görülmesinden dolayı kec-külâh ifadesi mecazen serseri, külhanbeyi anlamlarında kullanılmaktadır.

Ola *levendâne* vü hem kec *külâh*

Sen çekersin hayret ile niçe âh

Emîrî (aktaran Kaplan 2012: 76)

[(O güzel), kabadayı ve serseri olsun. Sen (de) şaşırarak çok zaman ah çek.]

Var mıdur hüsn ile mümtâz-ı cihân âlemde

Şeh-*levendâne* edâ kec-*küle*bümden gayrı

Yâver (Üstüner 2010: 212)

[(Benim) külhanbeyi gibi gösterişli ve serseri (olan sevgilimden) başka, güzellik bakımından herkesin dikkatini çeken (başka biri) var mıdır?]

Reftâr-ı *levendâne* ile ey dil-i nâlân

Peyveste seni mest eden ol kec-*küle*bindir

Rahmî (Cengiz ve Eren 1996: 106)

[Ey inleyen gönlüm! Deniz askeri gibi gösterişli yürüyerek, seni daima sarhoş eden, o serseri (sevgili)ndir.]

Kec-*külâh*ıyla siyeh-pûşu ile gonçelere

Görünür hayli *levendâne* dil-âver sünbül

Vehbî (Yenikale 2012: 228)

[Cesur sümbül, eğik külâhı ve siyah giyimiyle gonçalara oldukça asker gibi görünür.]

2.1.3. Kalpak

Kalpak, deri veya kürkten yapılan bir başlık çeşididir. Daha çok kış mevsiminde kullanılan kalpak da leventlerin kıyafetleri arasında yerini almaktadır:

Başdan çıkardı aklımı *kalpaklı* bir *levend*

Dik başlı yan bakışlı çatık kaşlı hod-pesend

[Dik başlı, yan bakışlı, çatık kaşlı, kendini beğenmiş, kalpaklı bir deniz askeri aklımı başımdan aldı.]

Kâ'ildir Ahkar olmasa da nâ'il-i visâl

Tek iltifâtı kesmesin ol şûh-ı şeh-*levend*

Ahkar (aktaran Tuman 2001: 7)

[Ahkar, vuslata ulaşamasa da razıdır. Yeter ki o deniz askerlerinin komutanı olan güzel, benden ilgisini kesmesin.]

2.1.4. Sarık

Kültürümüzde görülen diğer bir baş örtme şekli, fesin etrafına bir tülbent veya şalın dolanmasıyla oluşan sarıktır. Sarık sarmada görülen *levendâne* tarz ise feste olduğu gibi sarığın başın bir tarafına daha fazla eğilmesiyle oluşmaktadır. Şairlere göre sevgili, sarığını aynı leventler gibi sarmaktadır:

Mest-i câm-ı ışk olup âşüfte-destâr ol yüri

Bir *levendâne sarıklu* dilber-i bî-kârı sev

Yahyâ (aktaran Öztoprak 2010: 144)

[Aşk kadehinden sarhoş olup sarığı dağınık (bir şekilde) olarak yürü.

Deniz askeri gibi sarık takan (ve) işi gücü olmayan bir güzeli sev.]

Deryâyı kerâkeyle *levendâne sarıklu*

Aldı beni gâyetde o dil-dâr kimindir

Âsım (Arslan 2010: 88)

[Deniz (gibi) mavi kumaş(ıy)la (/elbisesiyle) asker gibi sarığ(ıy)la beni

(benden) oldukça aldı. O, gönül alıcı sevgili (acaba) kimindir?]

On sekizinci yüzyıl şairi Nazîr İbrahim, sarığı arkaya kaydırarak kâkülünün önden biraz gösterilmesini levendâne bir tarz olarak yorumlamıştır:

Levendâne sarup *destâr*nı geçrev dahi itmiş

Bize kâküllerin seyr itdirür haylice ra'nadur

Nazîr (Şengün 2006: 171)

[Sarığını deniz askeri gibi sararak, kenarını da (biraz) eğmiş. (Öylece)

bize kâküllerini gösterir. (Bu hâliyle) oldukça güzeldir.]

2.1.5. Şal

Şal, bu bahiste ele alınacak son başlık çeşididir. Şal, kadınların başlarına örttüğü yünden yapılmış bir kumaştır. Genellikle Hindistan'da dokunmaktadır. İki farklı şairden alınan aşağıdaki beyitlerde görüldüğü üzere, başa şal takıldıktan sonra kenarına kırmızı gül sokulması levendâne tarz olarak yorumlanmaktadır:

Al câmeyle çıkup seyr-i gül-istân eyle

Şeh-*levend-âne* sokun kırmızı şâl üstine gül

Rûhî (aktaran Zavotçu 2009: 164)

[Deniz askerlerinin komutanı gibi kırmızı şalın üstüne gül tak (ve) kırmızı elbiseyle çıkarak gül bahçesinde gezin.]

Vireli bâgda revnak gül-i al üstine gül

Şeh-*levendüm* takınur kırmızı şâl üstine gül

Tıfî (aktaran Zavotçu 2009: 195)

[Gül, bağda kırmızı gül üzerine tazelik vereli, güzellerin şahı olan (sevgili)m kırmızı şal üstüne gül takar.]

2.2. Giyimde Levendâne Tarz

Osmanlı'da Yeniçerilere bağlı askerî bir sınıf olan leventlerin kılık kıyafetlerinin göz alıcı ve gösterişli olduğu bir gerçektir. Âşık Ömer'in aşağıdaki dörtlüğü bunu kanıtlamaktadır:

Sûretâ mağrur kıyâfet bir *levend* sevsem gerek
 Ömrünü efvân kılsun bir pesend sevsem gerek
 Gelmemiş misli cihana devr-i Adem'den beri
 Hüsn-ü hulk içre heman Yûsuf menend sevsem gerek
 Âşık Ömer (aktaran Kuvan 2009: 211)

[Görünüşte giyimiyle mağrur bir güzel (ve) ömrü uzun olsun bir seçkin sevsem gerek. Hz. Âdem zamanından beri Dünyaya benzeri gelmemiş (ve) ahlâk güzelliği bakımından Hz. Yusuf'a benzer (birini) sevsem gerek.]

Klasik Türk edebiyatında, gösterişe önem vermeyen, şöhret düşkününü olmayan, yarın endişesi taşımadan bugünü keyfine göre yaşayan âşık tipi, rintlik kavramıyla karşılanmaktadır. Şairler leventlerin korkusuz ve pervasız tavrı ile âşığın sevgili haricindeki hiçbir şeyden korkmayan, hiçbir şeye önem vermeyen özelliği arasında ilgi kurmuşlardır. Bu ilgiyle başkalarına şirin görünmeye uğraşmadan rintçe giyinmeyi *levendâne* tarz olarak adlandırmışlardır:

Bir *levendem* ben yaşamaz bana dîbâ vü harîr
 Dem-be-dem kana boyanmak cismüme hil'at yeter
 Hayretî (aktaran Öztoprak 2010: 112)

[(Ben) bir deniz askeriyim. Bana süslü ve ipekli kumaş yakışmaz. (Benim) cismime süslü elbise olarak, daima kana boyanmak yeterlidir.]

Çün mihr ü meh şeb ü rûz meczûb-ı aşkun oldum
 Çâlâk u çüst ü çâpük bugün *levend-i* aşkam
 Âşkî (Bıyık Yapa 2007: 448)

[(Ben) bugün çevik, eli çabuk ve hızlı bir deniz askeriyim. Ay ve Güneş gibi gece gündüz aşkın delisi oldum.]

Biz gerçi ki divâne-reviş rind-i *levendüz*
 Bilmekte rümûz-ı dili Cibril-pesendüz
 Fehîm (Üzgör 1991: 468)

[Biz gerçi delicesine yürüyen rint deniz askeri gibiyiz. (Fakat) gönül sırlarını anlamakta Hz. Cebrail'in beğendiği (biri)yiz.]

Dünyaya ve giyim kuşamına önem vermeyen Hayâlî Bey, *levendâne* bir tarzda giyinmektedir. Bu durum, tezkireci Âşık Çelebi tarafından şöyle ifade edilmiştir: “Yanında dîbâ-yı murassa ile kabâ-yı murakka’ bir idi. Ol cihetden gâh dülbend-i bülendâne ve gâh şeb-külâh-ı *levendâne*ye mâil idi” (Kurnaz 1996: 28).

3. Saçta *Levendâne* Tarz

Klasik Türk şiirinde *levendâne* tarzdan bahsedilen başka bir alan da saçın görünümüyle ilgilidir. Başlarına gösterişli kalpak veya külâh takan leventlerin bu görüntüleriyle başı gösterişli gösteren saç stilleri arasında ilgi kurulmuştur:

Sanman ol şûh-ı dil-ârâyı ki kâkül götürür
Şeh-*levendâne* takup başına sünbül götürür
Ümîdî (Selvi 2008: 96-97)

[O gönül süsleyen güzeli (başında) kâkül götürür sanmayın. Deniz askerlerinin komutanı gibi başına taktığı sümbülü götürür.]

Şeh-*levendâne* kesim şevk ile hengâm-ı seher
Semt-i dükkâna hırâm itdi o şûh-ı berber
İdinüp câzibe-i ehl-i derûmı reh-ber
Virdi dükkânçeye teşrîfi ile zînet ü fer
Beliğ (aktaran Atik 2012: 243)

[O berber güzeli, seher vakti komutan gibi kesilmiş (saçlarıyla) neşeli bir şekilde dükkânların semtine (doğru) yürüdü. Gönül ehlinin çekiciliğini rehber edinerek, gelişyle dükkâna süs ve canlılık verdi.]

4. Yürürken Levendâne Tarz

İnsanların sosyal statüleri çoğu zaman yürüyüş şekillerini etkilemektedir. Mesela fakirle zengin, sınava çalışan öğrenciyle çalışmayanın, bir maçta galiple mağlubun hâl ve hareketleri birbirinden farklıdır. Deniz askeri olan leventlerin kazandıkları bir zafer dönüşündeki mağrur duruşlarının, halkın dikkatini çekmesi ve halkın bu hâle özenmesi mümkündür. Şairler hiçbir şeyden korkmayan, mağrur adımlarla salınarak yürüyen sevgiliden bahsedecekleri zaman, yürüyüşlerinin levendâne olduklarını ifade etmişlerdir. Örnek beyitler, yürüyüşte de levendâne bir tarzın varlığını ortaya koymaktadır:

Pâ-mâl-i esb-i işve eden Vehbiyâ beni
Dilberlerin *hırâm-ı levendâne* şeklidir
Vehbî (Yenikale 2012: 382)

[Ey Vehbi! Beni işve atının ayakları altında çiğneten, güzellerin deniz askeri gibi yürüyüş şekilleridir.]

Şeh-*levendâne edâlar* ile cânâ bu geliş
Eyledi nâzla dil mülkini yagma bu geliş
Şûhî (Çukurlu 2012: 66)

[Ey can! Komutan edasıyla (olan) bu geliş, gönül mülkünü nazlanarak yağmaladı.]

Kahramânî nigehe gibi celâlî-meşreb
Bir *levendâne revîşli* geliş Osmânlı güzel
Neş'et (aktaran Kılıç, t.y.: 137)

[Osmanlı güzel(i); kahraman bakışlı, sert mizaçlı (ve) deniz askeri gibi yürüyüşlü(dür).]

Sana kim karşı turur bu yürüyüşle şâhum
Hakk bu kim turfa-*reviş* özge *levendâne hırâm*
Yahâ (Kavruk 2001: 259)

[Ey (gönül) sultanım! Doğrusu bu yeni tarz yürüyüş (ve bir) başka as-kerce salına salına gidiş (varken) sana kim karşı durabilir?]

5. Konuşurken Levendâne Tarz

Erzurumlu Divan şairlerinden Hâzık'a ait bir beyitte tespit edildiği üzere ko-nuşmada da levendâne tarzın varlığı söz konusudur. Levendâne tarz mertçe, sözü esirgmeden, başkaları ne der diye düşünmeden konuşmayı ifade etmek-tedir:

Dil-berin şîve-i reftârî *levend-âne* gerek
Niğehi şûh gerek gamzesi mest-âne gerek
Hâzık (Güfta 2000: 271)

[(Bir) güzelin konuşma tarzı deniz askerleri gibi, bakışı neşeli ve oynak, gamzesi sarhoş gibi olmalı(dır).]

6. Bakışta Levendâne Tarz

Bakış, şiirlerde çok işlenen bir konudur. Günümüz haberleşme araçlarının olmadığı dönemlerde sevgiliyle baş başa konuşmak mümkün olmadığı için âşıklar, uzaktan bakışlara büyük manalar yüklemişlerdir. Leventlerin bazen kızgın bazen de zafer sarhoşluğuyla mestane bakışları, levendâne bir tarzın oluşmasını sağlamıştır. Şairler levendâne bakışı sevgiliye atfetmektedirler:

Var mıdır gayrı güzellerde o *mest-âne bakış*
Öyle pâkîze-*reviş* böyle *levend-âne bakış*
Hâzık (Güfta 2000: 259)

[O sarhoş gibi bakış, öyle temiz yürüyüş, öyle asker gibi bakış başka güzellerde var mıdır?]

Eser var *didede* reng-i *gazabdan* ey *levend-i nâz*
Yine derd-i niğâhın kangı şehri eylemiş *berbâd*
Hâtif (Sarı 2009: 82)

[Ey naz askeri (olan sevgili)! Gözünde öfkenin renginden belirti var. Yine bakışlarının (verdiği) sıkıntılar, hangi şehri berbat eyledi.]

Söz olur mu o şehin tavr-ı *levend-ânesine*
Âhuvân mâ'il olur *dide-i mest-ânesine*
Hâtif (Sarı 2009: 448)

[O güzelin asker gibi tavırlarına laf söylenir mi? (Onun) sarhoş gibi bakışlarına ahu (gibi güzel)ler meyleder.]

7. Davranışlarda Levendâne Tarz

Tavır ve eda kelimeleri insanın başkalarına veya kendine karşı hâl ve hareketlerini, davranışlarını karşılamaktadır. İnsanın soyut olan kişilik özellikleri de tavırlarıyla anlaşılmalıdır. Maddî unsurlarda görülen levendâne tarz, sevgilin kişilik özellikleriyle de birleşerek daha genel bir hal almaktadır. Elbisesinin uyumu, yürüyüşü, bakışı, gülüşü, çekiciliği sevgiliye levendâne bir eda kazandırmaktadır:

Esbâb-ı hüsün gerçi ki boyınca biçilmiş
Mümtâz olan ammâ o *levendâne kesim*dür
Kâmî (Yazıcı 1998: 194)

[Gerçi, güzelliğin (tüm) gerekleri (senin) boyuna göre biçilmiş. Fakat en seçkin olanı, o asker gibi duruş(un)dur.]

Nedir ol yosma kıyafetle *levendâne edâ*
Görmedim sen gibi bir işve-geri dünyâda
Sa'dî (aktaran Kutlar 2003: 200)

[O güzel kıyafet ile asker gibi eda(lar) nedir? Senin gibi işveli birini dünyada görmedim.]

Ol şûh-ı perî-zâdı niçe sevmesin âdem
Etvâr-ı levendâne vü âdâb yerinde
Şeyhî (Dönmez Parlak 2006: 72)

[O peri yaratılışlı güzeli, insan nasıl sevmez? (Çünkü) tavırları asker gibi ve edeplidir.]

Sende bu *tavr-ı levendâne* bu işve var iken
Sevmemek mümkün müdür hiç ey şeh-i âlem seni
Fatîn (Erdoğan 2007: 135)

[Ey âlemin sultanı! Sende bu asker gibi tavır(lar ve) bu işve varken, seni sevmemek hiç mümkün müdür?]

8. Şiirde Levendâne Tarz

Sosyal hayatın birçok yönünde var olan levendâne tarz, hiç şüphesiz hayatın yansıması olan edebiyatta, özellikle de şiirde kendini gösterecektir. Deniz askerlerinin bazen gösterişli hâl ve hareketlerle bazen de serserice davranışlarla halkın dikkatini çektiği görülmektedir. Halkın leventlere karşı olan bu ilgisi, şairlerin dikkatini çekmiştir. Divan şairleri, levendi şiirdeki sevgili tipinin özellikleriyle özdeşleştirmişlerdir. Böylece rindâne kavramına benzer özellikler taşıyan levendâne tarzı keşfetmişlerdir. Divanlarına veya şiirlerine levendâne olduğuna dair başlıklar atmışlardır. *Hanyalı Nûri Dîvânı*'nın gazeliyat bölümünün başında "Âgâz-ı Gazeliyyât-ı Levendâne-i Giridân" yazılıdır (Aydın 2015: 45, c.1). Yine bazı şiirlerde "Kaside-i Levendâne" ve "Nazire-i

Levendâne” gibi başlıklar görülmektedir (Kurtoğlu 2012: 209, 325; Aydın 2015: 384, c.3). Şairler, şiir alanında yeni bir yol açtıklarını, bu yolda şiiri zarıfane ve âşıkane söylemek gerektiğini ifade etmişlerdir:

Bâkiyâ *tarz-ı şîr* böyle gerek

Hem zarıfâne hem *levendâne*

Bâkî (aktaran Çelebioğlu 1994: 123)

[Ey Bâkî! Şiirin tarzı; böyle hem ince hem (de) asker gibi pervasız (olmalı)dir.]

Vehbî niçe çeksin seni erbâb-ı sühan kim

Bu vâdî-i *nev-tarz-ı levendâne* çekilmez

Vehbî (Yenikale 2012: 411)

[(Ey) Vehbî! Söz ehli seni nasıl çeksin (/ sana nasıl katlansın)? (Senin) bu levendâne yeni tazının yolu çekilmez (herkes bu yolda gidemez).]

Sen şehün vasfında ancak Rehâyi bendene

Âşıkâne vü *sözi* böyle *levendâne* demek

Rehâyi (Yerdemir 2007: 106)

[Senin (gibi) güzelin hakkında, kölen Rehâyi'ye (ancak) sözü asker gibi pervasızca ve âşıklara yakışır bir şekilde söylemek (düşer).]

Bu arsa-i aşk içre *levendâne edâyum*

Hayrettedür etvâruma hep şâir olanlar

Cesârî (Akkuş 2010: 613)

[Bu aşk arsasında asker gibi söylüyorum. (Dolayısıyla) şair olanlar, tavırlarıma hep şaşırp kalırlar.]

Ravzî, levendâne tarzın şiirde olması gereken bir özellik olduğunu vurgulamakta ve şiirin meclislerde kıymet göreceğini söylemektedir:

Meclis-ârâlık idüp âlemi seyrân eyler

Ravziyâ şîr olıcak şöyle *levendâne* gerek

Ravzî (Aydemir 2009: xxxiii)

[Ey Ravzî! Şiir olunca böyle asker edalı olmalı. (Şiir, işte o zaman) meclisleri süsleyerek âlemi gezer durur.]

Klasik Türk edebiyatında divan tertip etmenin önemi ve gazeller bölümünün mutlaka bulunması gerektiği dikkate alındığında, şiirdeki levendâne tarzın özellikle gazelde görülmesi olağan bir durumdur. Şairler, sevgiliden bahseden şiirin, sevgili gibi levent edalı, sevgilinin yürüyüşü gibi akıcı, konuşması gibi işveli olması gerektiğini dile getirmektedirler:

Reftârî *levendâne* vü güftârî zebân-zed

Pertev *gazelî* gibi hoş-âyende güzeldür

Pertev (Bektaş 2007: 104)

[(O), Pertev'in gazeli gibi beğenilen (bir) güzeldir. (Çünkü) yürüyüşü asker gibi gösterişli ve sözleri her tarafa yayılmıştır).]

Yâr tavrını Vusûlî *gazel*ünde yâd it
Diler-isen ki *levendân[e]* okunsun yürüsün
Vusûlî (Taş 2010: 156)

[(Ey) Vusûlî! (Şiirin) deniz askeri gibi yürüsün ve okunsun istiyorsan, gazelinde sevgilinin tavırlarını dile getir.]

Kâmiyâ gâhî *levendâne gazel* söylediğim
Bezmd e şîve-i mahbûb-ı levendimdendir
Kâmî (Akyol 2005: 256)

[Ey Kâmî! Bazen asker edasıyla gazel söylediğim(in sebebi), deniz askeri gibi olan sevgilimin meclisteki konuşma tarzındandır.]

Emrin olursa eyâ dâver-i iklim-i kerem
Bir *levendâne gazel* eyleye hâmem inşâ
Nûrî (Aydın 2015: 45, c.1)

[Ey cömertlik memleketinin sultanı! Emrin olursa, kalemim (senin için) asker edalı bir gazel yazsın.]

Bazı şairler de şiirde kullanılan mazmunlar ile sevgili arasında irtibat kurarken levendâne tarza atıfta bulunmuşlardır:

Nice bir dolaşalum kâküle *mazmûn* diyerek
Rezmiyâ gâhî gazel böyle *levendâne* gerek
Rezmî (Gürbüz 2012: 257)

[Ey Rezmî! Mazmun (mazmun) diyerek (sevgilinin) kâkülüne (daha) ne kadar dolaşalım. Gazel, bazen böyle asker edalı olmalı(dır).]

Vasfin etdikçe belâ-kadd o serkeş güzelin
Böyle *mazmûn-ı levendâne* gelür hâtırına
Âkif (Admış 2007: 438)

[O dik başlı ve belalı güzelin tasvirini yaptıkça, aklıma böyle askerce mazmunlar gelir.]

9. Levent ve Şiir Kahramanları

Klasik Türk edebiyatında gazeller çoğunlukla aşk konusu etrafında dönmektedir. Dolayısıyla gazelerde etkisi olan levendâne tarzın, şiir kahramanlarıyla ilişkilendirilmesi olağan bir durumdur. Bu ilişkilendirme özellikle de aşk konusunun tarafları olan sevgili, âşık ve rakip etrafındadır.

9.1. Levent-Sevgili

Sevgili ile levent arasında kurulan ilgi öncelikle levendin asker olmasıyla bağlantılıdır. Levendin denizlerde görev yapması, gösterişli giyinmesi, silah taşınması, korkusuzluğu, yağmacılığı gibi bazı durumlar sevgilinin âşığa olan tavrında da görüldüğü için böyle bir ilgi kurulmuştur:

Geldi refâtara *levendâne* kıyâfetle yine
Hayl-i 'uşşâkına yağmâ-yı dil ü cânâ gider
Hasmî (Selçuk 2007: 18)

[[O güzel] yine asker gibi giyimiyle yürümeye başladı. (İhtimaldir ki) âşıklarının gönüllerini ve canlarını yağmalamaya gider.]

Seyr olmaya mı anda *levendâne* edâlar
Ol mü(y)-miyân çifte tabancayı takınca
Cesârî (Akkuş 2010: 1035)

[O kıl gibi ince belli güzel çifte tabancayı takınca, onda askercesine bir eda görülmeye mi?]

Subha dek gezmede başlu başına bî-pervâ
O mehün tavrı *levendâne* degüldür de nedür
Pertev (Bektaş 2007: 77)

[O ay gibi güzelin tavrı askerce değil de nedir? (Çünkü) sabaha kadar korkusuzca, bir başına gzmektedir.]

Sabr u sâ mânını heb verdi gönül yağmaya
Şeb-*levend*ım yine mülk- i dili etdi târâc
Rahmî (Cengiz ve Eren 1996: 92)

[Komutan (gibi olan sevgili) yine gönül mülkünü talan etti. Gönül (de ona) sabrını ve servetini hep yağmalattı.]

Sevgili, askerî özellikler bağlantısı haricindeki durumlarda da levende benzetilmektedir. Bu benzetmelerde ise sevgilinin büyümesi, gösterişli ve alımlı olması etkili olmaktadır:

Gidip hengâm-ı tflıyyet yetişdin şeb-*levend* oldun
Tehâşî etme çak böyle peder mâder husûsunda
Âsım (Arslan 2010: 172)

[Çocukluk dönemin geçti, yetiştin (ve) güzel bir genç oldun. Anne ve baba konusunda böyle korkup çekinme.]

Ne kanlar içer ol zâlim *levend* olsun da seyreyle
Âşık Ömer (aktaran Çelepi 2005: 228)

[O zulmedici (güzel hele bir büyüüp) deniz askeri gibi olsun da (gör) ne kanlar içer.]

Gönül bir rind-i âlem-sûz şûh-ı şeb-*levend* ister
Ki 'aşk odna yakmağa dil ü candan sipend ister
Bâkî (Küçük 1994: 190)

[Gönül, dünyayı yakan rint bir komutan ister. Ki (uğruna) aşk ateşinde yakmak için candan ve gönülden üzerlik tohumu ister.]

9.2. Levent-Âşık

Şiirdeki aşk kahramanlarından bir diğeri âşıktır. Aslında âşık rolüne giren şairdir. Bazı şairler, rindâne özellikler taşıdıkları için kendilerini levent olarak görmüşlerdir. Leventlerin savaş meydanındaki korkusuzlukları ile âşıkların aşk meydanındaki durumları arasında ilgi kurmuşlardır:

Yüz döndürüp teveccüh-i halk-ı zemânen
Etdüm salât-ı 'ışka *levendâne* niyyeti
Nûrî (Aydın 2015: 106, c.2)

[Zamane halkının teveccühünden yüz çevirip, aşk namazına askercesine niyet ettim.]

Aşka uyaldan beri gitdi *levend* oldu gönül
Balduğumca gâh gâh divâne aşk olsun derin
Usûlî (aktaran Atıcı 2007: 67)

[Gönül aşka uyduğundan beri gitti deniz askeri oldu. (Onu) zaman zaman bulduğumda (ey) deli! (Sana) aşk olsun derim.]

Bütâna gamzesi ser-çeşmedür o hûn-rîzûn
Silâhu gam kuşanup biz dahi *levend* oluruz
Sâbit (aktaran Kaplan 2009: 237)

[O kan dökücü (güzelin) gamzesi, putlar için komutan (gibi)dir. (Bu durumda) biz de gam silahını kuşanarak (ona) asker oluruz.]

Levend oldunsa baş eğme Necâtî vaz'-u-destâra
Özün meydân-ı 'ışk içre şehid eyle kefenden geç
Necâtî (Tarlın 1997: 171)

[(Ey) Necâtî! Deniz askeri olduysan sarığın şekline baş eğme. Özünü aşk meydanı içinde şehit eyle, kefenden geç.]

9.3. Levent-Ağyar veya Rakip

Aşk mevzuunda âşık ile sevgilinin kavuşmasına engel olanlar rakip veya ağyar olarak görülmüştür. Ağyar, sevgiliye âşık olan bir başka âşık olabileceği gibi, âşıkla sevgilinin baş başa kalmasına engel canlı cansız her şey de olabilir. Askerlik görevi dışında kanunsuz işler yapan leventler ile ağyar arasında ilgi kurulduğu görülmektedir. Bu beyitlerde rakip, geceleri sokaklarda serserice gezen, yüz kızartıcı suçlar işleyen leventlere teşbih edilmektedir:

Seyr eyler ol nigâr yine her *levend*-ile
Bir dem musâhib ol[ma]dı ben müstemend-ile
Çâkerî (Aynur 1999: 202)

[O güzel, (önüne çıkan) her deniz askeri ile gezer. (Fakat) ben zavallı ile bir kere (bile) konuşmadı.]

Lâyık mı kâkülün gibi yanunca salına
Her asılası yüzi kara onmaduk *levend*
Revânî (aktaran Koncu 2010: 431)

[Asılası, yüzü kara her deniz askerinin, kâkülün gibi senin yanında sa-
lnarak gezmesi layık mı?]

Şem'lerle kûyuna gelmiş gece mâh-ı felek
Âkıbet yüz karalığıyla tutulur ol *levend*
Hayâlî (aktaran Koncu 2010: 431)

[Gökteki ay, gece mumlarla semtine gelmiş. O deniz askeri (gibi olan
ay), sonunda yüz karalığıyla tutulur.]

Tolanur gice vü gündüz ser-i kûyın meh ü mihr
Aldı meydânı görün göz göre bir iki *levend*
Mesîhî (aktaran Koncu 2010: 435)

[Ay ve güneş gece gündüz (senin) mahalleni dolaşır. Göz göre göre iki
deniz askeri meydanı aldı.]

Sonuç

Osmanlı dönemi deniz askerleri olan leventler, sosyal statüleri, giyim kuşam-
ları, hâl ve hareketleriyle toplumu bazen olumlu bazen de olumsuz yönden
etkilemişlerdir. Kültürümüzde daha çok olumlu yönler görülmektedir. Özel-
likle deniz kenarında yaşayan halkların giyim kuşam, konuşma, yürüme başta
olmak üzere değişik hâl ve hareketlerinde leventlerin etkisi olmaktadır. Bu
etki, levendâne tarz olarak isimlendirilmiştir.

Klasik Türk edebiyatı, maddi ve manevi kültür unsurlarından beslenmektedir.
Dolayısıyla sosyal hayatın değişik yönlerinde görülen deniz askerlerinin tarzı
yani levendâne tarz, edebiyata özellikle de şiire yansımıştır. Bu makaleden ha-
reketle, şiirimizde görülen rindane ve âşıkâne gibi diğer tarzların özelliklerinin
de ortaya konulması gerektiği söylenebilir.

Kaynaklar

- Acar, Serper (2009). “Necati Bey Divanı Sözlüğü (Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük)”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Açıkgöz, Namık (1991). “Klasik Şairlerin Yenilik Arayışları”, *Dergâh* 21, s.11.
- Admış, Aysel (2007). “Âkif Dîvânı (İnceleme-Transkripsiyonlu Metin)”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- Akkuş, Yasemin (2010). “Benderli Cesârî’nin (Ölüm: 1829) Divânı ve Divânçesi (İnceleme-Tenkitli Metin)”, yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Akyol, İbrahim (2005). “Hanyalı Kâmi ve Divanı”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Arslan, Fatma Şennur (2010). “Âsım Ârif-zâde Divançesi (İnceleme-Metin-Dizin-Sözlük)”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Atıcı, Fatma (2007). “Usûlî Divânı’nda Cemiyet, İnsan ve Tabiat”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi.
- Atık Gürbüz, İncinur (2012). “Divan Şiirinin Sevimli Yüzleri Osmanlı Şiirinde Berberler”, *Turkish Studies* 7/3, s. 233-255.
- Aydemir, Yaşar (2009). *Ravzî Divanı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (E-kitap, Erişim tarihi: 30 Mayıs 2016).
- Aydın, Abdullah (2015). *Hanyalı Nûri ve Dîvânı (3 Cilt)*, Berlin: Türkiye Âlim Kitapları Yayınevi.
- Aynur, Hatice (1999). *Çâkerî Divanı*, İstanbul: Yenilik Basımevi.
- Babacan, İsrail (2012). *Klasik Türk Şiirinin Son Baharı-Sebk-i Hindi (Hint Üslubu)*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bektaş, Ekrem (2007). *Muvakkit-zâde Muhammed Pertev Divânı*, Malatya: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (E-kitap, Erişim tarihi: 30 Mayıs 2016).
- Bıyık Yapa, Melek (2007). “Aşkî Mustafa Dîvânı”, yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Cengiz, Halil Erdoğan ve Gönül Hatay Eren (1996). *Rahmî-i Harputî Divanı*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ceylan, Ömür ve Ozan Yılmaz (2005). *Hazâna Sürgün Bahâr Keçecizâde İzzet Molla ve Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr*, İstanbul: Kitap Sarayı Yayınları.
- Çelebioğlu, Âmil (1994). *Kanûni Sultân Süleymân Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çelepi, Mehmet Surur (2005). “Âşık Ömer Divânı’nın Tahlili”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Çukurlu, Azime (2012). “Şühî Bengîzâde Divânı ve Tahlili”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi.
- Devellioğlu, Ferit (2000). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

- Dönmez Parlak, Betül (2006). “Eğirdirli Şeyhî Mehmed Efendi'nin Divanı'nın İncelenmesi”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Erdoğan, Alev (2009). “Nedîm Divânı'nda Uçarı Aşk Anlayışı ve Anlam Çerçevesi”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Erdoğan, Mehtap (2007). *Fatîm Divânı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Güfta, Hüseyin (2000). *Erzurumlu Şair Hâzık*, İstanbul: Erzurum Kitaplığı Yayınları.
- Gürbüz, Mehmet (2012). *Safiye Sultanzâde Mehmed Rezmî-Divân*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kaplan, Mahmut (2012). “Diyarbakırlı Emîri ve Nasihat-nâmesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 22, s.72-84.
- Kaplan, Yunus (2009). “Sâbit Divanı'nda Mahallileşme ve 17. Yüzyıl Sosyal Hayat Unsurları”, *Turkish Studies* 4/5, s.209-248.
- Kavruk, Hasan (2001). *Şeyhülislam Yabyâ Divânı*, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kılıç, Filiz (t.y.). *Şefkat-Tezkire-i Şu'arâ-yı Şefkat-i Bağdâdi-B*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (E-kitap, Erişim tarihi: 30 Mayıs 2016).
- Kılıç, Filiz (1998). *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Koncu, Hanife (2010). “Bir Kelimenin İzinde: Klasik Türk Şiirinde Levend Üzerine Bazı Düşünceler”, *Turkish Studies* 5/3, s.421-446.
- Kurnaz, Cemâl (1996). *Hayâlî Bey Divânı'nın Tablîli*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kurtoğlu, Orhan (2012). *Lebib Divânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük)*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (E-kitap, Erişim tarihi: 30 Mayıs 2016).
- Kutlar, Fatma Sabiha (2003). “Sa'dî ve Divânçesi”, *Türkoğlu Dergisi* 16/2, s.193-219.
- Kuvan, Hatice (2009). “Âşık Ömer Divânı'nda Sosyal Hayat”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Fatih Üniversitesi.
- Küçük, Sabahattin (1994). *Bâki Divânı Tenkitli Basım*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Levend, Ağâh Sırrı (1984). *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öztoprak, Nihat (2010). “Divan Şiirinde Giyim Kuşam Üzerine Bir Deneme”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 4, s.103-154.
- Sarı, Şeyma (2009). “Hâtif Ali Efendi: Hayatı, Edebî Kişiliği, Divânının Tenkitli Metni (132b-203a) ve Nesre Çevirisi”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Selçuk, Engin (2007). “Hasmi Divanı (İnceleme-Metin)”, yayımlanmamış doktora tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Selvi, Muhammed (2008). “Ümîdi Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divânı”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.

- Şengün, Necdet (2006). “Nazîr İbrahim ve Dîvânı (Metin-Muhtevâ-Tahlîl)”, yayımlanmamış doktora tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Şentürk, Ahmet Atilla (2004). *Osmanlı Şiir Antolojisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihat (1997). *Necati Beg Divanı*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Taş, Hakan (2010). *Vusûlî [ö.1000/1592] Divân [İnceleme-Metin-Çeviri-Açıklamalar-Dizin]*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (E-kitap, Erişim tarihi: 30 Mayıs 2016).
- Tolasa, Harun (2002). *16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tuman, Mehmed Nâil (2001). *Tuhfe-i Nâilî: Divan Şairlerinin Muhtasar Biyografileri*, Haz. Cemâl Kurnaz ve Mustafa Tatçı, Ankara: Bizim Büro Yayınları.
- Üstüner, Kaplan (2010). *Enderunlu Hasan Yâver-Divân (İnceleme-Metin-Çeviri-Dizin)*, Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Üzgör, Tahir (1991). *Fehîm-i Kadîm: Hayatı, Sanatı, Dîvânı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Yazıcı, Gülgün Erişen (1998?). *Edirneli Kâmi ve Dîvânı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (E-kitap, Erişim tarihi: 30 Mayıs 2016).
- Yenikale, Ahmet (2012). *Sünbül-zâde Vehbî Divânı*, Kahramanmaraş: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (E-Kitap, Erişim tarihi: 30 Mayıs 2016).
- Yerdemir, Fatih (2007). “Rehâyî Divanı: İnceleme-Metin-Dizin”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Yorulmaz, Hüseyin (1996). *Divan Edebiyatında Nâbi Ekolü -Eski Şiirde Hikemiyât-*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Zavotçu, Gencay (2009). *Zehr-i Mâr-zâde Seyyid Mehmed Rızâ: Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Tezkiresi*, Kocaeli: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (E-Kitap, Erişim tarihi: 30 Mayıs 2016).

ABSTRACT

Levent Style in Classical Turkish Literature

Levent is a designation about marine soldiers in the Ottoman period. The levents have sometimes positive and sometimes negative effects on the society with their social status, clothing and behavior. Since Turkish people give much value to military profession, levents usually take place with positive sides in our culture. The levents have effects on clothing, speaking, hairstyles, walking and other behaviours of the people primarily living on the islands, especially on the beach. This impact has spread and led to the formation of a style in public. This style showed itself also in literature over the time. Contrary to general belief, the classical Turkish literature is fed by the social life and has become a mirror of it. The levent style, which shows itself in different spheres among people from clothing to hairstyle, is also visible in poetry. The Divan poets make relation between heroes of poem as beloved, lover and levents in a society which marine soldiers are role models, and addressed these poems as “levent style poem”, “levent style ode”, “levent style gazelle”. In this article, the formation of levent style under the influence of sea life, and the reception of it is examined. Besides the reflection of levent style in poetry is discussed by sample couplets.

Keywords: Classical Turkish literature, Divan poetry, levent, levent style

Televizyon İzleyicisi Kimdir? Kavramsal Bir Tartışma

KUMRU BERFIN EMRE ÇETİN*

ÖZ

Televizyon çalışmaları açısından “izleyici” muğlak ve tarif edilmesi güç bir kavramdır. İletişim alanı içindeki farklı epistemolojik yönelimler, iletişim süreçlerini olduğu kadar izleyiciyi de farklı biçimlerde tarif ederler. Temelde izleyicinin kim olduğu sorusunun yanıtını belirleyen, izleme davranışının nasıl anlaşıldığıdır. İzleme pratikleri gündelik hayat içerisindeki sosyal etkileşimle belirlenir. Bu bağlamda, teknolojik değişimlerin ortaya çıkardığı farklı sosyal etkileşim biçimleri televizyon izleyiciliği pratiğini de biçimlendirmiştir. Bu makalede televizyon çalışmaları alanında izleyici kavramının geçirdiği dönüşüm ele alınmakta, teknolojik yeniliklerle birlikte izleyicilik pratiklerinin değişimi ve bunun televizyon çalışmaları için ne anlama geldiği tartışılmaktadır.

Anahtar sözcükler: Televizyon, izleyici, izleyici araştırmaları, yakınsama, fragmanlaşma

Türkiye’de medya çalışmaları içerisinde izleyici araştırmalarının ihmal edilmiş bir alan olduğu söylenebilir¹. Bunun çeşitli nedenleri olmakla birlikte, Türkiye’de iletişim alanının sosyolojiden ziyade siyaset bilimine yakın bir biçimde gelişmesinin medya çalışmaları içinde “izleyici”nin görünmezleşmesinde önemli payı vardır. Kurumlara ve yapılara yapılan vurgu, onları var eden ve onlarla sürekli ilişki halinde olan öznelerin görmezden gelinmesi sonucunu doğurmuştur. Diğer yandan, izleyici araştırmalarına görece olarak geç yönelme hali yalnızca Türkiye’ye özgü bir durum değildir. Etki araştırmaları bir kenara bırakılacak olursa, izleyicinin medya araştırmaları içinde saygın bir konum kazanması 1980’lerin sonunu bulur. Bunun önemli nedenlerinden biri, medya

* Dr., Hacettepe Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü/ANKARA
E-posta: berfin@hacettepe.edu.tr

¹ Bu konuda yapılmış çalışmalar için bkz. Binark (1995), Batmaz ve Aksoy (1995), Özer (2005), Türkoğlu (2010), Gülnar ve Balcı (2010), Özçetin (2010), Özsoy (2011), Arun (2015).

ürünlerini tüketmekle onları onaylamak arasında kurulan varsayımsal bağıdır. Başka bir ifadeyle, izleyicinin belirli bir programı izlemesinin, o programda açık ve örtük olarak ifade edilen düşünceleri ve dünya görüşünü benimsemesi anlamına geldiği kabulüdür. Bu tutum ilk bakışta köktenci bir eleştiriyi içeriyor gibi görünse de, esasen anlamlandırma sürecini izleme etkinliğine indirilmesi bakımından “davranışçı” bir yönelimi takip eder. Şüphesiz, televizyon izlemek her koşulda bir tür seçim yapmak anlamına gelir. Ancak televizyon izlemeyi uyumaya veya bir programı diğerine yeğlemek, izlenen programın izleyici tarafından bütünüyle benimsendiği anlamına gelmez. Özetle, “ne” sorusu “nasıl” ve “neden” sorularını ikame etmez. İzleyici araştırmaları da esasen izleme ve anlamlandırma süreçlerindeki “neden” ve “nasıl” sorularıyla ilgilenir. Başka bir ifadeyle, izleyici araştırmaları açısından izleme davranışının ortaya çıkması yalnızca bir sonuç değil, aynı zamanda bir başlangıç noktasıdır.

İzlemenin nasıl gerçekleştiği, hangi gündelik pratiklerin içine yerleştiği, hangi anlamlandırma sürecine eklenildiği ve başka ne tür etkinliklerle ilişkilendiği soruları izleme davranışına eşlik eder veya onu takip eder. Bu bakımdan televizyon izleyiciliği sabitlenmiş, durağan bir konumdan ziyade, dinamik, toplumsal ve tarihsel bir pratiğe karşılık gelir. İzleyici araştırmaları da bu dinamik sosyo-tarihsel bağlam içerisine yerleşen özneyi tanımlamaya çalışır. “İzleyici” olarak adlandırılan bu özne birçok toplumsal kimliğin katmanlaşmış ve izleme davranışı çerçevesinde yeniden tanımlanmış haline denk düşer. Bu makalenin amacı, televizyon çalışmaları alanında izleyici kavramının geçirdiği dönüşümün izini sürmek ve izleyici araştırmalarının güncel çalışmalar açısından taşıdığı önemi ortaya koymaktır. Makalede öncelikle televizyon çalışmaları içinde izleyici kavramının nasıl ele alındığına bakılacak, izleyen bölümde ise yeni teknolojilerle birlikte değişen izleyicinin televizyon çalışmaları açısından ne anlam ifade ettiği tartışılacaktır.

1. Üçüncü Bileşen Olarak İzleyici

İletişim sürecini modelleyen ilk araştırmalar basitçe gönderen, mesaj ve alıcı üçlüsünü tarif ederek yola çıkarlar (McQuail ve Windahl 2010). İletişimin disiplinlerarası bir alan olarak “özerkliğe” kavuşmasıyla birlikte bu üçlü tarif üretici, metin, izleyici gibi farklı biçimlerde tarif edilebilir ve kimi çalışmaların bu üçlüye iletişim sürecinin gerçekleştiği bağlamı da eklemesiyle iletişim süreçleri farklı soyutlama düzeylerinde tartışılır. Bağlamı daha geniş bir soyutlama düzeyi olarak bir kenara koyacak olursak, alıcı/izleyici iletişim alanında en basite indirgenen, dolayısıyla da araştırmacıların dikkatini bir tüketici olmanın dışında en az çeken bileşendir. Nightingale ve Ross’a göre, medya çalışmaları içinde izleyici kimi zaman bir grup olarak insanlara kimi zaman da tek tek bireylere karşılık gelir (2003: 4). İzleyici kelimesi aynı zamanda altkültürler,

fan grupları, etnik ve dinsel gruplar gibi aralarında sosyo-kültürel bir bağ olan grupları tarif etmek için de kullanılmagelmıştır. Bu sosyo-kültürel bağla oluşmuş ortak dağarcık, izleyicinin aynı medya metinlerini belirli örüntüler çerçevesinde yorumlamasını sağlar. Başka bir ifadeyle izleyicinin sosyo-kültürel kimliği izleyicinin hem belirli medya ürünlerine yönelmesine neden olur hem de o ürünleri belirli biçimlerde tüketmesi anlamına gelir. Dolayısıyla izleyici kavramını bireysel özellikler kadar bireylerin sosyo-kültürel kimlikleri bağlamında da düşünmek gerekir. Fiske ve Hartley'e göre, izleyici, öyle olmasına karşın, televizyonun karşısındayken kendini televizyon izleyen bir birey veya o programı izleyen kitlenin bir parçası olarak görmez (2003: 89). Zira televizyon izleme pratiği genellikle ev içinde gerçekleştiği için izleyiciler ailenin bir parçasıdır. Dolayısıyla izleyicilik konumu genellikle aile bağlamı içine yerleşmiş, eviçi ve gündelik bir konumdur (Silverstone 1994; Fiske ve Hartley 2003).

Medya çalışmalarında izleyicinin iletişim sürecinin aktif bir parçası olarak görülmesi, bilinen ifadeyle izleyicinin medya ile ne yaptığı sorusunun önem kazanması, televizyon söz konusu olduğunda görece olarak geç bir döneme denk gelir. Eleştirel paradigmanın karşısına aldığı etki araştırmalarında izleyici, medya ürünlerine ve mesajlarına amaçlanan doğrultuda tepki veren, kabullenici, yönlendirilmeye, etkiye açık bir bileşen olarak kavranır (Katz ve Lazarsfeld 1955). İzleyiciye pedagojik tarzda yaklaşarak onu bir nevi "çocuklaştıran" etki araştırmaları, iletişimi yukarıdan aşağıya doğru etki eden dikey bir bakışla tanımlar. Medyanın gücüne ve etkilerinin yaygınlığına duyulan inanç, izleyiciyi medya karşısında güdülebilmekten öte bir potansiyel taşımayan takipçiler olarak konumlandırır. Medya ürününü tüketmekle onu onaylamayı özdeş kabul eden yaklaşımlar, izleyicinin medya veya popüler kültür karşısındaki konumunu izleme/tüketme davranışına indirgerler ve "nasıl" sorusunu geri plana iterler. Bu aynı zamanda, sosyolojik olarak mikro süreçleri, makro süreçlere indirgeyen, gündelik hayata iktidarın bir gölgesi, bir tür kopyası olarak yaklaşan bir yaklaşımı da ifade eder. İzleyici sabun köpüğü dizilere rağbet ettiğine göre, o dizilerdeki tahakküm ilişkilerini onaylamakta, onlara rıza göstermektedir. İzleyicinin medya karşısındaki konumunu küçümseyen bir başka yaklaşım ise, popüler kültürü bir tür "afyon" olarak değerlendirir; izleyici de günlük sıkıntılarıyla, toplumsal eşitsizliğin yarattığı huzursuzluklarını popüler kültür aracılığıyla unutan bir tür gönüllü-bağımlıdır. Bu nedenle izleyicinin etki-tepki ikiliğinin ötesinde ete kemiğe bürünebilen, belirli bir bağlam içinde kendisini var eden toplumsal bir varlık olduğu fikri, medya çalışmalarında ciddi bir paradigma değişimini de ifade eder. Kimi araştırmacıların "Kullanımlar ve Doyumlar" yaklaşımını (Blumler ve Katz 1974), kimilerinin kültürel çalışmalar ekolünün izleyici araştırmalarını (Hall 1980; Morley 1980, 1992; Ang 1985) başlangıç noktası olarak kabul ettiği bu paradigma değişimi, medya çalışmaları

rında izleyici araştırmaları veya alımlama çalışmaları olarak adlandırılan bir alt çalışma alanının da doğuşuna neden olmuştur (Ruddock 2001).

Hem “Kullanımlar ve Doyumlar” yaklaşımı hem de kültürel çalışmalar izleyiciyi medya ürününe yönelirken farklı amaç ve yönelimleri olan hem de o ürünü farklı biçimlerde anlamlandırabilen birer özne olarak kavrarlar. Elbette iki yaklaşımın “özne” anlayışının birbirinden oldukça farklı olduğunu vurgulamak gerekir. “Kullanımlar ve Doyumlar” yaklaşımının izleyicisi kendi gereksinimlerinin farkında olan ve medyayı gereksinimleri doğrultusunda kullanan psiko-sosyal bir varlık iken, kültürel çalışmaların izleyicisi toplumsal anlamları medya aracılığıyla yeniden inşa eden politik bir öznedir. Bu nedenle medya ile izleyicinin ilişkilenmesi sırasında ortaya çıkan, politik bir mücadele alanıdır. Aslında kültürel çalışmaların yaslandığı anlayış, aynı zamanda karşıt bir anlayışa da kapı aralar. Buna göre, sosyolojik bir kategori olarak izleyicilik mümkün değildir. Medyanın gücüne duyulan yaygın inancın, medya çalışmaları açasından etki araştırmaları dışında da sonuçları olmuştur. Örneğin, izleme süreçlerine odaklanmayı öneren Fiske (1987), izleyiciye ampirik olarak ulaşmanın mümkün olmadığını savunur. Zira izleyicilik durumsaldır, toplumsal cinsiyet, sınıf, etnisite gibi üst üste binerek özneyi inşa eden kimliklerle eř tutulması mümkün değildir. Bu nedenle de “izleyici” aslında kavramsal olarak boşgösterendir. Ancak tüketici gibi analitik bir kavramsallaştırmaya başvuruyorsak, benzer bir akıl yürütmeyle izleyici de kavramsal olarak “mümkündür”. İzleyici kavramının kurumsal yapılar tarafından nasıl ele alındığını inceleyen Ang’e göre de izleyici sosyolojik bir varlıktan ziyade söylemsel bir inşadır. Kurumsal açından izleyici ancak hayali bir varlık olarak mevcuttur ve kurumların çıkarlarını yansıtacak biçimde kavramsallaştırılır (Ang 1991: 2). İzleme ölçümleri yapan ticari kuruluşlar, radyo ve televizyon yayıncılığını düzenleyen kurumlar, televizyon kanalları ve radyo istasyonları, farklı saiklerle de olsa, izleyicinin ölçülebilir, öngörülebilir ve yönlendirilebilirliğine vurgu yaparlar. Elbette ülkelerin yayıncılık geleneğine göre farklılık gösterebilen, başka bir ifadeyle coğrafi ve kültürel olarak farklılaşan yaklaşımlar, izleme ölçümlerinde, yayıncılık piyasasını düzenleyen metinlerde ve sunucuların “Sevgili izleyiciler” diyerek başlayan konuşmalarında kristalleşerek kime izleyici dendiğini yeniden tarif ederler. Bu noktada, üç farklı kurumsal yapının, izleme ölçümleri yapan ticari kuruluşlarının (1), RTÜK gibi yayıncılığı düzenleyen ve denetleyen kurumların (2) ve radyo ve televizyon istasyonlarının (3), izleyiciyi söylemsel olarak inşa ederken hangi noktalarda farklılaştığına odaklanmak gerekir. İzleme ölçümlerinin geçerliliği ve güvenilirliği, medya çalışmaları açasından şüphesiz uzun ve meşakkatli bir tartışmayı hak eden bir konudur. Ticari saiklere hizmet etmesi nedeniyle genel olarak yeterince ele alınmayan bu mevzu, aslında izleme ölçümleri yapan kuruluşların, televizyon kanallarına veri

raporları halinde sunduğu “izleyici”nin nasıl kavrandığı konusunda da fikir verir. Başka bir ifadeyle, izleme ölçümleri yapan kuruluşların varlık sebebi olan “izleyici”yi kavramsal olarak problemlile hale getiren, bu kuruluşlarla, televizyon kanallarının ve reklam veren ticari kuruluşların çıkar ortaklığı olduğu kadar, izleme ölçümlerinin geçerliliği ve güvenilirliği sorununun basit bir ölçme değerlendirme hatası olarak görülemeyeceği gerçeğidir. Evlerine ölçüm aleti yerleştirilen, izleme günlüklerini kullanan, kumandanın tuşlarına, televizyonun açma kapama düğmesine basan, satın alma gücüne göre çeşitli gruplara ayrılmış, televizyon izleyicileri arasından seçilen bir grup olmanın ötesinde, izleme ölçümlerine katılan izleyiciler, aslında birer tüketim birimi olarak kodlanmışlardır. Televizyon izleme, satın alma davranışını çözümleyebilmek için bir araç olarak kullanılır, bu açıdan da izleyici gelir grubu ve izlediği program dışında kurmaca bir öznedir. Düzenleyici kurumlar açısından bakıldığında ise izleyicinin, toplumsal uyuşmaları temsil eden televizyonun kötü etkilerinden korunması icap edebilecek bireyler fikrinin geçerli olduğunu, özellikle yaş grubu açısından programlarla uygunluk/uygunsuzluk ilişkisi içinde tanımlandığını görürüz. Düzenleyici ve denetleyici kurumlar, genellikle izleyiciyi hakları bakımından yayıncılık piyasasının olumsuz etkilerine karşı koruyacak bir aracı kurum, “kamu” kurumu olarak işledikleri söylemiyle öne çıkarlar. Bu kurumlarda izleyiciye yönelik korumacı ve pedagojik söylemlerin belirgin olduğunu söylemek mümkündür. Özel televizyon yayıncılığı açısından bakıldığında ise, izleyiciyi aynı anda aynı içeriği tüketen ulusal bir birim olarak tanımlayan kamu yayıncılığından farklı olarak (Scannell 1989), izleyici baştan çıkarılacak, mümkün olduğunca süregelen bir ilişki içine çağırılacak, hem programı hem de reklamı yapılan ürünleri “satın alacak” bir “tüketici”dir. İzleyicilere gerektiğinde yurttaşlar, bayanlar ve baylar, kadınlar, çocuklar olarak, gerektiğinde ise “izleyiciler” torba adlandırmasıyla seslenen televizyon programları “izleyici”yi söylemsel olarak inşa ederken izleme ölçümü yapan ticari kuruluşlardan ve düzenleyici ve denetleyici kurumlardan hayli belirsiz, daha doğru ifadeyle bağlama göre değişen, bir tarz tutturur. Günümüzde programların akışı içerisine sızan “ürün tanıtımları” ve dizilerdeki ürün yerleştirmeler, izleyiciyi inşa eden söylemlerin anlık olarak değişebilen konumuna işaret ederler.

Silverstone, izleyiciyi kuşatan zaman ve uzamların farklılığına işaret eder (1994: 132-133). İzleyici ev içi uzamda, ulusal uzamda, yayıncılık uzamında ve biyografik, gündelik, programlanmış, kendiliğinden ve benzeri zamanlarda düşünüldüğünde farklı biçimlerde tarif edilecektir. Silverstone, izleyici araştırmalarının bu farklılıkları yeterince göz önünde bulundurmadığı için çeşitli metodolojik güçlüklerle karşılaştığını vurgular. Bu nedenle izleyiciler katı bir biçimde tarif edilen toplumsal grupların birer üyesi veya kendinden menkul bireyler olarak değil, çeşitli gündelik pratiklerin ve söylemlerin içerisinde düşünülmelidir (1994: 133). Zira televizyon izleme pratiği başka gündelik pra-

tiklerin ve rutinin eşlik ettiği karmaşık bir edimdir. Buradan yola çıkarak, izleme pratiğinin genellikle ev içinde ve aile yaşamının rutin bir parçası olarak ortaya çıktığını akıldan tutmak gerekir. Başka bir ifadeyle, televizyon izleyiciliğini gündelik hayatın dışında bir pratik olarak kavramlaştırmak zordur.

İzleyiciyi medya çalışmaları açısından anlamlı kılan iki nosyon olduğundan söz etmek mümkündür (Evans 1990). Bunlardan ilki, yukarıda da değinildiği gibi, izleyiciyi üretim ve medya metni arasındaki belirlenmiş konumundan kurtararak, onu bir özne olarak da “tanıyan” aktiflik nosyonudur. Anlam inşası etki araştırmalarının varsaydığı gibi yukarıdan aşağıya bir süreç olmadığı için, izleyici kendisi için kodlanmış olan medya metnini, kendi anlam evreni içinde açmılayarak, başka bir ifadeyle yeniden inşa ederek, medya aracılığıyla anlam inşası sürecine aktif bir biçimde dahil olur. Abercrombie ve Longhurst’un de ifade ettikleri gibi, izleyicinin medya tarafından sunulan ürünü özümsemediğini söylemekten ziyade, onunla ilişkilendiğini savunmak daha akla yakındır (1998). Medya metni yerine, metne kodlanmış anlamlara odaklanmayı öneren bu yaklaşım izleyiciyi medya ne verirse onu kabul eden, pasif bir alıcı olarak gören bakışa bir tür alternatiftir. İzleme davranışının gerçekleşmesi, izlenen metnin olduğu gibi tüketildiği ve onaylandığı anlamına gelmez. Aktif izleyici nosyonu, izleyicilerin farklı amaçlar, hazlar ve yorumlarla medya metinlerine yaklaştığını ve bu sürecin basitçe bir tüketim süreci olmadığını, aksine, anlamın yeniden üretilmesi süreci olduğunu varsayar. Şüphesiz izleyicinin aktif bir biçimde iletişim sürecine dahil olmasını sağlayan, sahip olduğu farklı toplumsal özne konumlarıdır. Başka bir deyişle, izleyici medya metnini anlamlandırırken, örneğin, aynı anda bir kadın, bir Koreli, bir Budist, bir eşcinsel, bir orta sınıf mensubudur; dahası bunların toplamıdır. Medya metnini anlamlandırma süreci ise toplumsal kimlikleri, bireysel geçmişi, güncel toplumsal koşullar ve benzeri birçok değişkenin biraraya gelmesiyle oluşan çok katmanlı, ilişkisel bir süreçtir. Aktif izleyici nosyonuyla yola çıkan izleyici araştırmaları, seçmeceli bir yöntemle yukarıda sayılan değişkenlerin bir kısmını veya çalışmanın kapsamıyla doğru orantılı olarak mümkün olduğunca fazlasını hesaba katarak medya metninin nasıl anlamlandırıldığıyla, bu anlamlandırma sürecinin izleyicinin farklı toplumsal kimlikleriyle olan ilişkisine odaklanır. Diğer bir ifadeyle, izleyici televizyon programıyla ne yapar sorusunun sosyolojik, psikolojik ve/veya siyasal nedenleriyle ilgilenir. Silverstone’a göre, aktif izleyici nosyonu bir tür totolojidir (1994: 153). Çünkü televizyon izleme pratiği öyle veya böyle aktif bir süreçtir, dolayısıyla aktiflik nosyonuyla tam olarak neyin kast edildiğini belirgin bir biçimde tarif etmek önemlidir. Benzer bir yaklaşımla Takahashi, aktif-pasif dikotomisinin izleyici araştırmaları açısından bir tür açmazı işaret ettiğini belirtir ve aktif izleyici yerine “izleyici katılımı” (audience engagement) kavramını kullanmayı önerir (2009:7). Böylelikle televizyon düğmesini

açıp kapatmaktan, program içeriği konusunda sosyal medyada yorum yapmaya kadar geniş bir etkinlik dizisi kapsamış olur.

İzleyicinin çoklu kimliklerini tanımak, bizi izleyici kavramını mümkün kılan diğer nosyona götürür: Metin tarafından kodlanan egemen anlama direnen izleyici nosyonu (Hall 1980; Morley 1980). Direnen izleyici nosyonu, kuşkusuz iki uç noktadan yaklaşıldığında boşa çıkar. Zira mutlak bir direnişle, izleme davranışının sürdürülmesi zordur. Medya metnine bütünüyle muhalif olan izleyici, büyük olasılıkla bir noktada izlemekten vazgececektir. Her şeyden önce medya metni bir çokluktur, birden fazla mesajı, fikri, temsili içeren karmaşık bir yapıdır. Bu nedenle izleyicinin neye direndiği sorusunun yanıtı oldukça muğlaktır. Diğer yandan, medya metni, kendi içinde türsel ve kategorik uyulaşmaları olan anlamlı bir bütün olmasına karşın, bütünüyle “tutarlı” ve “kapalı” olduğundan söz etmek güçtür. Medya metni, her metin gibi, boşlukları, çelişkileri, açıkları olan bir bütündür. Bu nedenle izleyicinin metnin bütünselliğine olduğu kadar, çelişkilerine nasıl yanıt verdiği, hangi çelişkileri görüp hangilerine gözünü kapadığı önemli sorulardır ve bu soruların kolay yanıtları yoktur. Bu nedenle direnen izleyici nosyonuna oldukça titiz yaklaşmak gerekir. İzleyicinin direniş potansiyelini fetişleştirmeden, benzer bir mantıkla küçümsemeden veya yok saymadan, medya metinleri aracılığıyla toplumsal anlamların nasıl inşa edildiği sorusuna anlamlı yanıtlar üretebilmek mümkündür. İzleyici iletişim sürecinin aktif bir bileşeni olarak görmek, medya metinlerini yorumlayarak eleştirebildiğini, reddedebildiğini veya dönüştürebildiğini kavramak izleyiciyi politik bir özne olarak medya çalışmalarına davet etmek anlamına gelir. Bu davetin aşağıda tartışılacağı üzere medya çalışmaları açısından oldukça verimli sonuçları olduğu söylenebilir.

2. Fragmanlaşma ve Yakınsama/Yöndeşme:

Yeni İzleyici Kültürlerine Doğru

İzleyicilik, teknoloji-bağımlı bir konumdur. Başka bir ifadeyle, teknolojik gelişmeler izleyicilik konumunu ve pratiklerini dönüştürür. Günümüzde izleyicilik pratiklerini dönüştüren en önemli teknolojik gelişme internet teknolojileri ile birlikte televizyon yayıncılığı alanında ortaya çıkan değişimdir. Kanal sayısının artışı, tematik yayıncılık, dijitalleşme ve ulusaşırılma gibi gelişmeler izleyiciyi, artık büyük bir grup olarak tarif edemeyeceğimizin altını çizerek (Webster 2005). İzleyicinin fragmanlaşması olarak kavramsallaştıran bu süreç, üç veya dört kanal seçeneği arasında sıkışmış, dolayısıyla kitlesel olan izleyicinin, artan kanal ve yayın seçenekleriyle birlikte küçük gruplara bölünmesidir (Webster 1986). Bu anlamda fragmanlaşma olgusu ortak bir televizyon kültürünü kitlesel olarak tüketen “televizyon izleyicisi” kavramını da boşa çıkarıyor gibi görünmektedir. Bunun yerine kanallar ve programlar etrafında öbekselen daha

dar bir televizyon izleyicisi tahayyülü ya da televizyon izleyicisi yerine “izleyici grupları” kavramsal açıdan daha sağlam bir zemini işaret eder.

Diğer yandan, izleyicinin küçük gruplara bölünerek fragmanlaştığı savunusu, televizyon aygıtı yerine program düzeyinde düşünüldüğünde sorgulanmaya açıktır. Zira dizi veya reality show gibi ulusal yayın yapan kanallarda yayınlanmayan yapımlar internet aracılığıyla ulusaşırı bir izleyici kitlesine ulaşabilir. Kitlesele ölçekte, izleyicileri aynı anda televizyon başında hayal edemesek de özellikle İngilizce konuşan ülkelerden dünyaya ulaşan yapımların hedeflenen kitlenin ötesinde izlendiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla ulusal sınırlar içinde düşündüğümüzde sayısal olarak küçük gruplara bölünmüş fakat küresel ölçekte genişlemiş bir izleyici grubunun varlığından söz etmek mümkündür.

Bugün internetle çeşitlenen teknolojik yenilikler izleyici kavramına farklı bir bakışla yaklaşmayı gerektiriyor. İzleyicilik deneyimini birçok açıdan dönüştüren bu gelişmelerin etkisi, üç noktadan ele alınabilir. Öncelikle farklı teknolojilerin birarada kullanılmasına olanak sağlayan gelişmeler, izleyiciyi televizyon ekranının karşısında otururken veya ev işleriyle uğraşırken çerçeveleyen resmi oldukça değiştirir. İzleyiciler programlara, izleme davranışının dışında, cep telefonu mesajlarıyla, fan sayfalarıyla, sosyal medya aracılığıyla, internet forumlarıyla oldukça çeşitli biçimlerde yanıt verebilir. Özellikle televizyon açısından özgül olan bir başka gelişme, televizyon için üretilen programların internette tüketilmesidir. Bu durum izleyici araştırmalarına belirli bir iletişim aracına odaklanarak yaklaşmayı oldukça problemlile hale getirir. Zira karşınızda televizyonun kendine ait uylaşımına göre üretilen, ancak internet ortamına aktarıldığında yeniden formatlanan ve farklı biçimlerde tüketilen bir medya metni vardır. Programın yayınlanacağı zaman aralığına kafa yoran, programı reklam aralıklarına göre bölen, program akışını gözeterek yapımı önceki ve sonraki programlarla ilişkisel biçimde konumlandırma mantığı, internet ortamına transfer olduğunda bambaşka bir dile ve işleyişe göre yeniden biçimlenir ve konumlanır. Reklamlarla bölünen televizyon metni, web 2.0'ye aktarımı kolaylaştırmak ve izleyenin aygıtına yükleme hızını arttırmak bakımından çeşitli parçalara bölünebilir veya tek bir parça halinde izlenebilir. Televizyonun parçalı akışı internetin diline çevrildiğinde zamana ve hıza dair farklı konvansiyonlar ortaya çıkmış olur.

Diğer yandan internet ortamından televizyon programlarını izlemek, televizyon aygıtına hiç “bulaşmadan” da televizyon kültürünün bir parçası olmanızı olanaklı kılar. Bu durum, izleyici olarak daha bireysel, seçmeci bir tutum takınmanızı da kolaylaştırır. Karasal yayın yapan ulusal kanallarda izleyemeyeceğiniz dizileri ve reality programlarını internette takip etmeniz ve kendinize ait bir program “portföyü” oluşturmanız mümkündür. Dolayısıyla izleyiciliğin kolektif “doğasını” yer yer tahrip eden, yer yer de o kolektiviteyi farklı bir bi-

çimde yeniden kuran yeni bir alan ortaya çıkar. Artık dün gece televizyonda izlediğiniz tartışma programını ertesi sabah işyerindeki arkadaşınızla tartışma beklentisiyle işe gittiğinizde, onun internete yeni “düşen” bir yabancı yapımın son bölümünü izlediğini öğrenmeniz daha olasıdır. Bu noktada televizyonu toplumsal bir aygıt olarak hayatlarımıza iyice yerleştiren “televizyon muhabbeti” (tv talk) tek yönlü ve gerçek zamanlı olma özelliğini yitirir (Scannel 1991; Livingstone ve Lunt 1993; Gillespie 1995). İşyerindeki arkadaşınızı tartışma programının ilginç olduğuna ikna edebilirsiniz, akşam eve döndüğünde programı internet üzerinden izlemesi ve “televizyon muhabbeti” hevesinizin geç de olsa karşılık bulması mümkündür. Televizyonun “şimdi ve burada” olma niteliği, video kayıt cihazlarıyla bir biçimde yitmişti. Bugün internet teknolojileriyle, “şimdi ve burada” olma niteliği o potansiyeli tam olarak gerçekleştirilmeyecek olsa bile, “her zaman ve her yerde” olma potansiyeline evrilmiştir. Elbette, bu tür değişimlerin kapsamına temkinli yaklaşmak gerekir. Elektronik kitap teknolojisinin, öngörülenin aksine, kitap satışlarını arttırdığı gibi, farklı bir mecradan yayılma olanağının televizyonun popüleritesini arttırdığı, televizyon kültürünün internet mecrası üzerinden de akmaya başladığı söylenebilir. En azından televizyonla internetin kültürel olarak yakınsamasına neden olan, melez bir izleyici deneyiminden söz edilebilir. Nitekim bu melezleşme, popüler kültürün katıp karıştıran, üst üste bindiren, harmanlayan, sınırları flulaştıran, seçkin olanla sıradanı buluşturan tarzına da oldukça uygundur.

Dijital yayıncılık teknolojisi televizyonun temelde “ulusal” a seslenen sınırlarını ulusaşırı bağlama doğru genişletmiştir (Gillespie 2000; Karim 2003; Georgiou 2013). Bu da bizi Silverstone’un yukarıda sözü edilen, televizyonun zaman ve mekan bağımlı oluşu vurgusuna geri götürür. Televizyon yayıncılığının ulusaşırı bir karakter kazanması, televizyonun yalnızca kültürlerarası değiş tokuş açısından etkili bir aygıt haline gelmesini sağlamaz. Aynı zamanda, toplumsal bağlamları farklı coğrafyalara taşımaya olanaklı kılar. Söz gelimi, göçmen kimliğinin televizyon aracılığıyla nasıl kurulduğu sorusu tam da bu noktada yeni bir boyut kazanır. Zira uydu yayıncılığından önce kendi göç ettikleri ülkenin medyası ve kendi yarattıkları yayıncılık mecraları üzerinden göçmen kimliğini deneyimleyenler, artık anavatanlarına ulusaşırı televizyon aracılığıyla da yaygın biçimde bağlanabilirler (Karim 2003; Georgiou 2013). Dolayısıyla dijital teknolojiler göçmen izleyicilik kimliğine de yeni bir boyut kazandırmış ve televizyon izleyiciliğini ulusaşırı kimlikler açısından da düşünme gerekliliğini doğurmuştur. Diğer yandan, televizyon kültürü açısından ulusaşırılaşma yurtdışında üretilen ürünlerin tüketilmesi açısından düşünüldüğünde, televizyonun çoğunlukla Batı’nın egemen olduğu bir mecraya dönüştüğü de vurgulanmalıdır. Dolayısıyla dijital yayıncılık ulusal sınırları aşmayı sağlasa da uluslararası eşitsizlikleri ortadan kaldırdığını söylemek mümkün değildir.

Teknolojik gelişmelerin izleme deneyiminde yarattığı zamansal ve uzamsal dönüşümün çapını çok da abartmamak gerekir. Zira medya metninin, öncelikli olarak hangi aygıt aracılığıyla izleyiciye ulaşacağı, metnin biçimine ve içeriğine yönelik bir tercihi de içerir. Başka bir ifadeyle televizyon için üretilen bir program internet ortamına transfer olsa da televizyonun biçimsel özelliklerini büyük ölçüde taşımaya devam edecektir. Üretimin gerçekleştiği mecra ile ürünün tüketildiği mecra arasındaki fark, üretim mecrası lehine varlığını sürdürmektedir.

Dennis'e göre, yakınsama/yöndeşme öncelikle iletişimin bütün biçimlerinin bütünleşmesini sağlayan bir olgudur (2006: 23). Böylelikle geleneksel medya internet teknolojileri aracılığıyla birbirine bağlanmış ve bu süreci düzenleyici mekanizmaların yakınsaması ile genel anlamda medya ortamının kuralılaşması takip etmiştir. Yakınsama açısından önemli olan noktalardan biri de televizyon izleyicisinin televizyon dışındaki teknolojilerden de televizyon programlarını tüketebilmesinin yanında, "televizyon kültürü"nü televizyon dışı mecralarda akma olanağı bulmasıdır. Gray'e göre, yakınsama televizyon içeriğinin web sayfaları, oyunlar, kitaplar, t-shirtler, çantalar vb. tüketim maddeleri gibi, televizyon dışındaki alanlara "taşmasını" kolaylaştırmıştır. Bu durumda yakınsama sadece televizyon metnini alımlama/tüketme/izleme anını değil, o anın ötesine taşınan bir televizyon kültürünü de belirler. Dolayısıyla izleyiciyi televizyon aygıtı dışındaki medya alanlarında da varlık gösteren televizyon kültürünün bir parçası olarak düşünmek gerekir.

Medyayı insanın algılarını, hislerini ve değerlerini belirleyen bir tür "açık sistem" olarak anlamayı öneren medya ekolojisi kavramı (Postman 2000), kavramın içerdiği teknolojik belirlenimci vurguya karşın, günümüzde çoklu medya ortamlarıyla çevrelenen izleyiciyi farklı biçimlerde yeniden düşünmemize olanak sağlayabilir. Yakınsayan medya, izleyiciyi sürekli birbirine gönderme yapan, birbirini yeniden üreten farklı teknolojilerle ilişkilendirir. Başka bir ifadeyle izleyici açısından söz konusu olan sadece birden fazla medya teknolojiyle çevrelenmiş olmak ve bunları kullanmak değildir. İzleyici birbirine çeşitli ağlar ve mekanizmalarla bağlı olan ve zaman zaman iç içe geçen bir medya ağının içerisinde konumlanır. İzleyicinin aynı anda birden fazla aygıtla ilişkilinmesine neden olan, aygıtların birbirlerinden devşirdikleri özelliklerle izleyiciye çoklu şekillerde hitap eden bu medya ekolojisi, izleyiciyi tek bir aygıtla ilişkilendirerek teorize etmeyi de güçleştirir. Televizyon uydusu üzerinden radyo dinleyen, internette televizyon programı izleyen izleyiciyi hangi aygıtla göre tarif edeceğimiz belirsizdir. İzleyiciyi teknolojiyi tüketen bir varlık olarak kavradığımızda ya da izleyiciyi tükettiği ürüne göre tarif ettiğimizde "neyin izleyicisi" sorusuna vereceğimiz yanıtlar farklılaşır. Eğer internetin "kullanıcıları", televizyonun ise "izleyicileri" varsa, yakınsayan internet ve televizyon teknolojilerini kullananları nasıl tanımlayacağımız, hakikaten bağlamsal bir

soru haline gelir, hem izleyici hem kullanıcı kavramı tek başına kullanıldığında boş çıkabilir. Özetle, çoklu medya ekolojileri geleneksel olarak tarif edilen “televizyon izleyicisi” kavramına meydan okur. Bu meydan okuma izleyici ölçümlerini de dönüştürmektedir. Twitter başta olmak üzere, sosyal medya mecraları izleyici ölçümlerinin gerçekleştiği bir alan olarak karşımıza çıkar. Sosyal medyanın bireylerin tüketici profiliyle ilgili belirgin reklam veren kuruluşlara fikir vermesi, hangi programın hangi gelir, yaş, cinsiyet grubu tarafından takip edildiğini anlamayı kolaylaştırması geleneksel rating ölçüm sistemlerine olan bağımlılığı sarsmış görünmektedir. Reklam verenlerin özellikle kurmaca programları kullanarak sosyal medya üzerinden reklam yapması olgusu da bu duruma eşlik eder. Böylelikle televizyon izleyicisi yayıncılık ve reklam piyasası açısından internet mecrasında da takip edilebilen, tüketici olarak eğilimleri ve yönelimleri ölçülebilen bir birime dönüşmüş olur.

İçinde bulunduğumuz çoklu medya ortamını multimedya ekolojileri kavramıyla karşılaşmanın izleyici açısından iki yönlü bir durumu tarif ettiği söylenebilir. Öncelikle medya kültürünü giderek artan biçimde farklı araçlar (medium) aracılığıyla ve teknolojik yakınsama sayesinde aynı anda birden fazla araçla deneyimlendiği, dahası, yeni kuşaklar için medya kültürü, içine doğdukları yaşamın, toplumsal yapının “adeta” doğal bir parçası gibi işlediği söylenebilir. Başka bir ifadeyle, yeni kuşaklar çoklu medyayla çevrelenmiş bir hayata doğdukları için, bu araçlar dünyası, adeta bir “doğal alan”a, kelimenin ikinci anlamıyla da bir tür ekolojiye karşılık gelir. Diğer taraftan medyaya ekolojik bir sistem olarak yaklaşmanın, multimedya ortam içerisindeki eşitsizlikleri ve güç ilişkilerini “doğallaştırma” riski taşıdığını vurgulamak gerekir. Bu nedenle çoklumedya ekolojileri içinde izleyicinin değişen konumuna odaklanmak oldukça önemli. Medya ekolojilerinde güç ilişkileri bağlamında izleyicinin konumu iki açıdan ele alınabilir. Birincisi izleyicinin bağlamsal olarak “yaratıcı”, üretici ve kullanıcı olarak birden fazla konumu da içerebilecek biçimde yeniden tarif edilmesi konusudur. Örneğin, fan gruplarında izleyiciyle yapımcılar arasında özellikle forumlar ve buluşma günleri üzerinden kurulan yakın bağlar, geri besleme, izleyicinin görüş ve önerileri çerçevesinde senaryo, sanat yönetmenliği, oyuncu seçimi gibi kimi konularda yapılan değişikliklerle, izleyicinin kolektif bir “özne” olarak üretim sürecine dahil olduğu söylenebilir. Ancak Jenkins’in de vurguladığı gibi, yakınsama sayesinde gerçekleşen izleyici-üretici etkileşimine temkinli yaklaşmak gerekir (2014: 279). Çünkü izleyicinin geri bildirimlerle medya içeriğine müdahale edebilme kapasitesi medya üreticilerinin kurumsal gücü tarafından kolaylıkla manipüle edilebilir. Etkileşim belirli teknolojilere içkin bir özellik olarak tasarlandığı için medya üreticilerinin kontrolü dahilinde gerçekleşmesi hayli kuvvetli bir olasılıktır (2014: 283). Diğer taraftan parodisi yapılan popüler dizi sahneleri ve yeniden canlandırmalar, televizyon metnini aktif olarak yeniden yazan ve esas metinle

ilişkilendirerek dolaşıma sokan bir izleyicilik deneyiminin de yaygınlaştığını işaret eder. Güç ilişkileri bağlamında ikinci mesele tam da bu noktada ortaya çıkar. Medya teknolojilerine erişim olanakları, dijital okuryazarlık, medyayı yakınsayan işlevleriyle birlikte kullanabilme gibi başlıklarda belirginleşen “izleyicinin ekolojik sermayesi” olarak tarif edebileceğimiz, hem ekonomik hem kültürel bir varsılığa tekabül eden farklılık, izleyicinin çoklu medya ekolojisindeki konumunun “yaratıcı”, üretici ve kullanıcı olarak ne ölçüde tarif edilebileceğinin sınırlarını çizer. Bu bağlamda multimedya ekolojilerinde “yaşayan” izleyiciyi, olanak, kabiliyet ve alışkanlıklar bakımından izleyiciler içinde görece daha küçük bir grup olarak tarif etmek daha uygun görünmektedir.

Akıllı telefon, tablet, dizüstü bilgisayar, televizyon ve radyoyu aynı sepete koyup ilişkisel biçimde tarif etmemize olanak veren internet teknolojisi, yine bir üst başlık olarak izleyiciyi niteleyebilir. Fakat burada da farklı aygıtlarda ortaya çıkan farklı ve çapraz kullanım biçimlerini bağlamsal olarak ortaya koymak gerekecektir. Dolayısıyla, tarif etmeye çalıştığımız her iki biçimde de çoklu medya ortamındaki izleyicidir. Yeni eklemelerle genişlemeye devam etmesi muhtemel medya ekolojilerinde –medya ekolojilerini açık bir sistem olarak düşünmemizin nedenlerinden biri de budur– izleyici, her yeni aygıt veya teknolojiyle yeniden ele almamız gereken bir kavram olabilir. Medyayla ve medya metinleriyle ilişkilene biçimlerinin dönüşmesi, izleyiciyi de en az teknoloji kadar dinamik bir kavram olarak düşünmemiz gerektiğini işaret eder. Kaldı ki izleyici sadece medya metni veya aygıt karşısındaki konumuna göre değil, kendisi gibi diğer izleyicilerle geliştirdiği sosyal etkileşimle de tarif ettiğimiz bir kavramdır. Bu açıdan çoklu medya ortamındaki izleyici, oturma odasındaki televizyonun başındaki izleyiciden oldukça farklı bir konumdadır. Televizyon izleyiciliğinin bilgisayar, tablet, telefon gibi aygıtlara kayması daha sosyal bir izleyicilik pratiğinden, daha yalıtılmış bir izleyiciliğe kayışı da işaret ediyor olabilir. Başka bir ifadeyle gündelik ortamda aile ilişkileriyle çerçevelenmiş bir televizyon izleme davranışının internet ile birlikte daha bireysel ve sosyal olarak yalıtılmış bir biçimde gerçekleşme olasılığı yüksektir. Zira çoklu medya ortamında kolektif hareket edebilmek daha güçtür.

Yukarıda tartışılan birçok gelişmeyi, özellikle internet teknolojisine eşitsiz erişim koşulları açısından düşündüğümüzde, bölgesel farklılıkları göz önüne almanın zorunlu olduğu açıktır. Örneğin, dünya nüfusunun %50'den azı internete erişim olanaklarına sahiptir ve bu oran Kuzey Amerika ve Avrupa gibi internete erişim oranının %80'i bulduğu ve aşığı bölgelerle, Afrika gibi %25'lerde seyrettiği bölgeler arasındaki derin uçurumla birlikte değerlendirilmelidir.² Bu nedenle fragmanlaşma, yakınsama, çoklu medya ekolojileri gibi internet odaklı,

² Bkz. <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>.

farklı sahiplik ve erişim olanaklarıyla belirlenen bir alanda televizyon izleyicisini, bölgesel ve yerel farklılıkları da hesaba katarak yeniden düşünmek gerekir.

Sonuç

Televizyon izleyiciliği artık yalnızca belirli bir etkinliğin, yani televizyon izleme davranışının, ötesine geçmiş bir “pratik”tir. Dolayısıyla yakın dönemdeki izleyici araştırmalarının belirli bir programı izleyenlere odaklanmak yerine, izleyiciyi çevreleyen medya kültürünü kavramaya çalıştıklarını görürüz (Alasuutari 1999: 6). Elbette bu durum geniş bir bağlam içinde izleyiciyi yitirmek anlamına da gelebilir. Zira televizyon üretiminin doğası, hem üretilen metnin hem de izleyicilik pratiklerinin belirli uyuşumlar çerçevesinde gerçekleşmesini gerektirir. Dolayısıyla izleyici araştırmaları söz konusu olduğunda, televizyonun gerekleri ve getirdikleriyle televizyonu çevreleyen çoklu medya ortamı ve daha geniş toplumsal bağlam arasında ince bir denge tutturmak, yani hem televizyon içre hem de televizyonu aşkın bir bakış kurmak gerekir. Başka bir ifadeyle, izleyici araştırmaları açısından televizyonun neliğini unutmadan onu medya-aşırı bir bağlamda kavramak artık elzemdir (Evans 2011; Simons 2014).

Yakınsamanın önemli sonuçlarından biri, televizyona ait uyuşumların internet mecrasına taşınması, özellikle Netflix gibi platformlarda izleyici ve kullanıcı konumlarının iç içe geçtiği pratiklerin ortaya çıkmasıdır. Bu bağlamda çoklu medya ortamlarının izleyici alışkanlıklarını değiştiren dolaylı etkilerinden de söz etmek gerekir. Diğer medya ortamlarında kazanılan deneyimlerden ve hazlardan bağımsız televizyon izleyicisini hayal etmek giderek güçleşmektedir. Yakınsamayla ortaya çıkan izleyicilik haz ve deneyimlerinin giderek bireyselleştirdiğini de vurgulamak gerekir. Bununla kast edilen kişiye özel program listelerinin oluşturulabilmesi ve dijital yayıncılığın kişinin izlediklerinden yola çıkarak önerilerde bulunabilmesi olduğu kadar, izleyicinin ulus-aile-tüketici üçlemesi dışında kişisel beğenilerle kurulan bir ağa, sanal bir kolektiviteye de dönüşebilmiş olmasıdır. Bu kolektivitenin nasıl tarif edildiği sorusu da, izleyici araştırmaları açısından oldukça vaat edici bir alan açmaktadır.

Türkiye bağlamında düşünüldüğünde, izleyici çalışmalarının verimli bir alan olduğu söylenebilir. Yukarıda tartışılan bütün sorularla birlikte Türkiye’de izleyici büyük ölçüde tarihsel, kültürel, yerel ve ulusaşırı düzeylerde araştırılmayı bekleyen bir muğlaklıktır. Yeni ve güncel araştırma konuları sıralanacak olursa uzun ve ilginç bir liste ortaya çıkar. Örneğin, televizyon ve kültürel bellek açısından Türkiye’de ilk televizyon izleyiciliği deneyimlerini araştırmak için henüz geç değildir. Bu dönemi canlı bir biçimde hatırlayan kuşaklar hâlâ hayattadır. Benzer bir tarihsel çalışma, TRT INT’le başlayan ulusaşırı izleyicilik sürecini Avrupa’da yaşayan Türkiyeli göçmenlerle ele alabilir. Yerel kimlikler ve yerel televizyon izleyiciliği, Kürtçe ve başka dillerde yayın yapan kanalların,

izleyicilerin kültürel kimliği açısından ne anlam ifade ettiği, televizyon izleyiciliğini internet mecrası üzerinden gerçekleştirme süreci, kurumsal ve aile içi denetim bağlamında çocuk izleyiciler, dijital platformlarda izleyici alışkanları ve benzeri çalışma önerilerini çeşitlendirmek mümkündür. İzleyici araştırmaları, özellikle Türkiye bağlamı düşünüldüğünde vaat edici bir çalışma alanı olarak daha fazla sayıda araştırmacının ilgisini beklemektedir.

Kaynaklar

- Abercrombie, Nicholas ve Brian Longhurst (1998). *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*, London: Sage.
- Alasuutari, Pertti (1999). *Rethinking the Media Audience*, London: Sage.
- Ang, Ien (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, New York: Methuen.
- (1991). *Desperately Seeking the Audience*, London: Routledge.
- Arun, Özgür (2015). “Kültürel Hepçiller: Ne Seçkin Ne Sıradan, Sadece Olağan! Türkiye Televizyonunda İzleyici Beğenilerinin Analizi”, *Toplum ve Bilim* 133, s.247-280.
- Batmaz, Veysel ve Asu Aksoy (1995). *Türkiye’de Televizyon ve Aile*, Ankara: Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu.
- Binark, Mutlu (1995). “Ben Bir Kadın Özne ve Benim Sabun Köpüklerim”, *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllığı*, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Blumler, Jay G. ve Elihu Katz (1974). *The Uses of Mass Communication*, Newbury Park: Sage.
- Couldry, Nick (2011). “More Sociology, More Culture, More Politics, or, a Modest Proposal for ‘Convergence’ Studies”, *Cultural Studies* 25/4-5, s.487-501.
- Dennis, Everett. E. (2006). “Television Convergence Conundrum”, *Television Quarterly* 37/1, s.22-26.
- Evans, William A. (1990). “The Interpretive Turn in Media Research Innovation, Iteration, or Illusion?”, *Critical Studies in Mass Communication* 7/2, s.147-168.
- Evans, Elizabeth (2011). *Transmedia Television: Audiences, New Media, and Daily Life*, New York: Routledge.
- Fiske, John (1987). *Television Culture*, London: Routledge.
- Fiske, John ve John Hartley (2003). *Reading Television*, London: Routledge.
- Gerbner, George (1998). “Cultivation Analysis: An Overview”, *Mass Communication & Society* 1/3-4, s.175-194.
- Georgiou, Myria (2013). “Seeking Ontological Security Beyond the Nation: The Role of Transnational Television”, *Television&New Media* 14/4, s.304-321.
- Gillespie, Marie (1995). *Television, Ethnicity and Cultural Change*, London: Routledge.

- (2000). “Transnational Communications and Diaspora Communities”, *Ethnic Minorities and Media: Changing Cultural Boundaries*, Der. Simon Cottle, Berkshire: Open University Press.
- Gray, Jonathan (2008). *Television Entertainment*, London: Routledge.
- Gülner, Birol ve Şükrü Balcı (2010). “Yabancı Uyruklu Üniversite Öğrencileri Arasında Kültürleşme ve Televizyon İzleme Motivasyonları”, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 28, s.447-484.
- Hall, Stuart (1980). “Encoding/Decoding”, *Culture, Media, Language*, Der. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe ve Paul Willis, London: Hutchinson.
- Jenkins, Henry (2014). “Rethinking ‘Rethinking Convergence/Culture’”, *Cultural Studies* 28/2, s.267-297.
- Karim, Karim H. (2003). *The Media of the Diaspora*, London: Routledge.
- Katz, Elihu ve Paul Lazarsfeld (1955). *Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass Communications*, Glencoe: The Free Press.
- Livingstone, Sonia ve Peter Lunt (1993). *Talk on Television: Audience Participation and Public Debate*, London: Routledge.
- McQuail, Denis ve Sven Windahl (2010). *İletişim Modelleri*, Çev. Konca Yumlu, Ankara: İmge.
- Morley, David (1980). *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*, London: British Film Institute.
- (1992). *Television, Audiences and Cultural Studies*, London, Routledge. Nightingale, Virginia ve Karen Ross (2003). *Critical Readings: Media and Audiences*, Berkshire: Open University Press.
- Özçetin, Burak (2010). “Kullanımlar ve Doyumlar’dan İzlerle Kitle Sosyolojisine: Türkiye’de İzlerle Çalışmaları”, *İletişim Araştırmaları* 8/2, s.9-37.
- Özer, Ömer (2005). “Yetiştirme Kuramı: Televizyonla Yaşamın İdeolojik Kültürel Sonuçlarına Yönelik Yapılan Araştırma”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 5/1, s.75-108.
- Özsoy, Aydan (2011). *Televizyon ve İzleyici: Türkiye’de Dönüşen Televizyon Kültürü ve İzleyici*, Ankara: Ütopya.
- Postman, Neil (2000). “The Humanism of Media Ecology”, <http://media-ecology.org/publications/MEA_proceedings/v1/humanism_of_media_ecology.html>
- Ruddock, Andy (2001). *Understanding Audiences: Theory and Method*, London: Sage.
- Scannel, Paddy (1989). “Public Service Broadcasting: History of a Concept”, *Understanding Television*, Der. Andrew Goodwin ve Garry Whannel, London: Routledge.
- (1991). *Broadcast Talk*, London: Sage.
- Silverstone, Roger (1994). *Television and Everyday Life*, London: Routledge.

- Simons, Nele (2014). "Audience Reception of Cross- and Transmedia TV Drama in the Age of Convergence", *International Journal of Communication* 8, s.2220-2239.
- Takahashi, Toshie (2009). *Audience Studies: A Japanese Perspective*, London: Routledge.
- Türkoğlu, Nurçay (2010). "Toplumsal Dönüşümler ve Medyada İzleyici Katılımı", Ankara: Tübitak Raporu.
- Webster, James G. (1986). "Audience Behavior in the New Media Environment", *Journal of Communication* 36/3, s.77-91.
- (2005). "Beneath the Veneer of Fragmentation: Television Audience Polarization in a Multichannel World", *Journal of Communication* 55/2, s.366-382.

ABSTRACT

Who is Television Audience? A Conceptual Discussion

“Audience” is a vague concept which is difficult to define from the perspective of television studies. Various epistemological approaches within the field of communication define audience and the processes of communication in different ways. Fundamentally, the answer of who the audience is lays in the ways in which the viewing practice is understood. Television viewing practices are situated within the everyday social interaction. In this context, different ways of social interaction which emerge through new technologies shape television viewing practices to a certain extent. In this article, the conceptual evaluation of the audience in television studies, the changes in viewing practices with contemporary technologies and what this change brought to the field of television studies is discussed.

Keywords: Television, audience, audience studies, convergence, fragmentation

1930'ların Kültür Dünyasını Aralamak: Görüş Mecmuası

TURAN KARATAŞ*

ÖZ

Bu makale, 1930'dan 1932'ye kadar üç yıl içinde, düzensiz aralıklarla dört sayı çıkabilen, fakat gerek çıkaranlar gerekse yazarları bakımından dönemi için önemli bir kaynak kıymetinde olan *Görüş* dergisini tanıtmayı ve içeriğini tahlil etmeyi amaçlıyor. Makalede evvela derginin çıkış macerası ve biçimsel özellikleri anlatıldı, sonra da içinde yer alan önemli yazılar incelendi. O yıllarda *Görüş*'te ürünleri yayımlanan fakat bugün yeterince tanınmayan, bilinmeyen yazarlara da değinildi kısaca. Dördüncü sayısı bugün sadece bir iki kütüphanede bulunabilen mecmuada çıkan kimi yazılar, sonradan kitaplara girme şansı bulamadığı için, edebiyat araştırmacılarına nihan kalmıştır denebilir. Bu yazılarda, hâlihazırdaki bazı bilgileri düzelterek ya da genişletecek özlükte malûmat mevcuttur. Dergide yer alan Ahmet Kutsi Tecer'in kitaplaşmayan yazıları, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kitaplarına girmeyen iki çevirisi, başkaca yazarların araştırmacılara uzak, bir bakıma gizli kalmış bazı deneme, değini ve değerlendirme yazıları da bu çalışmayla gün ışığına çıkıyor. Dergilerde yayımlanan bilhassa şiirlerin veya bazen yazıların, daha sonra kitaplara alınırken müelliflerince değiştirildikleri bilinmektedir. Tanpınar'ın *Görüş*'te çıkan bir şiirinde, kitabına alırken yaptığı değiştirmeleri de gösterdik. Ayrıca derginin yazılar ve yazarlar dizini de hazırlanıp makaleye dâhil edilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Görüş*, dergi, sanat-edebiyat, 1930'larda kültür, Ahmet Hamdi, Ahmet Kutsi

Derginin Çıkış Serüveni

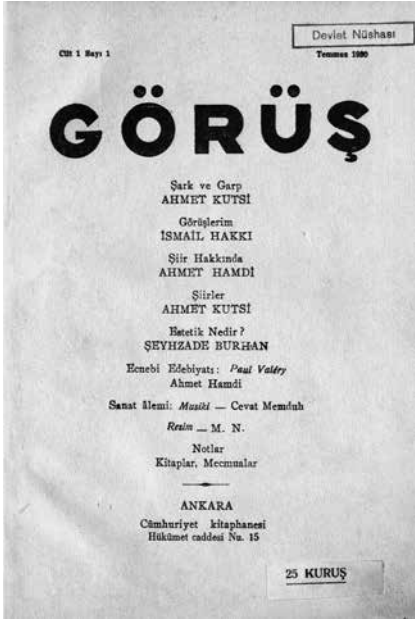
İlk sayısı Temmuz 1930'da¹ yayımlanan *Görüş*, döneminin mühim sanat edebiyat dergilerinden biridir. Talihsizliği, sadece dört sayı çıkabilmiş olmasıdır. Birinci sayının arka kapağında derginin adının hemen altında "Edebiyat, sa-

* Prof. Dr., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/KARAMAN
E-posta: turankaratas@kmu.edu.tr

¹ Derginin iç kapağında tesis tarihi olarak "Haziran: 1930" kaydı vardır.

nat, tenkit mecmuası” ibaresi görülür. Sonraki sayılarda bu vasıflara bir dördüncüsü eklenir: “bibliyografya”. Böyle iddialı, doğrusu kapsamlı bir ödev bilinciyle yola koyulan *Görüş*, küçük boya yakın bir ebatta (17,5x25,5); ilk üç sayı 64, son sayı ise 40 sayfadır. Dergi, “senede 6 nüsha” çıkacaktır. İkinci sayı, vaat edilen tarihte okuyucuyla buluşur yani ilk nüshadan iki ay sonra Eylül 1930’da. Fakat üçüncü sayı, gecikmeli olarak, yedi ay sonra yayımlanır. Normal şartlarda Kasım 1930’da çıkması gereken üçüncü sayının kapağında “Nisan 1931” tarihi kayıtlıdır. Bu nüsha, Ahmet Kutsi’nin görevle Sivas’a gitmesi üzerine orada basılmıştır. Gecikmenin nedeni de bu tayin olmalıdır.² Dördüncü sayı ise on ay sonra –Şubat 1932’de– ancak çıkabilir. Bu nüsha, maalesef, derginin çıkan son sayısıdır.

Derginin ön kapağının içindeki ve arka kapağındaki kayıtlara bakılırsa, ilk sayının neşrinden kısa süre sonra Ahmet Kutsi, memuriyeti icabı Sivas’a gitmiştir. Devlet bursu ile yurtdışında öğrenim gördüğü için mecburî hizmete



tabi olan şair, muhtemelen bu kadar çabuk bir taşra görevi beklemiyordu. Bir öngörüsü olsaydı, uzun vadeli bir programı gerektiren bir işe girişmeyebilirdi. O günün şartlarında böyle bir faaliyetin Sivas’tan yürütülmesi kolay değildir; derginin bu sebeple kapanmış olması muhtemeldir. Ancak, Tanpınar’ın Turan Alptekin’e anlattıklarına göre, derginin kapanış nedeni başkadır. “Kutsi Avrupadan yeni gelmişti. 1926’da geçirdiğim krizle 1932 arasında Kutsi ile *Görüş* mecmuasını çıkardık. Burada kendi estetiğimizi anlatmak fırsatı bulduk. *Görüş*’ün beşinci sayısı, Goethe sayısı olacaktı. Goethe hakkında gelen yazıları basmamak için mecmuayı kapadık” (Alptekin 2001:42). Bu, oldukça ilginç bir kapatma gerekçesidir.

Tanpınar gibi beğenisi, kültürü yüksek bir sanatkâr, belli ki, gelen yazıları beğenmemiştir. İnci Enginün ve Zeynep Kerman, derginin kapanma sebebinin, Tanpınar’ın günlüklerindeki tutumundan yola çıkarak “hayat karşısındaki çekingенliği”ne bağlarlar (2015:42-44).

² Memuriyet Sicil Karnesi’ndeki resmi kayıtlara göre Ahmet Kutsi Beyin Sivas Lisesi edebiyat muallimliğine naklen tayini 31.08.1930 tarihindedir. Göreve 9 Eylül’de başlamıştır. Yaklaşık iki yıl sonra da (06.06.1932) Sivas Maarif Müdürlüğü’ne tayin edilecektir.

Kimlik ve Hâl Bilgisi

Görüş'ün ilk sayısının ön kapak iç sayfasında idarehane adresi olarak “Cumhuriyet Kitaphanesi, Hükümet caddesinde, Nu. 15 ANKARA” kaydı yer almaktadır. Fakat bu ilk sayı, yine dergideki kayıttan anlaşıldığına göre, İstanbul İktisat Matbaası'nda basılmıştır.) Adresin altında âdeti bir ikaz cümlesi yer almaktadır: “Zarfın üzerine *Görüş* müdürlüğüne diye yazılmalıdır”. Aynı sayfada dikkat çekici bir not daha vardır: “Mecmuaya gönderilecek yazılar yazı makinası ile yazılmalıdır. Basılmayan yazılar nihayet iki ay zarfında iade edilecektir”. Nüshası 50 kuruş olan derginin abone şartları da bu sayfada duyurulmaktadır: “Türkiye için (6 nüshası) 3 lira. Ecnebi memleketler için 2,5 dolar. Aboneler herhangi bir nüshadan başlayabilir. Parayı posta havalesile gönderiniz”. Bu tanıtım sayfasında derginin fiyatı 50 kuruş olarak ilan edilmiş olsa da, ön kapağa sonradan yapıştırılan düzeltme bandında “25 kuruş”tur. Bütün bu hatırlatma notları/duyurular, dergiyi çıkaranların titizliklerini, her ayrıntıyı göz önünde bulundurduklarını gösteriyor. Yurtdışında okunma varsayımını bile düşünmüş olmaları, o yıllar için derginin yaygınlaştırılması niyetini dışı vuran hayli iddialı bir öngörü olarak yorumlanabilir.

Derginin adresi ikinci sayıyla birlikte “Posta kutusu: 12 Sivas” şeklinde değişmiştir. Bu, öyle anlaşılıyor ki iletişim adresidir. Arka kapakta idarehane olarak İstanbul'da “Ankara caddesi, Muallim Ahmet Halit kütüphanesi, Afif Bey” kaydı vardır. Derginin fiyatının daha ilk nüshada, basıldıktan sonra 25 kuruş olarak düzeltildiğini belirtmiştik. Abone ücretlerinin de yarı yarıya düşürüldüğü bu sayıda ilan edilir. Böyle bir fiyat indirimine niçin gidildiğini bilmiyoruz. Derginin arzu edilen nitelikte çıkamadığı yahut okura beklenen seviyede ulaşamadığı düşünülmüş olabilir.

İkinci sayının künye sayfasında (ön kapağın içinde) “tabilere” ve “muharrirlerle” yönelik bir duyuru görmekteyiz:

Neşredilmiş olan kitaplarınızın bibliyografa³ sütununda kitap me-reklıları için ilan edilmesini istiyorsanız bir nüshasını idarehanemize gönderiniz. Bunun için ayrıca ücret alınmayacaktır. Bu ilanlara daima kitabı neşreden müessesenin firması konulacaktır. Eserleri hakkında ayrıca mecmuamız muharrirleri tarafından bir kontrandü yapılmasını isteyen kitap müelliflerinin bir nüshasını *doğrudan doğruya* Ahmet Kutsi Beye⁴ göndermeleri lâzımdır.

³ Alıntılarda özgün yazımlara müdahale edilmedi.

⁴ Dördüncü sayıda da yer alan aynı duyuruda, Ahmet Kutsi yerine Ahmet Hamdi Bey'in adı yazılmıştır. Bunun anlamı şudur: Dergideki kitap tanıtım yazılarını daha ziyade Ahmet Hamdi yazmaktadır. Üstelik Ankara'dadır yani Başkent'te. Kitapların da doğrudan ona ulaştırılması gerekmektedir. Derginin son sayısında “neşriyat müdürü” olarak isminin jeneriğe konması da Ahmet Hamdi'nin derginin yazı işlerinde hatta çıkarılmasında giderek daha etkin bir görev/sorumluluk aldığını gösteriyor.

Bu alıntıları uzatmamızın nedeni, mecmuayı çıkaranların tutumlarını, hassasiyetlerini göstermenin yanı sıra, bir edebiyat-sanat dergisi neşretmenin ne denli ciddi bir uğraş olduğu (en azından 1930'larda), anlaşılсын diyerdir.

Mecmua her ilanı kabul etmediğini ikinci sayının arka kapağında duyurur. Dergide “kitaphane, kitap, mecmua, gazete, kırtasiye, matbaa, gramofon plakları, radyo ve sinema” gibi “seçme ilanlar”ın yayımlanabileceği bilhassa belirtilmiştir. Bu şartlara uygun olarak dergide yer verilen bir ilan şöyledir:



Derginin üçüncü sayısının arka kapağındaki “Sivas-Kâmil matbaası” kaydından bu nüshanın Sivas'ta basıldığı anlaşılmaktadır. Yine aynı sayının arka kapağında, derginin temmuzdan itibaren aylık olarak senede 12 sayı çıkacağı duyurulmaktadır. Bu vaat ile senelik aboneli de 3 lira olmuştur. Bu hatırlatmaların altında “GÖRÜŞ KÜLLİYATI” başlıklı önemli bir duyuru yer almaktadır:

Görüş Mecmuası, Türkiyenin genç, güzide Muharrirlerinden mürekkep daimi bir heyetin yardımlarile neşrolunmaktadır. Ayrıca Mecmua-daki yazı arkadaşlarının yardımlarile *Görüş külliyyatı* ünvanı altında Kitap neşriyatı olacaktır. Bu külliyyat meyanında edebiyat, güzel sanatlar, felsefe, tenkit, tarih ilh.,..ye dair gerek telif, gerek ecnebi edebiyatlarından meşhur eserler bulunacaktır.

Bu duyurudan anlaşılın, derginin uzun süre çıkarılacağı, dahası yazarlarının veya çevresindeki muharrirlerin kitaplarıyla bir külliyyat oluşturulacağıdır. Önceki dönemin edebî topluluklarında (Edebiyat-ı Cedide, Fecr-i Ati) da görülen bu tutum, dergi etrafında toplananların sanat anlayışlarıyla, yapıp ettikleriyle aynı zamanda bir sanat mektebine dönüşmek arzusundandır.

Derginin dördüncü (son) sayısının ön kapak iç sayfasında tanıtım ve iletişim bilgileri yenilenmiştir: Sahibi: Ahmet Kutsi, Neşriyat Müdürü: Ahmet Hamdi, Neşir ve İdare Merkezi: Hakimiyeti Milliye Matbaası. Her hususta müracaat için adres: Posta kutusu: 94, ANKARA. Anlaşılın, Ahmet Kutsi, hâlâ Sivas'ta bulunuyor olsa da, dergide Ahmet Hamdi daha etkin görev üstlenmiştir. Dergi çıkacak olsaydı, muhtemelen sonraki sayıları Ankara'da belirtilen adreste basılacaktı.

Her ne kadar yayımlanmasında “genç ve güzide” muharrirlerden oluşan bir yazı heyetinin desteği olsa da, *Görüş*'e, arkadaş olan iki Ahmet'in, tabir doğrusu “sanat dini”nin müntesibi sayabilecek iki dostun⁵ dergisi demek yanlış olmaz. Başka bir deyişle *Görüş*, sonradan Tecer soyadını alacak Ahmet Kutsi ile meşhur romancı Ahmet Hamdi'nin dergisidir. Derginin “sahibi ve müdürü” Ahmet Kutsi görünse de, dört sayı boyunca çıkan yazıların altındaki imzalara bakıldığında, derginin yazı yükünün bu iki edebiyat adamının üzerinde olduğu kolayca fark edilir. Sayısı çok olmayan imzasız değerlerin de bu iki isimden biri tarafından yazıldığını tahmin etmek zor değildir.

Tanpınar'ın muhtemelen bu günlerde (Şubat 1931'de) Ahmet Kutsi'ye yazdığı bir mektuptan, dergide yer bulacak olan yazıların ne surette yazıldığını/ yazdırıldığını, toplandığını ve içeriğin nasıl oluştuğunu anlamak mümkündür.

Kutsi,

Sana *Muhit* gazetesi hakkında bir kronik gönderiyorum. Beğenirsen...

Suud bir talebeye, Ziya Talat'ın çıkardığı bir kitabı hülâsa ettirdi. Tasahih et ve koy! Yahut koyma. Yazı imzasızdır.

Suud, Ahmet Kemal imzasıyla şiire dair bir kronik yazdı. Bu imza ile çıkmasında ısrar ediyor ki doğrudur.

Ben *Türk Yurdu*'nu yazıp göndereceğim. Yalnız tiyatroyu bu mektuptan sonraki mektubumda göndereceğim. Fakat kalsa daha iyi olur.

İki roman ve hikâye compte-rendu'sü postaya pazartesi verilecektir.⁶

Suud parasızdır. Behemehâl para göndermeni istiyor. Tercümeyi düzelteceğin anlaşıldı. Cümleleri çok kırma, yazık olur. [...] Galiba Emin Bey'den⁷ bir yazı geliyor. Ve minallahü tevfik.

[...] Mecmuaya gönderilen iki mektubu gönderiyorum.

Hayırlı havadis demektir.

Bu nüsha parlak olacak, emin ol. (Tanpınar 1992:11,12)

⁵ *Tanpınar'ın Mektupları*'nda bu yakınlık/dostluk kolayca görülmektedir. Kitapta 5. mektup olarak verilen ve 1935 yılında yazıldığı tahmin edilen 'Ahmet Hamdi-Peyami Safa' imzalı mektupta, oldukça etkileyici şu ifadeler yer alır: "... yine ne olacağı belirsiz gün, yine can sıkıntısı, fazla olarak Kutsi'sizliğin azabı, onun hasreti, şusu, busu ve fazla olarak dışarda güneş ve kar ve yoğunluğu sesi ve otomobil kornaları..." (Tanpınar 1992:17)

⁶ Yukarıdaki mektupta gönderildiği/gönderileceği belirtilen telif yazıların hiçbiri *Görüş*'te çıkmamıştır. "Tercümeyi düzelteceğin anlaşıldı" cümlesinde bahsi geçen yazı ise, dördüncü sayıda yayımlanan "Sürat Hakkında" başlıklı çeviri olmalıdır. Suut Kemal'in adından hemen sonra tercümenin anılmasından bu kanaate varıyoruz. Neşredilmeyen yazılarla ilgili birkaç ihtimal akla geliyor. Yazılacağı vaat edilenler yazılmamış olabilir veya gönderilenler beğenilmemiş ya da sonraki sayılara bırakılmıştır. Çünkü derginin kapanabileceği ihtimali gibi bir düşünce yoktur.

⁷ Mehmet Emin [Erişirgil] olmalıdır. Sözü edilen yazı, dergide çıkmamıştır. Gönderilmemiş olması kuvvetle muhtemeldir, yoksa, böyle meşhur bir ismin (o zaman MEB Müsteşarı'dır) yazısını dergiyeye koymak mümkün değildir.

Dergide Kimler Ne Yazdı?

Dört sayı çıkmış olan bir süreli yayında geniş bir yazı kadrosu beklemek zordur. Nitekim *Görüş*'ün yazar ve eser çeşitliliği bakımından çok zengin olduğu söyleyemez. Ne var ki, dergide yer alan yazılar, hem müellifleri hem de konuları bakımından mühimdir. Mecmuada daha çok edebiyata ilişkin yazılar yayımlanmıştır. Bununla birlikte bilhassa resim sanatına ve musikiye dair yazılar, hemen her sayıda görülmektedir. Bir hususu da belirtmeden geçmemek gerekir. Bu tür mecmuaların genellikle ilk sayılarında, niçin/ne amaçla çıkıyor olduğunu beyan eden bir “çıkarken” yazısı yer alır. Bu yazıların bir kısmı yeni iddialar, ilkeler içerir. Ancak *Görüş*'te böyle bir yazıya gerek duyulmadığı anlaşılıyor.

Görüş'te A.K. rumuzuyla da yazıları yayımlanan Ahmet Kutsi'nin tam imzasıyla çıkan iki yazısı mühimdir. Söz konusu yazılar, bildiğimiz kadarıyla şimdiye kadar bir kitap içinde yer almamıştır. Bu nedenle her iki yazının da üzerinde kısaca durmak gerekir. “Şark ve Garp” başlıklı ilk makale, “edebiyatımızda yeni bir *teme* dair mütalea” alt başlığıyla takdim edilmiştir. Fakat yazıda, edebiyattaki yeni bir “tem”den ziyade, tarih boyunca ve bilhassa son bir asırdır Garp'ın bizim için ne manaya geldiği anlatılıyor. Bilindiği gibi, Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk aydınının önceki dönemlerden miras olarak devraldığı meselelerden biri de “Garp” ve “Şark” ikiliğidir. Makalenin başlığında bu iki dünyanın adına yer verilmiş olsa da yazıda üzerinde durulan “Garp”tır Ahmet Kutsi, kelimenin manasının genişliğine/çeşitliliğine temas ettikten sonra, kavramların tarihte kazandıkları anlamlara değiniyor, bize ilişkin kısmını izah etmeye çalışıyor. Nihayet son asrı belki de kendi zamanını kasederek “bu kelime” diyor, “âdeta hayatımızda vukua gelen yeni, yepyeni birtakım değişikliklerin müşterek alâmeti, remzi olmuştur” (1: 5).⁸ Yazık ki böyledir; 19. asrın hemen başından itibaren, “yeni bir hamle” varsa hayatımızda, bunu Garp'ın alametifarikası saymak gerekmiştir. Onuncu asırdan itibaren yüzyıllarca Haçlı ordularıyla savaştığımız ve baş ettiğimiz Garp, şimdi “bizi ta içimizden istilâya hazırlanıyor; mütaassıp garp değil, mütefekkir garp” diyor yazar (1:10). Fakat bize öyle geliyor ki, Ahmet Kutsi bu tespiti yapmakta geç kalmıştır. Bahse mevzu “istila” yıllar öncesinden gerçekleşmiştir. Yalnız Ahmet Kutsi'nin yazının nihayetine doğru sarf ettiği bir iki cümle vardır ki, neredeyse yüz yıldır tartışılmakta olan meseleyi özetlemektedir: “Şark ve garp. Nihayet bunun muhtelif şekillerde tezahür ettiğini görüyoruz. Şüphe ve iman, korku ve ümit, hayır ve şer, varlık ve yokluk. Türk ruhunun dramı işte bu çarpışmanın tarihidir” (1:14).

Ahmet Kutsi'nin derginin ikinci sayısında yer alan “Eski ve Yeni Edebiyat” başlıklı yazısı, 1930 yılının Ağustos ayında toplanan ve on beş günden faz-

⁸ Makale boyunca alıntılarının sonunda parantez içinde yazılan rakamların ilki derginin sayısını, ikincisi sayfa numarasını göstermektedir.

la devam eden “Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi”ni değerlendiren mühim bir metindir. Kongre boyunca, ağırlıklı olarak eski ve yeni edebiyatın lise ve orta mekteplerde nasıl okutulacağı, bundaki gaye ve bundan beklenen fayda üzerinde durulur. Büyük, uzun tartışmalar yapılır. Tartışmaların merkezinde yaygın adıyla “Divan edebiyatı” vardır. Söz konusu edebiyat eserlerinin “zihni ve marazi”liğinden, “bizim hakiki edebiyatımızın divan edebiyatı olmadığı”ndan bahisle bu derslerin liselerden kaldırılmasına ilişkin görüşler ortaya atılır. Şaşırtıcı olan, bu tartışmalarda, Ahmet Hamdi’nin [Tanpınar] “divan edebiyatının lise programlarından kaldırılması ve edebiyat tarihi tedrisatının tanzimattan sonraki devre inhisar etmesini teklif etmesi”dir (2: 98). Bu, Tanpınar’ın sonraki yıllardaki genel görüşlerinin aksine bir tekliftir. Ahmet Hamdi Beye göre, lise talebelerine okutulacak edebiyat dersleri şöyle olmalıdır: “Tanzimattan itibaren mufassal bir edebiyat tarihi, ondan evvelki devirler bir methal tarzında, bilhassa lisanın tekâmülünü gösteren belli başlı merhalelere ait seçilmiş metinler üzerinde durularak okutulmasıdır” (2: 99-100). Mustafa Nihat [Özön], Ahmet Hamdi ile aynı görüşü savunur hatta daha ileri giderek “divan edebiyatının programlardan büsbütün kaldırılması”ni teklif etmiştir. Divan edebiyatına “kıyıcılar”ın karşısına, kaderin garip tecellisi, bu kongreden on beş yıl sonra meşhur *Divan Edebiyatı Beyanındadır*⁹ “karalama”sını kaleme alacak olan Abdülbaki Bey [Gölpınarlı] şiddetli muhalif bir görüşle çıkar. Abdülbaki Bey, Ahmet Hamdi ve Mustafa Nihat’ın aksine, divan edebiyatının edebiyat tarihi dersinin esası olduğunu, bu okutulmaktan sonra bir edebiyat tarihi okutulmasına gerek olmadığını söyler (2: 102). Bu görüşü destekler mahiyette Hıfzı Tevfik Bey de, Tanzimat’tan sonra ortaya konan edebî mahsullerin “bizim hakiki bir edebiyatımız olmadığını” hatta bu edebiyatın “kozmpolit” olduğunu söylemiştir (2: 102).¹⁰ Ahmet Kutsi’nin, yazısının bir yerinde “lisenin hedefi ve gayesi” bahsinde yaptığı öneriler, bugün aynıyla tazeliğini korumaktadır. Lisede okutulan muhtelif derslerin “talebenin zihni inkişafını muayyen bir hadde kadar yükseltmesi, ona ilmi tefekkürü öğretmesi, onu her hangi sahada takip ve devama müsait yapmasıdır; yoksa şu veya bu şekilde birtakım malûmatın bolluğu ve eksikliği değildir” (2: 101). Ahmet Kutsi’nin yine derginin ikinci sayısında, Ömer Bedrettin’in *Deniz Sarhoşları* adlı şiir kitabı üzerine A.K. imzalı bir değerlendirmesi vardır. Yazıda kayda değer tespitler, değerlendirmeler bulunmaktadır.¹¹ A. Kutsi, yazının hemen ikinci

⁹ İstanbul: Marmara Kitabevi, 1945.

¹⁰ Ahmet Kutsi’nin kaleme aldığı bu uzun değerlendirme okununca, son dönem edebiyat tarihi araştırmacılarımızın bu tartışmalardan haberdar olmadığı fark ediliyor.

¹¹ Ömer Bedreddin hakkında yayımlanan bir monografide, araştırmacının bu kıymetli yazıyı görmediği anlaşılmaktadır: Şener Öztop, *Ömer Bedrettin Uşaklı -Hayatı, Sanatı, Şiirleri ve Makaleleri-*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992.

paragrafında, kitabı dolduran şiirleri, yirmi üç satır tutan şiirsel ve uzunca bir cümle ile dimağımıza âdeta resmeder. Şiirlerdeki samimi memleket vurgusuna dikkatimizi çekerek, “o, çizdiği tabloları, tanıttığı insanları kendinin bir parçası olarak veren özlü bir sanatkârdır” (2: 119) belirlemesinde bulunur.

Görüş’te en fazla imzası görülen Ahmet Hamdi’dir [Tanpınar]. Derginin her sayısında yazısı bulunan muharririn, dört nüsha boyunca iki şiir, dokuz makale ve iki de çeviri olmak üzere toplam 13 üründe 12 imzasını görmekteyiz. İki yazı “Kitaplar” başlığı altında arka arkaya yayımlandığı için tek initial ile yetinilmiştir. Tanpınar, yazıların beşine imza olarak adının ilk harflerini (A.H.) koymuştur. İki çevirisi dışında, diğer yazıları *Edebiyat Üzerine Makaleler* kitabına da alınmıştır. Mecmuanın ilk sayısının neredeyse üçte birinde Ahmet Hamdi’nin yazıları yer almaktadır.

Ahmet Hamdi, *Görüş*’ün ilk iki sayısında çıkan “Şiir Hakkında” başlıklı makalesinde, şiire dair birtakım görüşlerini dile getirir. Başka bir ifadeyle, daha evvel simgecilerin, Ahmet Haşim’in, Yahya Kemal’in savunduğu şiir anlayışının benzeri olan düşüncelerini (şiirin lisanı, gayesi, şiirde ahenk, mana) bahse mevzu yazılarda genel hatlarıyla ortaya koymuştur. Ahmet Hamdi’nin söylediklerinde, Haşim’in yaklaşık 10 yıl önce *Dergâh* mecmuasında neşrolunan “Şiirde Mana” yazısını hatıra getiren görüşlerle karşılaşırız. Diğer sanatların kendilerine mahsus malzemeleri olmasına karşılık, şiirin malzemesini umuma ait lisandan almasının zorluklarından bahseder. Haşim de, yıllar önce bundan yakınmıştır. Şiirin herhangi bir ideolojinin, fikrin emrine girmesine de karşıdır yazar. Hakiki şiirin, kendi varlığından başka bir gayesi yoktur, der. İyi şiir, “Kendisinde başlar, kendisinde biter. Bütün asaleti de buradan gelir. Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bedîi alâka dediğimiz ve hayatımızın maddi taraflarıyla, gündelik endişeleriyle münasebettar olmayan saf bir alaka uyardırmasıdır” (1: 19). Saf şiirin savunmasıdır bu. Kendisini var eden ve varlığını değerli kılan her türlü unsurdan arınmış olan şiirin. Hülasaten “Bizim şiirden anladığımız mana” der, “kelimelerin terkiibinden doğan ritim, ahenk... ve saire vasıtasile alelâde lisanda ifadesi kabil olmayan derunî haletlerimizi, heyecanlarımızı, istigraklarımızı, neşe ve kederimizi ifade eden ve bu suretle bizde bedîi alâka dediğimiz büyüü te’sis eden bir sanat olmasıdır” (1: 24). Bu öz görüşlerin yanında vezin ve kafiyenin şiirde tuttuğu yeri ve gerekliliğini izah eden yazar, farkında olmadan, yedi sekiz yıl sonra Orhan Veli’nin dillendireceği, savunacağı Garip Şiiri’nin ilkelerine cevap vermiş olacaktır.

Ahmet Hamdi’nin *Görüş*’te yayımlanan en mühim yazısı, “9’uncu Hariciye Koğuşu” başlıklı makalesidir. Peyami Safa’nın aynı isimli romanı üzerine kaleme alınmış olan yazının girişinde, Tanpınar, bizde roman bahsindeki görüşlerini ortaya koyar ve sonra bahse mevzu romana ilişkin kanaatlerini belirtir. Fakat yazının ağırlık noktasını, “Bir Türk romanı var mı?” sorusuna cevap arandığı

ilk kısım oluşturur. Sonra, edebiyatımızın “uyuşuk havası” içinde ortaya çıkan bu kıymetli eseri, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu dikkate değer bir roman olarak selamlar.

Ahmet Hamdi'nin *Variyété II* münasebetiyle kaleme aldığı “Paul Valéry” başlıklı yazısı, Fransız şiirinin önemli bir şairine açılan geniş bir pencere, vukufu bir bakıştır. Yazar, *Variyété*'nin şahitliği ile Valéry'nin fikrî gelişimini; şüphelerini, bunalımlarını; yazı yolculuğundaki iniş çıkışları, duraksamaları, fakat hepsinden önemlisi şiiri arayış macerasını anlatmaktadır. Sonra Valéry'nin şiirinin zeminini ve imkânlarını ortaya koyar. Valéry'nin, saf şiir telakkisinin izahı, aynı zamanda Tanpınar poetikasının esaslarını da ele vermektedir. “Her şeyden evvel şiirin kendisine yabancı olan bütün unsurlardan tecerrüt etmesi” ilkesini benimseyen saf şiir görüşünü anlama imkânı buluruz. Ruhun saf bir lisanı olan, bütün yabancı unsurlardan temizlenerek kendi cevherine rücu eden bu şiirin asıl “muvaffakiyet vasıtası” ise musikidir. Yazının bundan sonraki kısmında Valéry'nin şiir/sanat anlayışı ile şaire göre sanat eseri ve ilham, deha, ceht, zekâ, nizam gibi sanatın ibdasında gerekli olan kavramlardan bahsedilir.

Tanpınar'ın derginin ikinci sayısında A.H. imzasıyla yayımlanan üç yazısı, yeni neşredilen üç kitap üzerinedir. “Bir Kitap Kapanırken” başlıklı değininde, Ali Suat'ın aynı adlı şiir kitabı vesilesiyle Mütareke devri Türk şiiri hakkında şayan-ı dikkat tespitlerle dönemin kısa bir panoraması çizilir. Yazı, bir dönemin şiir anlayışını ortaya koyan geniş, derin, dikkatli bir bakışın ürünüdür.

Ahmet Hamdi'nin *Görüş*'te iki de tercümesi yayımlanır. Paul Morand'ın “Sürat Hakkında” başlıklı uzun denemesini, Suut Kemalettin'le birlikte Türkçeye kazandırmıştır. Tanpınar'ın diğer çevirisi, Walter Pater'in “Auxerreli Denys” isimli hikâyesidir. Özgün dilinden değil de muhtemelen Fransızca'dan tercüme edilen hikâye, “bir kadim Yunanistan hemşerisinin insanlar arasına avdeti”ni anlatan bir devir efsanesidir. Bu çeviriler, Tanpınar'ın ölümünden sonra yazılarının toplandığı kitaplarında yer almamıştır.

Dergide Ahmet Kutsi ve Ahmet Hamdi'den sonra en fazla imzası görünen yazar, Suut Kemalettin'dir (Suut Kemal Yetkin). Müellifin dergide biri tercüme, üçü telif dört yazısı vardır. Birinci sayıda Ahmet Hamdi'nin “Paul Valéry” ile başlattığı “ecnebi edebiyatı” yazılarını, sonraki sayılarda Suut Kemalettin sürdürmüştür. İnceleme ile deneme arasındaki bu yazılar, itiraf etmeli ki özgün tespitlerle donatılmış, anlatımı yetkin, okunması estetik bir haz da bahşeden ürünlerdir.

Görüş'ün ikinci nüshasında yer alan “Tolstoy'un Manevî Tekâmülü” başlıklı denemesinde, Suut Kemal, büyük Rus yazarının ömrünün belli bir evresinden sonra yaşadığı inancın ihtiyacını, belki inanç buhranını, nihilizmden dindarlığa geçişini irdeler; anlamaya ve anlatmaya çalışır. Başkaca söylemek gerekir-

se, bu yazıda *Harp ve Sulh* müellifinin, otuz altı yaşından sonra hangi sevk ile “Tanrı’nın ayaklarına kapandığı” anlatılmaktadır.

Suut Kemalettin’in ikinci yazısı, Alman filozof Friedrich Nietzsche üzerine kapsamlı bir incelemedir. Yazar, Nietzsche’yi, felsefenin “Cesar Borgia”sı olarak selamlar. Şu kabil tespitleri, “her şey veya hiçbir şey”in adamı olan Nietzsche malûmatlarına özgün bir katkıdır: “Hakimane bir istihfaf ve istihza ile avamın ahmak muhakemelerine tükürdü ve yüksek sesle, eğer tabiat kendisine ayak vermişse, ‘yeri hoşuna gitmeyenlere terk etmek için değil fakat onları ezmek için’ verdiğini ilân etti. Nietzsche, bütün hayatınca, varlığı bir facia telakki ettikleri içindir ki Eschyle’i, Schopenhauer’i ve Wagner’i sevmiştir” (3: 131). Nietzsche’nin hayatı, “kuvvetini fikrinden alıyordu; fikri, hayatını peşinden sürükledi” (3: 132). Nietzsche, hayatını ıstıraba çeviren bu fikirle ömrü boyunca savaşımıştır. Aforizma söylemede/yazmada, Pascal müstesna, kimse Nietzsche kadar başarı gösterememiştir. Bu hastalıklı ruhu, bu gururlu ve müstehzi filozofu tanımak, onun felsefesinin temeli olan “Bitmeyen Dönüş” nazariyesini anlamak için, Suut Kemalettin’in yazısı, bugün bile büyük bir imkân sunuyor. Sulha, huzura, sükûnete veda eden bu çılgın hatta merhametsiz adamın ahlak felsefesini kavramak için de yazıya bakmakta fayda vardır.

Suut Kemalettin’in üçüncü yazısı, Paul Verlaine hakkındadır. Adı geçen şairin sanatkâr özellikleri, şiirinin ana damarları, nitelikleri anlatılır. Yazara göre, Verlaine, Fransa’nın François Villon’dan beri gelen en büyük bohem, duygusal şairidir. Yazıda, şairin eserini esinleyen ve biçimlendiren kişilik özellikleri çözümlenir; hayatının iniş çıkışlarından sanatına akan özsel duyulara temas edilir. “Verlaine’de” der, Suut Kemal, “hayata nizam veren, muhakemeler yürüten, düşünen o kafa dediğimiz şeyi aramıyalım, iki omzumuzun ortasında duran o küçük küreyi Verlaine kalbinde taşıyordu. O, kalbiyle düşündü, kalbiyle duydu. Hayat onu her yerinden yaraladı; fakat ıstırap dehanın fidyei necatı değil midir?” (4: 218). Bu genel tespitlerden sonra, Verlaine’in yarattığı “yeni şiir”in özellikleri anlatılır. Suut Kemal’e göre, Verlaine’in şiirlerinde fikir aramamalıdır; o, şiiri musiki derecesine vardırması ve şiirleri de birer ahenk rüzgârıdır. “Rüya ve musiki, musikiye benzeyen birer hıçkırık”tır (4: 219). Serapa aşktır Verlaine şiirleri, fakat mücrim, ıstırap çeken, nadim bir aşkın naneleri, terennümleridir. Verlaine’in şiirleri nakletmez, tasvir etmez, anlatmaz, vaaz ve telin etmez; bir sabah rüzgârı gibi mırıldanır. Saf bir çocuğun kalbinde gelen sesler gibidir.

Görüş’te imzası görülen şahsiyetlerden biri de, o zamanlar Güzel Sanatlar Akademisinde sanat tarihi muallimi olan Burhan Toprak’tır. Muharririn “güzel”i anlamaya ve izaha ilişkin yani bediyyata dair iki yazısı, henüz soyadı kanunu çıkmadığı için, ‘Şeyhzade Burhan’ imzasıyla yayımlanır. İkincisi ilkinden daha uzun ve kapsamlı olan bu iki yazı, Toprak’ın Charles Lalo ile birlikte 1940’ta

Bediiyat, 1948'de *Estetik* adıyla yayımlanacak olan kitabın temelleri olmalıdır. İlk yazı, 'bediiyat'ın ne (ilim mi, fen mi, felsefe mi, metafizik mi, sanat mı) olduğu yolunda o güne kadar yapılan mülhazaları anlama cehdidir. Bir diğer deyişle bediiyatı tanımlama çabalarıdır. "Bediî Hulûl" başlıklı ikinci makalede ise, özgün adı "Einfühlung" olan ve Türkçede "aynileşme", "özdeşleyim" terimleriyle karşılanan estetik olgunun izahı yapılır. Estetik nesne ile karşılaşan öznenin (alıcı) o anki duyumsama veya algılama hâlini, Burhan Toprak "şahsiyetlerin kaynaşması" ifadesiyle özetler. Victor Basch'tan iktibasla "Biz olmayan her şeye kendimizi vermeliğimiz, kendimizi her şeyde ve her şeyi kendimizde duymaklığımızdır" (2: 81) cümlesiyle aynileşme (bediî hulûl) ile vahdet-i vücud arasında bir ilgi kurmaktadır. Bu düşünce, güzelde tamamıyla kendimizi kaybetmek olarak da açılabilir. Yazıda "Biz o olmalıyız, o da biz" gibi izaha muhtaç ifadeler okuruz. Sonrasında yazar, Batılı estetikçilerin/filozofların bu husustaki görüşlerini özetler. Bu uzun mütalaayı şu cümlelerle sonlandırır:

Bizce güzel, en kıskanç sevgiliden daha kıskançtır. O yalnız bizim hislerimizi, kalbimizi değil aynı zamanda zekâmızı, bilgilerimizi, hulûsa tam ve mükemmel manasile bütün vücudumuzu ve ruhumuzu ister. Mutasavvıflar Allah'a nasıl 'herşey'lerini birden veriyorlarsa biz de mü-rakabe ettiğimiz güzele kendimizi öylece verirsek o zaman ve ancak o zaman bediî hadise denilen mucize vukua gelir. (2: 91)

Görüş'ün sayfalarında bir tek yazısını okuduğumuz ünlü sosyolog ve felsefeci Hilmi Ziya [Ülken], "Nirvana" başlıklı denemesinde, ruhun hakikatini tanımak ve onun terbiyesi bahsine eğilir. Ruhun terbiyesi yolunda geçmişten beri yapılanların yanlışlığına temas eder önce. Ruhun durmaksızın ilerlemeye kabiliyetli olduğunu belirtir ve bunu bir şarta bağlar: "Onu harekete ve faaliyete getirmesini, nihayetsiz iştiaqlar duyulan mevzular yaratmasını ve bilhassa kendine bakmasını ve eşyadan kendine dönmesini bilmek lâzım"dır (2: 69). Bunları yapabilen insanın ruhu kudretlidir. Ruhun hakikatini bulmaktır insanın asıl görevi. Ancak ruhun hakikatine erdiğimizde şahsiyet bulabiliriz. Buna göre hakikat, vahdette ve tabiattadır. "İnsan onun hülasası ve kemalidir" (2: 70). Hilmi Ziya'ya göre, her şeye müdahil olabilen ilmin neşteri, insan ruhuna işleyemez. Bilimsel bakışlar/araştırmalar satıhta dolaşabilir, nazarlarını derinlere asla nüfuz ettiremeyecektir. Muharrirden şu belagatli cümleleri de okuruz: "Gafil der ki teşkilât ruha kuvvet verir, ve servet teşkilâtları icad eder. Ben derim ki hazineler ruh kudretinin eseridir. Ve hangi kalbi kararmış karun teşkilât yapmıştır; ve hangi teşkilât ruhsuzlara ruh ve ahlâksızlara ahlâk bahşetmiştir? Kanunların bazı topraklarda mes'ut, ve bazı topraklarda berbat olması bundandır" (2: 71).

Meşhur denemeci, münekkit Nurullah Ata'nın [Ataç] da dergide mektup biçiminde kaleme alınmış bir yazısı bulunmaktadır. Yazar, edebiyat âleminin ıslah ve iflah olmaz sayrılıklarından sayılan "intihal"e dair genel düşüncelerini dile getirir. Ataç, ele aldığı konuyu işlerken lakaydi bir tutum takınmış gibidir.

İntihalin, etrafında o kadar patırtı kopartılacak bir mesele olmadığını söylemeye çalışır. Şöyle der:

“İnsanlar bunca zamandan beri yazı yazıyorlar, artık söylenmemiş söz kalmamıştır” derler. Bu doğrudur: fakat yeni bir muharririn original olmasına da mani değildir. Nasıl bir fabrika şekerini, sütünü, kakaosunu dışarıdan alıp yine başka hiçbir fabrikaninkine benzemiyen çukulata yapıyorsa bir şair de bütün hayallerini, fikirlerini, manzumesinin şeklini başkalarından alıp misli görülmemiş ve görülmeyecek yepyeni eser vücade getirebilir. Yenilik teferruatta değil, küldedir, muhtelif kısımların arasından bir nehir gibi akan birliktedir. (4: 213)

Dönemin ünlü kalemlerinden, eğitimci; pedagoji, terbiye ve felsefe konularında birçok eserin sahibi İsmail Hakkı [Baltacıoğlu], dergide “Metafizik” başlıklı bir yazıyla görünür. Kısa bir sohbet biçiminde olan bu yazıda, muharririn “arkadaşım” dediği genç bir felsefecinin Kant’a, Rousseau’ya Bergson’a ve özellikle metafiziğe dair kısa suallerine serbestçe verilmiş cevaplarını okuruz. Bu karşılıklar içinde, o günden bu güne bu türden yazılarda karşılaşılan genel belirlemeler yer almaktadır. İsmail Hakkı, yazının son cümlesinde “sanat terbiyesi almayan metafizikçinin, mezhepçilikten kurtulamayacağını” (1: 17) söyler ki bu, haklılığı aşikâr bir görüştür.

Mecmuanın ilk iki sayısında M.M.¹² imzasıyla çıkan “Resim Sergileri” başlıklı iki yazı vardır. Genişçe bir değerlendirme olan ilk yazı, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’nin o günlerde Ankara’da açmış olduğu bir sergi dolayımındadır. Yazar, genç ressamlarla ilgili intibalarını, bu tür faaliyetlerin kazanmış olduğu yeni çehreyi ve gördüğü alakayı anlatır. Kimi ressamların sergideki bazı tablolarından da kısa kısa söz eder. İkinci yazı ise, o günlerde açılmış olan üç resim sergisine dair kısa tanıtımları içermektedir.

Görüş’ün yazı kadrosu geniş değildir. Dört sayıda 19 farklı imzanın ürünleri yer almıştır. Bunlardan ikisinin Ahmet Kutsi ve Ahmet Hamdi adlarının ilk harfleri (initialleri) olduğu (A.K., A.H.) söylenirse, on yedi farklı yazarın ürünleriyle mecmuada görüldüğü belirginleşir. Mecmuayı çıkaran iki Ahmet’le birlikte, yukarıda yazılarına değindiğimiz isimler (Hilmi Ziya, İsmail Hakkı, Nurullah Ata, Suut Kemal, Burhan Toprak), alanlarında çok parlak simalardır. Derginin yazı ailesinde yer alan kimi isimler ise, bu gün edebiyat yahut sanat dünyasında pek tanınmıyor olsalar da, o dönemin kabiliyetli, gelecek vaat eden parlak şahsiyetleridir.

Mecmuada “Plastik Sanatlar ve Akademi” başlıklı makalesi yayımlanan Muhiiddin Sebati (1901-1932), genç yaşta kaybettiğimiz bir Türk ressamı ve heykeltıraşıdır. 1929’da kurulan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’nin ilk başkanıdır. Yine dergide millî operaya dair bir mektubu yer alan Mahmut Ra-

¹² Bu kısaltılmış imzanın Muhtar Mahir’e ait olduğu düşünülebilir.

gıp (Gazimihal, 1900-1961), Türk folkloru, bilhassa Anadolu türküleri üzerine araştırmaları bulunan kıymetli bir müzik adamıdır. *Görüş*'ün üç sayısında birer yazısı çıkan Cevat Memduh (Altar, 1902-1995), Türk müzik tarihçisi bir profesördür. Mecmuanın üçüncü sayısında iki ayrı yazısı bulunan Hüseyin Namık (Orkun, 1902-1956), tarih ve edebiyat tarihi alanlarında, Türk dili konusunda değerli araştırmaları bulunan bir bilim insanıdır. "Yeni ve Eski Resim Arasında" makalesini yazan Zeki Faik (İzer, 1905-1988), önde gelen ressamlarımızdandır. Falih Rıfkı'nın o günlerde neşredilen üç gezi kitabı üzerine kısa değerleri dergide çıkan Halil Vedat (Fıratlı, 1901-1969) eğitim tarihimizin unutulmuş hizmetkarlarından biridir. *Görüş*'ün üçüncü sayısında, *Musiki* mecmuasının neşrini duyuran tanıtım yazısının altındaki "Muzaffer", sonradan "Sarisözen" soyadını alacak olan meşhur türkü derlemecisi, müzik adamı olmalıdır. O yıllarda Ahmet Kutsi ile Sivas Lisesi'nde öğretmendir. Bu isimler, aynı zamanda Ahmet Kutsi'nin ve/veya Tanpınar'ın çevresinden tanıdıklarıdır.

Üç Beş Şiir, Birkaç Havadis

Görüş'te az sayıda şiir yayımlanmıştır. Derginin toplam 232 sayfa tutan dört sayısında yedi şiir görülür. İlk sayıda Ahmet Kutsi'nin üç şiiri vardır. İlki Peyami Safa'ya ithaf edilen "Besbelli"dir. Üçüncü şiir, Ahmet Kutsi'nin çok bilinen, edebî kıymeti yüksek, en güçlü eseridir: "Nerdesin?" Dergiyi çıkaranlar şiire az yer verdiklerinin farkında olmalı ki, ilk sayıda, *Hep Gençlik* mecmuasının tanıtıldığı yazının içine Ahmet Muhip'in bir şiiri iktibas yoluyla konmuştur. Derginin ikinci sayısında şiir yayımlanmamış. Ne var, Ahmet Kutsi, Ömer Bedrettin'in *Deniz Sarhoşları* kitabı üzerine yazdığı değerinin içine yine alıntılama yoluyla bir şiir sıkıştırılmıştır. Böylelikle okuyucu, 64 sayfalık nüshada, hiç değilse bir şiir okumuş olur. Üçüncü sayıda ise Ahmet Kutsi'nin "Bulutlar" şiiriyle yetinilmiştir. Son sayıda, Ahmet Kutsi'nin bir, Ahmet Hamdi'nin iki şiiri görülmektedir.

Ahmet Hamdi'nin *Görüş*'te iki şiiri çıkmıştır, ikisi de son nüshadadır. "Bir Kadın Başı", Tanpınar'ın sağlığında yayımlanan *Şiirler'e* "Sabaha Karşı" adıyla ve bazı değişiklikler yapılarak alınmıştır. İlk dördünlüğün ikinci mısraı "Uzanmış süzmekte beni", "Uzanmış süzüyor beni" yapılmış. İkinci dördlük ise, epeyce değişikliğe uğramıştır. Bu iki biçimin karşılaştırmasını yapmak, şairin yazma uğraşının geçirdiği aşamalara ışık tutması bakımından mühimdir. Bu nedenle aşağıda, söz konusu dördünlüğün hem dergide hem de kitapta yer alan şekli verilmiştir:

Dergideki şekli

Uzayan parmaklarımda
Mumyalanıyor karanlık,
Sesler gülüyor yanımda
Hatıralar kadar dağınık.

Kitaptaki şekli

Eriyen parmaklarımda
Mumyalanıyor aydınlık
Sesler çınlıyor alnımda
Hâfıza gibi dağınık.

Şair bu değiştirmeleri, kuşkusuz eserini daha da güzelleştirmek, etkileyici kılmak adına yapmıştır. Yeni söyleyiş, şiirsel olarak dörtlüğün hayrına olmuştur denebilir. İlk dizede parmakları niteleyen “eriyen” sıfatı, ifadenin mana âlemini birdenbire genişletir ve bu soyutlama dizeye efsunlu, zengin bir çağrışım kazandırır. İkinci dizede karanlığın, tam zıddı bir kelimeyle değiştirilmesi şaşırtıcıdır ve “aydınlık” hiç de yerini yadırgamamıştır. Ayrıca aydınlığın mumyalanması da çarpıcı bir bağdaştırmadır. Işığı dondurmamak ve zapt etmek gibi bir anlamı akla getiriyor. Üçüncü dizenin ilk hâli çok zayıf ve mana evreni dardır. Üstelik şairin arzu ettiği esrarlı havayı yarattığı da söylenemez. Seslerin “çınlaması” elbette daha manalı, atmosferi de daha bir yoğunlaştırmaktadır. “Glmesi” bir müphemiyet yaratsa da, somut ve sıradan bir sevinci haber verdiği için şairin arzu ettiği bir Şey olmamalı. Şair, “beynimde” dememek için “alnımda” diyor ve kinaye sanatıyla da çağrışım alanını genişletiyor. Dördüncü dizenin yeni biçimi, daha özgün görünmektedir. “Hatıralar kadar dağınık” malum bir ifadedir ve sadece geçmişin unutulduğuna, perişanlığına işarettir. Hafızanın dağınıklığı, geçmişle birlik hâle ilişkin bir olumsuz durumu, bir perişanlığı imliyor. Şiirin diğer iki dörtlüğünde bir değişiklik yoktur. “Hep Aynı Gl” başlıklı Şiir ise, şairin sağlığında çıkardığı kitaba girme şansı bulamamıştır. Ölümünden sonra *Bütün Şiirleri*? ne alınmıştır.

Derginin son sayfalarında yer bulan “haberler”den, dönemin edebiyat âleminin meraklarına dair bilgilere ulaşılabilir. Bu haberleri okuyunca, ilęilerin bugün ne kadar değiştiği açıkça görülür. Bu değişime yazıkklanmamak da elde değil. Bu havadislerin bir kısmının Ankara’dan gönderildiğini, Tanpınar’ın mektuplarından öğreniyoruz. İşte *Görüşü*’n ikinci sayısındaki “haberler”den birkaçı:

- Yakında Ankara da “Musiki” unvanile bir sanat mecmuasının neşrolunacağı haber veriliyor. Bu mecmuada Ahmet Muhtar, Cevdet Memduh, Bedri ve Mehmut Ragıp Beyler toplanacaklardır.
- Faruk Nafiz Beyin, Őukfe Nihal Hf.nin yardımlarile “Yakut” adlı bir mecmua çıkaracağını öğreniyoruz.
- Ercüment Behzat ve Ertuğrul Sadettin Beylerin yeni bir sahne teşkil etmekte olduklarını haber aldık.
- Andre Gide’in “Dar Kapı” adlı romanının tercümesi bitmiştir. Yakında basılacağını haber aldık. (s.126)
- Mustafa Nihat Beyin “Metinlerle Türk Edebiyatı Tarihi”, kitabının tabı bitmek üzeredir.
- Suut Kemalettin Beyin bilhassa mektepler için yazdığı bir *Eстетik* kitabı yakında D. M. Neşriyatı arasında basılacaktır.
- Voltaire’in “Gandide”, unvanlı eseri Nahit Sırrı Bey tarafından Türkiyeye tercüme edilmiştir. Türk Ocakları neşriyatı meyanında basılacaktır. (2: 127)

Türkçede bazı kelimelerin nasıl yazılacağı, bu gün dahi halledilememiş bir meseledir. Alfabe değişikliğinden hemen bir buçuk-iki yıl sonra çıkmaya başlayan *Görüş*, tabiatıyla kimi kelimelerin yeni yazıyla imlası konusunda tereddütler yaşamaktadır. Mecmuada çıkan yazıları okurken aynı sözcüklerin farklı yazımları, kimi eklerin bugünkünden başka türlü yazıldığı görülmektedir. Söz gelimi “bilâhara”, “çerçive”, “eyi”, “eyilik”, “facia”, “fenaye”, “Fröyd”, “hacım”, “hakikatan”, “istampa”, “iztirab”, “kongra”, “laboratvar”, “mamafi”, “musir”, “mutalea”, “müsafir”, “natemam”, “Renesans”, “saati”, “taliin”, “vakıt”, “zauf” henüz nasıl yazılacağına karar verilememiş kelimelerdir.

Dergide, bağlaçların yazımında da bir tutarlılık görülmez. *Görüş*'e bu dikkatle bakıldığında, dergiyi çıkaranların, erken Cumhuriyet döneminde yaşanan kimi dönüşümlerin, kültürel hamlelerin hayata geçirilmesi noktasında da bir çabaya girdikleri, tereddütler ve arayışlar içinde oldukları görülecektir.

Sonuç

Bir devrin kültür politikalarını, sanat-edebiyat dergileri üzerinden okumak ilginç ve farklı neticelerin ortaya çıkmasını sağlayabilir. Küçük hacmiyle *Görüş*'te bile erken Cumhuriyet döneminde yapılmakta olan dil, edebiyat, sanat, kültür, eğitim hamlelerini izlemek mümkündür. Dergiyi çıkaranların şahsi sanat görüşleri ve beğenileriyle birlikte devrin eğilimlerini de dergide yansıtmaya çalıştıkları görülmektedir. Söz gelimi, yeni rejimin kurulmasından hemen yedi yıl sonra, bin yıllık büyük bir dönemin mirası olan “Divan edebiyatı”nın mekteplerdeki tedrisattan kaldırılması görüşü, yeni aydınlarca hararetle savunulmuş; resim sergileri, ciddi değerlendirmelere konu olmuş; yeni çeviriler, Batı sanatına ilgi, bilhassa resim ve musiki sanatlarına verilen ehemmiyet, folklorla yapılan vurgu, dergi sayfalarına yansımıştır.

Bir derginin nüshalarına yakından bakılınca, bütünü dikkatle okunup incelenince birçok ayrıntının farkına varılır. Kaç sayı çıkmış olursa olsun, bir derginin hemen her sayısında, asıl yazı kadrosunun kendi sanat görüşünü ortaya koyan bir evrenle karşılaşılır. Edebiyat tarihi araştırmalarında dergi koleksiyonlarının mutlaka görülmesi gerektiği görüşünün, bu incelemeyle bir kez daha kuvvet kazanacağına inanmaktayız. Bu bağlamda, dergi sayfalarında kalmış kimi yazarların ve yazıların yeni bilgiler/ımkânlar sunduğu ortadadır. Nüsha sayısı az/hacmi küçük olmakla birlikte *Görüş*'ün, nice dergi koleksiyonu gibi, mühim malumat içerebileceği bu makaleyle ortaya konmuştur.

Görüş, dönemin itibarlı sanat ve düşünce adamlarının eserleriyle var olmuş bir mecmuadır. Dergide yayımlanmış ürünler, muharrirlerinin yazı hayatının bir evresine, düşünce dünyalarının bir tarafına ışık düşürecek kıymettedir. Bu nedenle, *Görüş*'te imzası bulunan sanat ve yazı adamlarının buradaki eserlerini okumadan yapılacak yorumlar, çıkarılacak sonuçlar, varılacak yargılar eksik

kalabilir. Son olarak şunu da söylemek gerekir: 85 yıl önce çıkarılan bir edebiyat dergisinin imkânlarının bilinmesi, bu bağlamda bugün yapılacak değerlendirmeleri ve karşılaştırmaları daha sağlıklı bir zemine taşımış olacaktır.

Kaynaklar

- Alptekin, Turan (2001). *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Enginün, İnci ve Zeynep Kerman (2015). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Görüş* mecmuası (1930-1932). İstanbul, Sivas (1-4 sayılar; toplam 232 sayfa).
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1981). *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- (1992). *Tanpınar'ın Mektupları*, Haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

YAZILAR DİZİNİ

Cilt 1, Sayı 1, Temmuz 1930

1. “Şark Ve Garp -Edebiyatımızda Yeni *Teme* Dair Mutalea-”¹³, Ahmet Kutsi, s.5-14.
2. “Görüşlerim: Metafizik”, İsmail Hakkı, s.15-17.
3. “Şiir Hakkında” [1], Ahmet Hamdi, s.18-24.
4. “Şiirler: ‘Besbelli’, ‘Mezar Taşları’, ‘Nerdesin?’”, Ahmet Kutsi, s.25-27.
5. “Güzel’in ilmine ve felsefesine dair: Bediiyat Nedir?”, Şehzade¹⁴ Burhan, s.28-35.
6. “Paul Valéry”, Ahmet Hamdi, s.36-46.
7. “Musiki: Cosima Wagner’in Ölümü”, Cevat Memduh, s.47-48.
8. “Resim Sergileri”, M. M., s.48-54.
9. “*Varan 3*”, [Nâzım Hikmet’in kitabı münasebetiyle], A[hmet] K[utsi], s.55-56.
10. “*9’uncu Hariciye Koğuşu*”, A[hmet] H[amdi], s.56-60.
11. “Kitaplar: *Akreş, Salkımlar, Emile*”, [İmzasız], s.60-62.
12. “Mecmualar: *Hep Gençlik*”, [İmzasız], s.62-64.

Cilt 1, Sayı 2, Eylül 1930

1. “Nirvana”, Hilmi Ziya, s.67-74.
2. “Şiir Hakkında” [2], Ahmet Hamdi, s.75-78.
3. “Güzelin ilmine ve felsefesine dair: Bedii Hulûl”, Şeyhzade Burhan, s.79-91.
4. “Tolstoy’un Manevî Tekâmülü”, Suut Kemalettin, s.92-95.
5. “Eski Ve Yeni Edebiyat” -Edebiyat kongrası-, Ahmet Kutsi, s.96-107.
6. “Musiki: Siegfried Wagner”, Cevat Memduh, s.108-110.
7. “Milli ‘Opera’ya Doğru” [Mektup], Mahmut Ragıp, s.111-114.
8. “Plastik Sanatlar Ve Akademi”, Muhiddin Sebati, s.114-116.
9. “Resim Sergileri”, M. M., s.116-117.
10. “*Deniz Sarhoşları*”, A[hmet] K[utsi], s.118-121.
11. “*Bir Kitap Kapanırken*”, A[hmet] H[amdi], s.121-122.

¹³ Başlıkların dergideki yazımına müdahale edilmedi.

¹⁴ Kelimenin “Şehzade” biçiminde yazılması, bir mürettep hatası olmalıdır. Çünkü hem aynı nüshanın kağındaki içindikiler kısmında hem de sonraki sayılarda yer alan Burhan Toprak’a ait yazıların altında “Şeyhzade” şeklinde yazılmıştır.

12. “Kitaplar: *Yastığının Rüyası, Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*”, A[hmet] H[amdi], s.122-125.
13. “*Avrupa Edebiyatı Renesans*”, [İmzasız], s.125-126.
14. “Haberler”, [İmzasız], s.126-127.
15. “Bibliyografya”, [İmzasız], s.127-128.

Cilt 1, Sayı 3, Nisan 1931

1. “Bulutlar” [şiir], Ahmet Kutsi, s.129.
2. “Friedrich Nietzsche”, Suut Kemalettin, s.130-138.
3. “Auxerre Li Denys”, Walter Pater, Çeviren: Ahmet Hamdi, s.139-160.
4. “Macar Edebiyatı Tarihine Bir Bakış”¹⁵, Hüseyin Namık, s.161-167.
5. “Musiki: *İpekli Mendi*”, Cevat Memduh, s.168-170.
6. “Güzel Sanatlar: Bir Tenkit Karşısında”, Muhiddin Sebati, s.170-171.
7. “Resamlar Ve Şeyhzade Burhan”¹⁶, [İmzasız], s.172-178.
8. “*Silvestre Bonnard*, [Anatole France’ın aynı adlı romanı üzerine]”, A[hmet] H[amdi], s.179-181.
9. “*Persefon ve Geçmiş Zamanın Masalları*”, A[hmet] K[utsi], s.182-185.
10. “Kitaplar: *Dalgalarla Engine*”, A[hmet] K[utsi], s.185-186.
11. “*Türk Dili İçin*”, Hüseyin Namık, s.186-188.
12. “*Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi*”, [İmzasız], s.188-189.
13. “Mecmualar: *Musiki*”, Muzaffer, s.189-190.
14. “Bibliyografya”, [İmzasız], s.190-192.

Cilt 1, Sayı 4, Şubat 1932

1. “Sürat Hakkında”, Paul Morand, [çeviri]: Suut Kemalettin-Ahmet Hamdi, s.193-208.
2. “Lahit” [şiir], Ahmet Kutsi, s.209.
3. “Bir Kadın Başı” [şiir], Ahmet Hamdi, s.210.

¹⁵ Hüseyin Namık’ın bu makalesi ve Sadri Maksudi’nin *Türk Dili İçin* kitabı hakkında yazdığı değerlendirmesi, yazarın eserlerinin tanıtıldığı bir bibliyografyada (Nejdet Sançar; “Hüseyin Namık Orkun’un Kitapları, Makaleleri ve Hakkında Yazılanlar”, Ankara 1957) mevcut değildir.

¹⁶ Bu makalede, yurt dışındaki eğitimlerinden henüz dönen ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği çatısı altında bir araya gelen genç sanatçıların faaliyetlerine dair genel bir malûmattan sonra, Şeyhzade Burhan [Toprak]’ın *Yakit* gazetesinin 21 ve 22 Mart (1931) tarihli nüshalarında çıkan “Avrupa’da Tahsil Edip Gelen Genç Artistler Sanatı Nasıl Anlıyorlar?” ve “Genç Sanatkarların Eserleri Hakkında Ayrı Ayrı Mutalealar” başlıklı iki yazısı iktibas edilmiştir.

4. “Hep Aynı Gül” [şiir], Ahmet Hamdi, s.211.
5. “Kezban’a Mektup: İntihal”, Nurullah Ata[ç], s.212-215.
6. “Paul Verlaine”, Suut Kemalettin, s.216-220.
7. “Yeni Ve Eski Resim Arasında”, Zeki Faik, s.221-227.
8. “Üç Kitap: *Deniz Aşırı, Yeni Rusya, Faşist Roma...*”, Halit Vedat, s.228-229.
9. “*Dar Kapi*”, [André Gide’in aynı isimli romanı üzerine], A[hmet] H[amdi], s.230-232.
10. “Mecmualar ve Gazeteler”, [İmzasız], s.232.

YAZAR VE MÜTERCİM DİZİNİ¹⁷

1. Ahmet Hamdi; 24, 46, 78, 160, 208, 210, 211.
2. A[hmet] H[amdi]; 60,122, 125, 181, 232.
3. Ahmet Kutsi; 14, 27,107, 129, 209.
4. A[hmet] K[utsi]; 56, 121, 185, 186.
5. Cevat Memduh; 48, 110, 170.
6. Halit Vedat; 229.
7. Hilmi Ziya; 74.
8. Hüseyin Namık; 167, 188.
9. İsmail Hakkı; 17.
10. Mahmut Ragıp; 114.
11. M. M.; 54, 117.
12. Muhiddin Sebati; 116, 171.
13. Muzaffer, 190.
14. Nurullah Ata[ç]; 215.
15. Paul Morand, 208.
16. Şeyhzade Burhan; 35, 91, 172.
17. Suut Kemalettin; 95, 138, 208, 220.
18. Walter Pater, 160.
19. Zeki Faik; 227.

¹⁷ Derginin ilk nüshasından sonra çıkan sayılarında, ilkindeki sayfa numarası devam ettirilmiştir. Yukarıda isimlerden sonra verilen sayılar, yazarın imzasının bulunduğu sayfa numaralarını göstermektedir. İmzalar yazıların sonunda yer aldığı için, gösterilen sayfa ürünün başladığı değil bittiği yerdir. Zaten dört sayı çıkmış olan derginin, sayılarını ayrıca göstermeyi gerekli görmedik.

ABSTRACT

To Blow the Lid Off Cultural World of 1930s: *Görüş* Journal

This article aims to introduce and analyse the content of *Görüş* journal, that could be published only four issues with irregular intervals in three years through 1930-1932, which has an important source worth in its era in terms of the publishers and the authors. Firstly, the publishing process and formal features of the journal are described, then significant articles in the journal are analysed. The authors whose works were published in those years, who are not known enough today are also briefly mentioned. As the forth issue could be found only in a few libraries, it may be said that some papers published in the journal are concealed to literature researchers as they did not have opportunity to be published in the books later. The information having originality to correct or expand some current knowledge is available in these papers. Ahmet Kutsi Tecer's unpublished papers, Ahmet Hamdi Tanpınar's two translations unpublished in his books, some essays, references and assessments papers of other authors hidden in a sense and remote to researchers have been emerged in the journal. It is known that some works especially poetry or sometimes prose published in journals are changed by the authors while publishing in a book later. We have demonstrated the changes made while publishing in his book in a poem of Tanpınar published in *Görüş*. In addition, papers and authors index of the journal is also included in the paper.

Keywords: *Görüş*, journal, art-literature, culture in 1930s, Ahmet Hamdi, Ahmet Kutsi

Akabi Hikâyesi'ne Marksist Eleştirel Bir Yaklaşım*

BİRSEL SAĞIROĞLU**

ÖZ

Akabi Hikâyesi, 1851 yılında Ermeni harfleriyle yazılan ilk Türkçe romandır. Eser, Ermeni toplumunun farklı mezhebine mensup iki gencin aşk hikâyesi üzerinden, Tanzimat döneminin sanat anlayışı ve sosyal hayatını yansıtır. Temel kaynağını, diyalektik yöntemden ve doğru çözümlenmiş bir tarih anlayışından alan Marksist eleştiri ise edebiyat yapıtlarını incelerken aynı ilkelerden hareket eder. Bu nedenle toplumun ekonomik, politik, sosyal açıdan eleştirisi kabul edilir. Toplumdaki sosyal yapı, sınıf farkları, çatışan güçler Marksist eleştirinin değer ölçütleridir ve metin bu eleştiriye somutlaştıran nesne işlevi görür. Bu makalede, *Akabi Hikâyesi*'ndeki ekonomik ve sosyal ilişkilerden yola çıkılarak roman Marksist eleştiri kuramına göre değerlendirilecektir. Romandaki karakterler aracılığıyla ekonomik koşullar ve dinin topluma etkisi dikkate alınmıştır. Ayrıca ekonomi ile toplum arasındaki etkileşimin çözümlenmesiyle, *Akabi Hikâyesi*'nde temsil edici "tip"ler tespit edilmiştir. Makalede, romanın Marksist eleştiri kuramına göre çözümlenmesi amaçlandığından, olay örgüsü üzerinde durulmamış ve yalnızca çözümleme açısından gerekli görülen noktalara değinilmiştir.

Anahtar sözcükler: Marksist eleştiri, *Akabi Hikâyesi*, Batılılaşma, sosyal yapı, din, tip

Marksist eleştiri, tarihi süreç içinde kuramsallaşırken geniş alanlara yayılmıştır. Kültürel çalışmalar, dilbilim, feminizm, modernizm, ideoloji, hegemonya, iktidar gibi çeşitli kavramlar da zamanla Marksist eleştirinin tartışma alanına taşınmış ve bu kavramlara yeni tanımlamalar getirilmiştir. Söz konusu çabaların hepsine yer vermek bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Bu kuram, *Akabi Hikâyesi* göz önünde bulundurularak edebiyatta tip sorunu ile edebiyatın ta-

* Bu makale, 2014 yılında Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi'nde düzenlenen "Yeni Türk Edebiyatına Genç Yaklaşımlar" başlıklı sempozyumda sunulan bildirinin gözden geçirilmiş şeklidir.

** Türkçe öğretmeni/KONYA
E-posta: birselsagioglu@gmail.com

rihsel, toplumsal ve siyasal olaylarla kurduğu ilişkiler bakımından ele alınmıştır. Makalede, d6nemin modernizm algısının roman kişilerine etkisi, yazarın genel ideolojiyi esere yansıtma şekli ile sosyal ilişkilerde 6nemli rol 6stlenen “din”in konumlanışının art alanı irdelenmiştir. Bu amaçlar doğrultusunda ilkin eser ana hatlarıyla tanıtılmış, ardından kurama zorunlu sınırlama getirilerek eserde altyapı-6styapı ilişkisi, yazarın ideolojisi, genel ideoloji ve bunun esere yansımaya şekli 6zerinde durulmuş, en son aşamada ise eserde yerleşik ideolojiyi yansıtan tipler tespit edilmiştir.

Romanda olay 6rg6s6 ana hatlarıyla ř6yledir: Gregoryen Ermenileri ile Katolik Ermenileri arasında mezhep farklılıklarından kaynaklanan d6şmanlık vardır. Bu ayrıştırıcı m6cadele Akabi ve Hagop aşkı 6zerinden anlatılır. Aileleri ve bağlı buldukları din nedeniyle ayrılmaya zorlanan Akabi, zehir içerek kendini denize atar. Hagop ise kederinden yirmi bir g6n sonra 6l6r. *Akabi Hik6yesi*’nin 6n planında “Romeo ve J6liet” temasına benzeyen birbirine d6şman ailelere mensup iki kişinin aşk hik6yesi vardır. Ancak Osmanlı İmparatorluğu’nun Tanzimat’taki değişimi ve bunun insan ilişkilerine yansımaya, Gregoryen Ermenileri ile Katolik Ermenilerinin çatışmaları, romanın arka planını oluşturur. Bu nedenle roman, bir aşk hik6yesinden 6ok Tanzimat d6neminin k6lt6rel ve toplumsal değişimini yansıtan bir eser olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla eserdeki kişilerin para ile ilişkilerinin ve sosyal yaşantılarının toplumsal değişimi g6zler 6n6ne serdiği s6ylenebilir. Bununla birlikte romanın izleği, d6nemi için 6nemli ipuçları barındırır. Akabi ile Hagop arasındaki aşk ya da aşıkların 6l6m şekli, 6ncesinde Batı’da sonrasında Tanzimat’ta sıkça işlenen bir tema olmasına rağmen eser, roman kişilerinin Ermeni olması ve aralarındaki mezhep farklılıklarının 6n plana 6ıkarılması bakımından 6nemlidir. 66nk6 Ermeni toplumundaki bu ayrışma sonrasında ortaya 6ıkan roman kişileri tesad6flerle açıklanamaz. Bu durum, edeb6 yapıtların belli tarihi koşulların 6r6n6 olabileceği fikrine g6t6r6r ki bunun cevabı Marksist eleştirinin temel 6nermelerinde bulunabilir.

Marksist eleştiri, egemen 6retim tarzının bir toplumsal oluşum içinde edeb6 6retimle ilgisini ortaya koyar. Genel 6retim tarzı, edeb6 6retim tarzı, yazarın ideolojisi, estetik ideoloji ve metin bu edebiyat teorisinin bileşenleri kabul edilir. Terry Eagleton’a g6re genel 6retim tarzı, her toplumda 6n plana 6ıkan 6retim biçimleridir ve metin kendi toplumsal 6retim ilişkilerini içselleştirerek nasıl, kim tarafından ve kimin için 6retildiğine dair kendi ideolojisini kodlar ve bu, edeb6 6retim tarzı olarak adlandırılır. Dolayısıyla edeb6 6retim tarzının 6retim g6çleri, genel 6retim tarzı tarafından doğal olarak hazırlanır, ikisi de ortak bir işlevi yerine getirir (2012: 49-54). Marksist eleştiride egemen bir ideoloji veya yazarın ideolojisi yine genel 6retim tarzının sonuçlarıyla açıklanır. Louis Althusser de genel 6retim tarzınının işleyişini, “ideolojinin yeniden

üretimi” olarak ifade eder. Buna göre egemen sınıf, varoluşunun maddi, siyasal ve ideolojik koşullarını yeniden üretmek durumundadır. “Yeniden üretim, dağınık ya da çelişik halde bulunan önceki ideolojik unsurların sınıf mücadelesi içinde ve bu mücadele sayesinde kazanılmış bir birlik içinde önceki biçimlere karşı, yenilenmesi ve birleştirilmesi için yapılan sözleşmedir” (2015: 12-13). Egemen ideolojinin yeniden üretimi, tamamlanmamış, yeniden başlatılması gereken bir mücadeleyi işaret eder ve bu mücadele, egemen ideolojiyi aşıl原因 altyapı ya da üstyapı metaforuyla açıklanır. Marksist eleştiride ekonomi, toplumun bütün dinamiklerini belirler. Dolayısıyla sanat ile ekonomi arasında da doğrudan bir ilişki söz konusudur ve toplumdaki üretim tarzı sosyal, kültürel veya entelektüel hayatı koşullandırır.

Marksizm’de ekonomi, altyapıyı oluşturur. Bu ekonomik temelden ise her dönemde bir üstyapı doğar; üstyapının asıl işlevi, üretim araçlarına sahip toplumsal sınıfın gücünü meşru kılmaktır. Ancak üstyapı ideoloji olarak adlandırılan belirli toplumsal bilinç biçimlerinden de oluşur (siyasal, dinsel, ahlaki, estetik bilinç gibi). İdeolojinin işlevi de toplumda yöneten sınıfın gücünü meşrulaştırmaktır. Dolayısıyla da toplumda egemen görüşler, yöneten sınıfın görüşleridir (Williams 1990: 7). Antonio Gramsci’ye göre üstyapı iki ana düzeyden oluşur: Sivil toplum ve devlet. Bu iki düzey egemen grubun ideolojisinin taşıyıcılığını yapar. Sivil toplum; kilise, eğitim sistemi ve aile gibi kurumlardan oluşur ve ideolojiyi düşünsel olarak temsil eder. Polis, ordu, ceza sistemi ise devleti ve onun zora dayalı denetim mekanizmasını kapsar (aktaran Ransome 2011: 201).

İdeoloji ise insanların çeşitli zamanlarda toplumlarını anlamaya yarayan değerler, düşünceler ve duygular olarak tanımlanır. Bu düşünce, duygu ya da değerlerin bir kısmının edebiyat kanalıyla okura ulaştığı sanılır. Eagleton’ın da belirttiği gibi okur bir ideolojinin onun için ürettiği şeyi tüketir. Metin, ideolojiyi yansıtır ve ideolojiyle suç ortaklığı içinde çalışan bir üretimdir (2012: 193). Marksist eleştiride ideolojinin kendisi de maddidir. Çünkü ideoloji kilise, aile, okul gibi kurumların maddi pratiğinde üretilir. Birey, içinde bulunduğu ve yaşadığı gerçek üretim ilişkilerini fark edemez ve kendini sosyal düzenin doğal ve zorunlu bir parçası gibi görür (Moran 2010: 65). Söz gelimi feodal sınıf dinsel ideolojiyle, burjuva sınıfı hukukun üstünlüğüne dayanan ideolojiyle dikkat çeker. Yerleşik ideolojilerin etkisiyle toplum değişir, dönüşür ve bu dönüşümün dayanağı hegemonya kavramıyla açıklanır. Bir ideoloji kavramı olan hegemonya, iktidarı elde etmek veya bırakmak istemeyen her toplumsal grubun sahip olduğu dünya görüşünü tanımlar. Gramsci, hegemonyanın belli grupların çıkarı için oluşturulduğunu belirtir. Bu nedenle de hegemonya temsilcileri bilinçli ve düşünce üreten kimselerdir. Bu kavram, gerçek kişiler tarafından yaratılır, muhafaza edilir ve yeniden üretilir (aktaran Ransome 2011: 176).

Toplumda baskın ideoloji ile yazara ait estetik g6rüş6n kesiştiği, yazara ait pek çok etkenin de (toplumsal sınıf, cinsiyet, milliyet, din, coğrafi b6lge) genel ideolojiden soyutlanamayacağı d6ř6n6l6r. Eagleton'ın vurguladığı gibi metnin ideolojisi, yazarın ideolojisinin bir anlatımı değildir, genel ideolojinin estetik bir işlenişinin 6r6n6d6r. Mesele, yazarın genel ideoloji içine katılma tarzını içeren belirleyici 6geleri tespit etmektir (2012: 66-67). Marksist eleştiride bu belirleyici 6gelerden biri de tiplerdir. Edebiyatta tipler, ortalama 6zellikleri toplumsal koşullarca belirlenen ve toplumun içyapısını, dinamiğini sergileyen gizil g6ler olarak tanımlanırlar. Georg Lukács'a g6re "gerceki edebiyatın merkez kategorisi ya da 6l6t6, hem karakterlerde hem de durumlardaki genel ve 6znel olanı organik olarak birbirine bağlayan kendine 6zg6 bir bireşim (sentez) olan 'tip'tir" (1987: 13). Ayrıca Lukács, tipin genel 6zelliklerini ř6yle ifade eder:

Bir "tip"i tip yapan şey onun ortalama niteliği değildir, ne kadar derinden kavranılmış olursa olsun, onun bireysel varlığı değildir yalnızca; onu bir tip yapan şey insani ve toplumsal bakımdan t6m temel belirleyicilerin en y6ksek gelişim d6zeyinde onda bulunuşu, onlardaki gizli olanakların sonuna kadar açılması, ortaya konması, insanların ve d6nemlerin zirvelerini ve sınırlarını somutlaştıran çizgilerin sonuna kadar temsilidir. (1987: 13-14)

Roman kişisinin tip 6zelliği kazanabilmesi için hem toplumsal hem de bireysel kimliğinin bir arada sunulması ve bu kişinin temsil edici nitelikleriyle dikkat çekmesi gerekmektedir. Buna g6re, roman yazarı ve kişileri ile romandaki din atışması ya da ideoloji, sosyal d6zenin zorunlu bir parçası olarak mı değerlendirilmelidir? Bu soru, makalenin temel sorunsalı kabul edilebilir.

1. Yazarın İdeolojisi

Yazarın ideolojisini metin 6zerinden somutlamak amacıyla, roman yazarının toplumsal g6rüşlerini bulmak, Marksist eleştiri bağlamında önemlidir. Roman, yazarın d6neme ilişkin g6zlemlerini tespit etmede 6nemli bir malzeme olarak d6ř6n6lebilir. 6nk6 d6nemin toplumsal gerçekliği, en azından kısmen, Vartan Paşa'nın bakış açısıyla g6zler 6n6ne serilir. Romanın yazarı hakkında kesin bilgi bulunmamakla birlikte, Vartan Paşa'nın Batı k6lt6r6ne, Fransız edebiyatına, İtalyan m6ziğine, pozitivist Avrupa felsefesine ve ideolojisine hayranlığı romanın 6ns6z6nde Andreas Tietze tarafından belirtilmiştir. Burada, Vartan Paşa'nın Ermeni Katolik ailesine bağlı olmasına rağmen din taassubuna d6şman olduğu vurgulanır (1991: 10). Onun Avrupa'ya hayranlığı romanda hissedilir; burjuvazinin ideolojisi ve k6lt6r6 belki de farkında olmadan romana yansıtılmış, anlatıcı ve Hagop Ağa aracılığıyla da toplumsal mesajlar verilmiştir. S6z gelimi, ikinci b6l6mde varlıklı Andon Ağa'nın yoksul Parnig'i kovması 6zerine "zenginin daima hakkı var" (1991: 11) diyen anlatıcı,

toplumdaki sınıf farklılıklarına dikkat çeker ve toplumda iktidar unsurun para olduğunu okurla paylaşır. Üçüncü bölümde, Varteni Dudu ile Nigogos Ağa arasındaki kavganın sona ermesi yine maddiyatla açıklanır: “Bilmeyiz a belki bir brilanti tek taş vad itmiş” (1991: 17). Marksist eleştiride, mesele sadece gerçekçilik meselesi değildir; gerçekliği yansıtırken yazarın toplumcu bir bakışa sahip olması gerekir (Moran 2010: 64). Görüldüğü üzere, toplumdaki evlilik ilişkilerinin ya da toplumdaki sınıf farklılıklarının merkezinde para vardır ve yazar roman aracılığıyla bu sosyal gerçekliği yansıtır.

*Akabi Hikâyesi'*nde yazarın toplumcu yanı anlatıcı ya da Hagop Ağa aracılığıyla okura hissettirilir: “Neye yarar zenginlik, şan, itibar, gençlik ve güzellik, eger bir kimse etrafında bulunan ademlerden daima hevf idüb, eminietsizlik görüb ve muhabbet bulmaz ise” (1991: 31). Bir diğer örnekte anlatıcı, Batı'ya hayranlığını gizlemez, ancak bu körü körüne bir hayranlık değildir: “Amma Frederik misillu pek az gelmiş, yahud Eflatun akli ve teelifi ile Evropa alimlerinin ileru gitmesine sebep olmuş” (1991: 19). Toplumsal değerler anlatıcı için paradan daha kıymetlidir. Bununla birlikte Hagop Ağa'nın dokuzuncu bölümde “İnsan gendu hakkına sahib deyil mi, Tangrı beni ademi hal'k itdiyi zaman gendu idaresi içun akldan gayrı kangı şeyi gösterdi, eylik ve fenalık bizim elimizde deyil mi dir” (1991: 76) sözleri de aklın üstünlüğünü savunan Rasyonalizm'i hatırlatır. Bu sözler aynı zamanda Hagop Ağa'nın hem Batı'dan etkilendiğini hem de toplumsal bir bakış açısına sahip olduğunu ispatlar.

Romanda, dönemin ekonomik koşullarının, toplumsal yapının diğer yönlerini ne ölçüde etkilediği yazar aracılığıyla ifade edilir; aile hayatında ya da sosyal ilişkilerde ekonominin belirleyici bir rol üstlendiği görülür. Sistemden güç elde edenler (Andon Ağa, Hagop Ağa, Rupenig) ile sömürülenler (yoksul Parnig, balıkçı Hamparcum) sistemin işleyişi hakkında bilgi verir. Ayrıca iyiler ve kötüler arasındaki ayırım nettir. Yazar, toplumsal gerçekliği yansıtırken sömürülenlerin ya da ötekileştirilenlerin yanında olduğunu okura hissettirir. Akılcılığı esas alan söylemiyle yazar, burjuvazinin düşünce sistemini destekler. Dolayısıyla bu söylemle burjuvanın sanatsal üretim üzerindeki gücü kanıtlanmış olur.

2. Romanın Arka Planı: Batı Merkezli Değişim, Dönüşüm ve İdeoloji

Sanayi devrimiyle birlikte, ilkin Avrupa'ya daha sonra dünyaya yayılan faydacı anlayışın buharın gücüyle kıtalar arası mesafeyi küçülttüğü, ticaret yollarının değiştiği, bunun sonucunda da yayılcı politikaların arttığı dikkat çeker. Şerif Mardin'e göre, bu tarihsel olaylar servetin fonksiyonlarının değişmesi bakımından değerlendirildiğinde, on dokuzuncu yüzyıl için kullanılacak kavram “kapitalizm”dir. Kapitalizm ise eskiden sosyal ve siyasi fonksiyonlara bağlı zenginliğin zaman geçtikçe kendi başına bir değer olması anlamına gelir

(2015: 28). Kapitalist sistem, 19. yüzyılda Osmanlı'da sömürge rejimi yaratır. Bunun sonucunda oluşan modernleşme Avrupa taklididir ve bu Avrupalılaşılmaya "gayrimüslimler" kısmen öncülük eder (Karpas 2011: 34). Sanayileşmenin ve pazar ekonomisinin verdiği güç ile Batı'da orta sınıf 19. yüzyılda demokrasi yolu ile halk kitlelerini seferber ederek siyasi iktidara sahip olmuştur. On dokuzuncu yüzyılda pazar ekonomisinin ülkeye girişiyle Osmanlı'ya özgü bir orta sınıf doğmuştur. İstanbul, İzmir gibi büyük şehirlerde toplanan bu orta sınıf, Batı kültürünün de ithalatçılığını yapmıştır (2011: 10-11). Ekonomik gücü elinde tutan orta sınıf ise, gelişmiş kapitalizmle matbaayı kullanarak toplum üzerinde egemenlik kurmuştur. Hazır bilgilerle okurun algısı sınırlandırılmış ve okur yönlendirilmiştir (Benjamin 1990: 82).

Roman türü, belirli bir sosyal dönüşümün yanı sıra modern orta sınıfların edebî ürünü olarak tanımlanır. Lukács'a göre romanın doğuşu, insan bilincindeki radikal kopuşla aynı anlama gelir. İlk örnekleri eski Yunan toplumunda görülen roman, modern dünya ile insan arasındaki parçalanmışlığın ifadesidir. Dolayısıyla roman bireysel ve deneysel bir girişimdir (2014: 12-13). Kopuştan kasıt, eski Yunan toplumunun bütünlüklü deneyiminden modern dünyanın parçalanmış deneyimine geçiştir. Bütünlüklü çağda insanlarla dış dünya arasında bir uyum olduğuna inanan Lukács, modern zamanlarda bu uyumun giderek azaldığını imâ eder. Roman; somut, yaşanmış bir deneyim olarak "bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü" bir dünyanın epiğı olarak tanımlanır (2014: 11).

Güzin Dino, Osmanlı İmparatorluğu'nun çözülmesi ve aydın bir çevrenin Batı uygarlığının bilincine varmasıyla birlikte edebiyatta yeni bir dönemin başladığını belirtir. Dolayısıyla Türk romanı da ülkenin bütün kurumlarının değişmesiyle ortaya çıkan yeni bir yöneliş olarak ifade edilir (1978: 12). Ayrıca Osmanlı romanı, paranın değer olması noktasında ya da yazıldıkları zamana ait seçkin İstanbul çevrelerinin durumu hakkında önemli bilgiler verir. Dönemin eserleri, Osmanlı aydınlarının sosyal değişmelere nasıl yaklaştıklarını belgeler. Bu nedenle ilk Osmanlı romanlarının büyük çoğunluğu, toplumsal ya da siyasal değişimin yarattığı sorunları inceleyen tezli romanlar olarak nitelendirilir (Mardin 2015: 30).

Akabi Hikâyesi on dokuzuncu yüzyılda yazılmıştır ve romanda mekân İstanbul'dur. Dolayısıyla romanda da vurgulandığı gibi, Batı'yla tanışan Ermeni toplumu, hem sanat bakımından hem de sosyal bakımdan bu değişimin etkisindedir. Söz gelimi, romandaki varlıklı Ermeniler, Batı uygarlığını tanımış ve ondan etkilenmişlerdir. Roman kişilerinin oynadığı kağıt oyunlarından sanata kadar her şey Batı kaynaklıdır (1991: 3). Eserde çatışma iki şekilde sınıflandırılabilir: Birinci çatışma, ekonomik gücü elinde bulunduran Viçen Ağa, Bağdasar Ağa, Andon, Rupenig ile yoksul Parnik, balıkçı Hamparcum arasındadır.

İkinci çatışma ise Hagop Ağa ile din adamı Fasıdyan üzerinden verilir. Onlar aracılığıyla Katolikler ile Gregoryenler arasındaki çatışma somutlaştırılır.

Murat Belge'nin de dikkat çektiği üzere, on dokuzuncu yüzyılda Doğu'nun en hâli vakti yerinde cemaati Ermenilerdir ve ekonominin hemen hemen bütün ipleri, bu dönemde gayrimüslim bir burjuvazinin elindedir (2013: 36-38). İmparatorlukta kuyumculuk, bankerlik, mültezimlik, müteahhitlik gibi işlerde kendini gösteren Ermenilerin bir kısmı, on sekizinci yüzyıla geldiğinde İstanbul'un en büyük tüccarlarıdır. Bu noktaya gelene dek imparatorluğun hemen her noktasında görev alıp devletin güvenini kazanan Ermenilerin uzun süreden beri Batı ile olan yakın ilişkileri ve Batı dillerine aşinalığı, onları Osmanlı toplumunda daha geniş sahada etkili kılmıştır (Ulu 2005: 20-22). Ulu'nun ve Belge'nin bu değerlendirmelerini romanda görmek mümkündür. Çünkü İstanbul'un eğlenceleri, âdetleri, sayfiyeleri, kayıkları ve o zaman yeni başlamış olan şehir vapur hatları, o devirdeki ev eşyaları, zenginlerin evlerinde hizmet gören uşaklar, çeşitli tabakaların giyim kuşamı *Akabi Hikâyesi'*nin ilk üç bölümünde okura aktarılarak Ermeni toplumunun panoraması çizilir (1991: 1-17). Romanda, Avrupa eğitimi almayan toplumun ilerleyemeyeceği, Avrupa bu kadar ilerlerken geri kalmanın mümkün olamayacağı ve Avrupa'nın üstünlüğünün er geç kabul edileceği karşılıklı konuşmalarda ifade edilmiştir. Eserde geçen pıreferans oyunu, İngiliz halısı, Fransız aynaları ve vapuru, Chateaubriand'ın *Atala'sı*, Avrupa kültürünün Ermeni toplumu üzerindeki etkisini kanıtlamaktadır (1991: 48-56). Bununla birlikte, romanda sosyal sınıfları belirleyen unsurlar ise din ve paradır. Varlıklı Gregoryenler ve Katolikler kendi içinde bir sınıfı, bu zengin sınıfın hizmetini yapan yoksul kesim ise başka bir sınıfı temsil eder. Sömürgecilik politikaları sonucunda oluşan burjuva kültürü, eserdeki Ermenilerin ev yaşamını, sanat anlayışını ve giyim kuşamını etkilemiştir. Romanda, Batı'nın zevklerinin, yaşama biçiminin, sanatının Ermeni halkı tarafından içselleştirildiği görülür (1991: 1-17).

Söz gelimi, romanın yedinci bölümünde Fransız edebiyatının ünlü eseri *Atala'dan* bahsedilir ve on üçüncü bölümde günlük konuşmalarda Fransızca kelimelerden yararlanılır. Ayrıca romanın sonunda Akabi, kendini zehirle öldürür. Romanda, ekonomik gücü elinde bulunduran Batı toplumunun sanatı da yönlendirdiği görülür. Ermeni halkının Batı'nın sanatından ve dilinden etkilendiği fark edilir; hatta burjuva ideolojisinin sanat aracılığıyla yansıtıldığı söylenebilir. Akabi'nin kendini zehirle öldürmesi yine Batı kaynaklı Romantizm'in etkisiyle açıklanabilir. Bu durumda, romandaki Katolik-Ortodoks çatışmasının nedeni veya varlıklı Ermeniler ile yoksul Ermeniler arasındaki farkın kaynağı genel ideolojidir. Burjuva ideolojisinin kiliseyle (Gregoryen-Katolik) ya da toplumsal sınıflarla (yoksul-zengin) varlık kazandığı, somutlaştığı sonucuna ulaşılabilir.

3. Din Sorunsalı ve Tipler

İstilalara maruz kalmış, başka milletlerin hâkimiyeti altında yaşamış Ermenileri bir arada tutan en önemli unsurlardan biri “Ermeni Kilisesi”dir. Kilise, Ermenilerin dağılmamasını sağlamaktadır. Fakat Katolik Ermenileri ile Ortodoks Ermenileri her ne kadar aynı dili konuşsa da aynı millet olarak telakki edilmemiştir. Hatta bu iki grup arasında ciddi yaşam farklılıkları ve nefret vardır (Engin 2010: 4-5). Davut Kılıç’a göre, İngiliz hükümeti 1840’lı yıllardan itibaren Osmanlı’daki Katoliklerin faaliyetlerine engel olmak istemiştir. Siyasi ve ekonomik çıkarlarını korumak amacıyla, Ortadoğu’da daha nüfuzlu bir konuma yükselmeyi hedeflemiş; bu nedenle Osmanlı ülkesinde kullanılabileceği bir Protestan cemaati oluşturma girişiminde bulunmuştur (2007: 115). Althusser’in de vurguladığı gibi Fransız Devrimi’nin hedefi, yalnızca devlet iktidarını feodal aristokrasiden tüccar-kapitalist burjuvaziye geçirmek ve eski baskı aygıtını kısmen parçalayıp yerine yenisini koymak değildir. Asıl hedef, ideolojik bir devlet aygıtı olan kiliseye saldırmak olmuştur (2015: 58). Buna göre, Reform hareketlerinden önce egemen konumdaki kilise, iktidarı elinde tutan sınıfın (din adamları) ideolojisini yansıtmıştır. On dokuzuncu yüzyılda ise kilise, ekonomik gücü elinde tutan sömürgeci zihniyetin (burjuvazi) egemenliğinde ve onun ideolojisinin bir parçası olarak dikkat çekmektedir. Kilise, sistemin aktif bir parçası olarak örtük ilişkilerin veya ideolojilerin etkisiyle hareket etmektedir. Ayrıca Althusser, kilisenin okul gibi birçok beceri öğretebileceğini, bunu egemen ideolojiye tabi olarak ya da bu ideolojinin pratiğini elde tutarak sağladığını da vurgular (2015: 40-41).

Akabi Hikâyesi’nde Katolikler Batılı hayat tarzıyla ön plana çıkarılır. Gregor’yan olan Akabi, alafraŋga bir tip olan ve bu yönüyle de komik duruma düşen Katolik Rupenig’e göre nezaketten yoksun bir grubun üyesidir. Rupenig’in bu ayrımcı tavrı romanda Hagop dışında bütün cemaat üyelerinde gözlemlenebilir ve bu tutum iki gencin ölümüyle sonuçlanır. Dolayısıyla *Akabi Hikâyesi*’nde, Katolik olan Hagop Ağa ile Gregoryen Akabi’nin birbirine kavuşamamasının esas nedeni dindir. Birbirine düşman iki milletin barışmasını isteyen Hagop Ağa’nın aksine, entrikacı Katolik din adamı Fasıdyan’ın gözünde bu durum tehlikelidir. Romanın onuncu bölümünde, Fasıdyan’ın Akabi ile Hagop’un aşkını engelleme isteğinin gerekçeleri belirtilmiştir: Bu aşk, Hagop’un varlıklı babası Viçen Ağa’nın saygınlığını zedeleyecek, iki milletin birleşmesi durumunda bir daha ayrılmaları mümkün olmayacak, bunca zaman din adına yapılan bütün çabalar boşa gidecek ve Katolikler hasımlarına yenilmiş olacaklardır. Fasıdyan için Gregoryen Ermenileri, ebedi yaşamın önünde engeldir ve onun tüm çabası dünyevi şeylerden sıyrılıp ahirete kavuşmaktır (1991: 82-83). Ancak sevenleri ayıran Fasıdyan, Hamparcum’u para karşılığında kullanmaktan da kaçınmaz. Fasıdyan, dini kullanarak Gregoryen aileleri yön-

lendirir. Ertan Engin'e göre, bu zeminin hazırlanmasında yabancı, özellikle Amerikan Protestan misyonerlerin de azımsanmayacak katkıları olmuştur. Küçük Kaynarca'dan itibaren Rusya'nın Ortodoks Ermenileri, İngiltere ve Amerika'nın da Protestan Ermenileri himayeleri altına almaları, Osmanlı'nın millet sistemindeki dengeleri bozmuştur (2010: 7). Bu durumda romandaki din çatışması, sömürgecilik politikalarının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. *Akabi Hikâyesi'*ndeki Katolik-Ortodoks cemaatlerin ortaya çıkması, İngiltere gibi ekonomisi güçlü ülkelerin siyasi çıkarlarıyla ilişkilendirilebilir. Fasıyan ise İngiltere ya da Rusya gibi dış güçlerin yarattığı tipik karakterlerden biri olarak değerlendirilebilir.

Marksist eleştiride yazarın görevi, toplumun içyapısını kavramaktır. Bu nedenle eserdeki kişilerin, olayların ve durumların tipik olması gerekir ki sosyal gerçekliği yansıtabilsinler. Yazar tipik durumlarda tipik karakterler koşulunu başarıyla yerine getirmişse gerçekliği doğru olarak yansıtabilmiştir (Moran 2010: 55-69). Eserde, kişinin tipik olması demek, onun en derin yanının toplumda nesnel güçler tarafından belirlenmiş olması demektir. Tipik kişileri belirleyen unsur ise ekonomidir (Belge 2013: 23). Ekonomik gücü elinde tutan burjuva kültürünün etkisi romanın bütününde dikkat çekmiş ve romanda bu kültürü somutlaştıran tipler ortaya çıkmıştır. Varlıklı Rupenig ya da yoksul balıkçı Hamparcum Batı kültürünün yarattığı tipler olarak dikkat çeker. Rupenig, Ahmet Mithat'ın *Felatun Beyle Rakım Efendi* adlı eserindeki Felatun'a benzer ve gösterişe olan düşkünlüğü nedeniyle sık sık komik durumlara düşer: "Ben hiçbir vakit şaşırmam, kırmızı bir pantolonum var onu giyerim ve kırmızıya uymak için mor bir yelek ve üzerinden maviye çalar açık laciverd setri ki vardır hepsi birbirini tutar, bu tarz giyinir isem, artık hiç kusur bulunmaz" (1991: 59) diyen Rupenig, alafrağa özentisiyle göze çarpar. O, Batı'ya öykünmüştür ancak Batı algısı sadece görüntüyle sınırlı kalmıştır.

Rupenig ve Hamparcum toplumsal yapının belirlediği kişilikler olarak iki farklı toplumsal sınıfı temsil eder. Rupenig, varlıklı, alafrağa bir ailenin çocuğudur. Tüm varlıklı Ermeniler gibi Nisan ayında Büyükdere'ye çıkar, odasını Fransız aynaları ve İngiliz halılarıyla süsler, kütüphanesinde Türkçe, Ermenice, Fransızca eserler bulundurur (1991: 40-48). Hamparcum ise yoksuldur ve onun tek amacı zengin olmaktır. Bu uğurda kızı Mariam'ı para karşılığında zengin bir adama satmaya çalışır ve şöyle der: "Bu akşam buraya zengin bir frenk gelecek, alafrağa başını bağla, bak ki güzel görünesin" (1991: 23). Ardından karısı Sofi Dudu'yu da kızını zengin adama satma konusunda ikna etmeye çalışır: "[K]ızını beğenecek olursa, o vakit fena mı olur, sen çamaşır yıkamadan, iş işlemeden kurtulursun, ben de bir az sermiye alır tütüncülük iderim" (1991: 23). Romanda, dönemin Ermeni toplumu Batı'yla tanışmış, varlıklı bir çevredir. Hamparcum'un da çabası, zenginleşerek bu varlıklı sınıfa

dahil olmaktır. Çünkü para, Hamparcum'a gücü ve itibarı getirecektir. Anlatıcının şu sözü bu görüşü desteklemektedir: “[Z]ira fukaranın zengin olmakdan başga ne muradı olabilir” (1991: 22). Romanda burjuva ideolojisinin maddi varlığı, kilise dışında sosyal hayatta da göze çarpar. Roman kişilerinin inançları, fikirleri maddi koşullara bağlıdır ve bunların kaynağı egemen ideolojiyle ifade edilebilir.

Sonuç

Akabi Hikâyesi, on dokuzuncu yüzyıldaki sömürgecilik faaliyetlerinin, Ermeni hayatına etkisini gözler önüne sermiştir. Eserde, Batı merkeze alınmış ve anlatıcı aracılığıyla Ermeni toplumunda dinin işlevi, toplumun sanat anlayışı ve sosyal yaşantısı yansıtılmıştır. Böylece romanda, Batı'yla etkileşim sonucunda şekillenen tipik karakterler oluşmuştur. Bu etkileşimin ekonomi, ahlak, sanat, din gibi birçok sahayı etkilediği vurgulanmış, bu unsurlar arasındaki nedensellik bağı saptanmaya çalışılmıştır.

Kaynaklar

- Althusser, Louis (2015). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Belge, Murat (2013). *Edebiyatta Ermeniler*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter (1990). *Son Bakışta Aşk*, Haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.
- Dino, Güzin (1978). *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Eagleton, Terry (2012). *Eleştiri ve İdeoloji Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma*, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Engin, Ertan (2010). "Türk Romanında Ermeniler", yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Karpat, Kemal H. (2011). *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kılıç, Davut (2007). *Osmanlı Ermenileri*, Elazığ: Manas Yayıncılık.
- Lukács, Georg (1987). *Avrupa Gerçekçiliği*, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınları.
- (2014). *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mardin, Şerif (2015). *Türk Modernleşmesi Makaleler 4*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2010). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ransome, Paul (2011). *Antonio Gramsci*, Çev. Ali İhsan Başgöl, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ulu, Cafer (2005). "Cumhuriyet Döneminde Sosyo-Kültürel Açından Türk-Ermeni İlişkileri", yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Vartan Paşa (1991). *Akabi Hikayesi*, Ed. Muhittin Salih Eren, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Williams, Raymond (1990). *Marksizm ve Edebiyat*, Çev. Esen Tarım, İstanbul: Adam Yayınları.

ABSTRACT

A Marxist Critical Approach to *Akabi Hikâyesi*

Akabi Hikâyesi is the first Turkish novel written with Armenian alphabet in 1851. It reflects understanding of art and social life of Tanzimat period by the love story of a couple who belong to different sects of the Armenian community. The main resource of Marxist criticism is dialectic method and correctly analysed history perception; it works with same principles while examining literary works. For that reason, it is accepted as the economic, political and social criticism of the society. Social structure, class distinction and clashing powers in society are measures of value for Marxist criticism and the text works as the “object” which concretizes the critics. In this article, *Akabi Hikâyesi* will be evaluated according to Marxist criticism by considering economic and social relationships. Economic conditions and the impact of religion on society are taken into consideration through the characters in novel. Moreover, the representative “types” are identified by analysing the interaction between economy and society. This article aims at analyzing the novel by Marxist criticism; therefore the plot is not summarized and the points necessary for the analysis are discussed.

Keywords: Marxist criticism, *Akabi Hikâyesi*, Westernization, social structure, religion, type

Felsefi Bir Söylem Biçimi Olarak Susku*

VEFA TAŞDELEN**

ÖZ

Felsefe, hep söylemek eylemi üzerine kendini inşa eder, söylemek eyleminde kendini gerçekleştirir. Söylemeyen, söylemeye eğilim duymayan bir felsefe düşünemeyiz bile. Susku hali, zaman zaman felsefenin gündemine girmiştir. Bunun en ileri örnekleri Kant, Kierkegaard ve Wittgenstein'da görülebilir. Bunlar öylesine anlamlı suskulardır ki, adeta felsefenin temel soruları karşısında verilmiş en sahih cevaplardır. Özellikle metafizik konular söz konusu olduğunda –ki buna ölüm de dâhildir– felsefenin, derin susku sularına gömüldüğü görülebilir. Sorun şudur: Susku, sözünü bitirir mi yoksa yeni bir konuşma mı başlatır? Susmak, gerçekten susmak mıdır, yoksa Rilke'nin dediği gibi “yeni bir başlangıç, yeni bir işaret ve yeni bir değişim” midir? Sustuğumuz zaman, konuşmayı bitirmiş mi oluruz, yoksa asıl konuşma o zaman mı başlar? Eğer susku da bir konuşma tarzıysa, felsefi bir söylem biçimi olarak ortaya çıkma durumu söz konusu olabilir. Bu bağlamda sorulabilecek bir başka soru da şudur: Ölümün getirdiği ebedi susku, felsefi değerde midir?

Anahtar sözcükler: Felsefe, söylem, susku, ölüm

Su zamana değin karşımıza hep konuşan, sorular soran ve derin sorgulamalarda bulunan bir alan olarak çıktı felsefe. Kimi zaman hayranlıkla dinledik onu, kimi zaman anlama yetimizin sınırlarını zorlayarak. Bizi yordu belki ama haz da verdi; düşüncemizin sınırlarını da genişletti. Bildiğimiz şey, nihayetinde kendi faniliğimiz de olsa, bilmenin anlamıyla aydınlandı hayatımız. Verdiği haz, sıradan bir haz değil, bilmenin ve anlamanın sevinici ve özgüveni gibi bir şeydi. Özlerden, genel ilkelerden, nihai hakikatlerden söz ederken anlaşılmaz

* 7-9 Ekim 2015 tarihlerinde IV. İlgaz Felsefe Günleri kapsamında Kırıkkale Üniversitesi'nde düzenlenen “Felsefe ve Ölüm Sempozyumu”nda sunulmuştur.

** Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Bölümü/İSTANBUL
E-posta: vefa@yildiz.edu.tr

geldiği de oldu; ama hangi durumda olursa olsun hep konuşurken, hep söylerken gördük onu.

Felsefe konuşmayı sever, ancak susmayı da sever; suskunun da felsefi bir tutum olarak ortaya çıktığı durumlar vardır. Böyle zamanlarda susku tıpkı konuşmada olduğu gibi, felsefi bir değerde ortaya çıkar. Suskunun bir söylem biçimi olması, kaçınılmaz olarak ona bir anlam atfedildiğini, ne kadar susku da olsa, gizil bir söz dizimine sahip olduğunu gösterir. Bu makalede, “Acaba susku da felsefi bir konuşma, felsefi bir söylem biçimi olabilir mi; eğer olabileceyse bunun imkânı nedir” sorusuna cevap aranacaktır. Konu, daha çok Kant, Kierkegaard ve Wittgenstein felsefelerindeki susku çerçevesinde ele alınacaktır. Bu bağlamda cevap aranacak sorular şunlardır: Suskunun felsefe tarihi içindeki yeri, filozofların susku konusundaki görüşleri nedir? Filozoflar, belirli konular karşısında gösterdikleri susku durumu ile örtük bir konuşma mı başlatırlar? Susku durumu, felsefede bir söylem olabilir mi? Susku, felsefi bir değerde ortaya çıkabilir mi? Son olarak ebedi bir susku durumu olan ölüm, nihai hakikatleri aramayı iş edinen filozoflar açısından ne ifade eder? Bu ebedi susku, söyledikleri ve söylemedikleri ile felsefi bir değerde midir?

1. Susku ve Felsefe

Hangi durumda olursa olsun hep konuşurken, söylerken görürüz felsefeyi. Felsefe demek, “söz” demektir; “söylemek” ve “konuşmak” demektir. Felsefe bir söz ve dil varlığıdır; bir söz ve dil sevgisidir. Bilgelik sevgisi, dil sevgisiyle başlar. Felsefe, söze bel bağlar; kendi varlığını sözün varlığında kurar. Söz felsefenin yapıtaşdır, hücresidir; onun söz alanından başka basabileceği, kendini gerçekleştirilebileceği bir kara parçası yoktur. Felsefe sözde cisimleşir, sözle cisimleşir; sözde varlığa kavuşur. Bu nedenle felsefe sözü genişleten, zenginleştiren, özleştiren, derinleştiren bir etkinliktir. Yalnız kendi çağımızla, kendi koşullarımızla sınırlı değildir felsefenin konuşması, geçmiş ve gelecek kuşaklarla da konuşur. Felsefe bu diyalogda gerçekleşir. Filozof, kendisinden önceki filozoflarla diyaloga geçer; bu şekilde felsefesinin bir bağlam ve gelenek içinde ortaya çıkmasını sağlar. Ama sadece geçmiştekilerle konuşmaz, gelecektekilerle de konuşur ve asıl onlara seslenir.

Şairler, romancılar, öykü yazarları zaman zaman konuşarak susan, zaman zaman susarak konuşan insanlardan söz ederler. Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*'de, Şinasi'ye hitaben Neriman'a şöyle söyler: “Ben sustuğum zaman bile sen beni anlamalısın” (2000: 86). Gerçeği söylemek gerekirse, gündelik hayatta, susku hali ile ortaya çıkan anlamlılık durumlarına biz de tanıklık ederiz: susarak konuşanlara, susarak soru soranlara, susarak cevap verenlere, susarak tepki gösterenlere rastlarız. Peki, felsefede susmanın anlamı ne olabilir? Bir şey söylemeden çok şey söylemenin, çok şey söylemeyi kastetmenin anlamı ne ola-

bilir? Filozofun susması ne anlama gelir; bu susku anlaşılabilir bir şey midir? Bir ilgisizlik ve düşünemezlik, bir sorunsuzluk ve dertsizlik durumu mudur; sessizliğin derin sularına gömülüp gidivermek gibi bir şey midir?

Felsefede ortaya çıkan susku durumu konuşmayı bitirmez, çoğaltır. Filozof tıpkı konuşmada olduğu gibi dille susar, dilde susar. Felsefedeki susku, anlamsızlık ve salt doğal sessizlik hali değil, bir anlam durumudur. Bazen bir sorudur, bazen bir cevap; bazen bir yöntemdir bazen bir tutum. Felsefi suskuda dil sussa da bilinç susmaz; sorunu yok saymaz, görmezlikten gelmez. Felsefe merak ve hayret eder, konuşur; düşünür. Susmak kimi zaman düşünmeye başlamaktır. Bu durumda, susma ile yoğunlaşan ve yola giren felsefe, konuşarak, söyleyerek yol alır. Suskunun bir söylem biçimi olması, kaçınılmaz olarak ona bir anlamın atfedildiğini, dolayısıyla, ne kadar susku da olsa, örtük bir söz durumu olduğunu, susku ile bir anlamın kastedildiğini gösterir.

Peki, her susku felsefe midir? Bir suskunun felsefi değerinde olabilmesi için sahip olması gereken özellikler nelerdir? Bir suskunun felsefi değerinde olabilmesi için ne söylemesi gerekir, nasıl söylemesi ve ne kadar söylemesi gerekir? Kuşkusuz her konuşma felsefe olmadığı gibi, her susku da felsefi değerinde değildir. Konuşmadan konuşmaya nasıl ki fark varsa susmadan susmaya da fark vardır. Susku bazılarında konuşma, bazılarında soru, bazılarında cevap, bazılarında bir düşünmeme durumudur. Suskunun felsefe olabilmesi için, öncelikle söylemesi, bir söz ve anlam durumunu kastetmesi gerekir. Bunlar öylesine anlamlı durumlarıdır ki, âdeta varoluşun temel soruları karşısında verilmiş en sahil cevaplar gibidir. Özellikle metafizik konular söz konusu olduğunda –ki, buna ölüm de dâhildir– felsefenin, son yüzyıllarda derin susku sularına gömüldüğü görülebilir.

2. Felsefi Bir Söylem Biçimi Olarak Susku

Suskunun felsefi söylem olduğunu söylemek aşırı bir iddiada bulunmak olarak görülebilir. Ancak düşünce tarihine baktığımızda, onun felsefi bir tutum olarak ortaya çıktığını görebiliriz. Samsatlı Lukianus, Pythagoras'tan söz ederken, onun, felsefeye giriş yapmak isteyenlere beş yıllık bir susku dönemi önerdiğinden söz eder (Lucian 1919: 181). Parmenides, kendisi hakkında konuşulamayan bir “var-olan”dan söz ederken, sözün katlaşılarak bir susku durumuna doğru evrildiğini görebiliriz (Kranz 1984: 76). Gorgias ise üç basamaklı bir susku sarmalından söz eder: “Varlık yoktur, varsa da bile bilinemez, bilinse de başkalarına bildirilemez” (Kranz 1984: 197; Platon 1989). “Yaptığım şey gençlerin ruhundaki soylu düşünceleri doğurtmaktan ibarettir” diyen Sokrates'e gelince: O da kendisi konuşmaz, konuşturacak ve bu şekilde kendisiyle kendi düşünce yollarını aralayacak kişiler arar (Platon 1990: 24, 27, 28, 44). Ancak yine bu susku tutumundan, varoluşun temel sorunları karşısında insan zih-

ninin sınırlı ve yetersiz bir durumda olduğu sonucu çıkarılabilir. Diyalogları bir çözümsüzlük ve belirsizlik (*aporia*) ile biten Platon felsefesinde de suskunun engin kıyıları görünmeye başlar. Soru, cevap bulamadan geri döndüğünde, düşünme sözü bitirdiğinde, susku, yeni yolları, yeni yolculukları esinler. Tanrı'ya, "İnsan, senin hakkında ne söyleyebilir ki? Hiçbir şey; çünkü suskudur en güzel konuşan" diye yakaran Augustinus da suskunun bir başka sayfasını açar. Zira dünyasal dil, aşkın (*transcendent*) olanı kavrayacak nitelikte değildir; kavramaya kalkıştığında, pagan örneğinde olduğu gibi, dünyasal niteliklerle donatılmış kanlı canlı, güçlü kuvvetli bir tanrı tasavvuruna doğru eğilim duyar. Böylece aşkın olan salt içkin bir varlık hâline dönüşür. Mevlâna da *Mesnevî*'de Augustinus'la benzer bir duyarlılığı paylaşır ve şöyle der: "Söz dar mana ise geniş; söz manaya daima kifayetsiz. Onun için Peygamber 'Tanrıyı bilen dili tutulur' dedi. Söz usturlaba benzer. Usturlap göğü, güneşi ne kadar bilebilir ki?" (1988: 131). Simurg'a erişmek uğrunda, vadileri aşan kuşların hikâyesini anlatan *Mantık al-Tayr*'da da, Mevlâna'nın üstadı Attar, kuşların dilinden şöyle katılır suskuya:

Bundan sonra kimse sırta vakıf değildir. Çünkü orası ağyarın bulunacağı yer değil ki! Bu hususta kim bir şey söyler, bu sözü de kim duyar, iştirice adeta o hali kör görmüş söylüyor, o sözleri sağır dinlemekte! Ben kim oluyorum ki bunu anlatayım? Oraya varmadan nasıl anlatayım? O makamın dışında kalmışım ben, bari susayım! Bu makamda süküttan başka ne yapılabilir ki? Dil kılıcının gevheri, ancak süküttür. Bir an bile bundan başka bir şey olmasına imkân yoktur. Susanın da on taneden fazla dili var, ama yine de susmakta. Susmaya âşık olmuş sanki! (1990: 198)

Kant'a gelindiğinde, Tanrı ve ruhun ölümsüzlüğü, zamanın ve evrenin sonsuzluğu gibi metafizik konular, anlama yetisinin sınırları içinde anlaşılacak konular değildir. Bununla birlikte, insan aklı, sürekli bu konularda konuşmak için eğilim duyar; düşünce tarihi içinde ortaya çıkan Tanrı kanıtlamaları bunun göstergesi gibidir. Kant'a göre insanın duyularına açık olan fenomenal alandan insanın anlama yetisine kapalı olan numenler alanına geçiş, insan aklının bir sıçramasıdır. Kişi, anlama yetisinin sınırı olan fenomenal alanın dışında bir bilgiye erişemez. İnsan kendine özgü biricik aklını yitirmek istemiyorsa bu sıçramayı yapmamalıdır. Kierkegaard ise karşıt bir tutumla bizden ısrarla bu sıçramayı yapmamızı, tıpkı İbrahim gibi riske girmemizi, bireyin evrensel olandan yüceliğinin bu risk ve sıçrayışta, absürt ve paradoksta, bu büyük tutkuda olduğunu söyler; çağdaş felsefeye taze bir soluk gibi getirdiği "birey", "öznellik" ve "varoluş" temaları, felsefesini örneklediği kavramsal kişiliklerden biri olan Hz. İbrahim'in şahsında ele alır. Buna göre, bireyin yaşadığı öznel deneyim, tıpkı Pascal'ın "yapayalnız ölürüz" özdeyişinde olduğu gibi, başkalarına kapalıdır. Bu görüş, daha sonra Heidegger'de, ölümün şahsiliği teminde yinelenir.

Kierkegaard, suskuyu hemen her vesile ile söz konusu yapar. Ona göre suskunluk anı, içebakışın anıdır. Aksi halde konuşma insanı saklamaz ve giderek gevezeliğin içine batırır. Kierkegaard'un, kendisiyle *Korku ve Titremé*'yi yazdığı, yazarlık hayatı boyunca kullandığı çeşitli müstear isimlerinden biri de "Suskun Johannes" anlamına gelen "Johannes de Silentio"dur. Söz konusu çalışmada, Hz. İbrahim'in durumu, üzerinde konuşulacak ve söze dökülecek nitelikte ortaya çıkmaz. Bu nedenle susku, daha uygun bir iletişim biçimidir ve İbrahim kendi durumunu suskunun diline emanet eder; zira ortada iletilebilecek, dilin nesnel ve evrensel potasına dökülebilecek bir anlam durumu bulunmaz. İbrahim, yanında oğlu ile birlikte, ona bir kelime bile söylemeden Moriah dağına doğru yolculuğa çıktığında, onun bu durumunu kim anlayabilir? İbrahim, bireydir; birey olduğu için evrensel olan karşısında yücedir. İman şövalyesinin durumu, trajik kahramanın, söz gelimi kendi toplumunun kurtuluşu için kızı Iphigena'yı tanrılara kurban veren, etiğin evrensel, anlatılabilir ve anlaşılabilir nitelikteki dili içinde bulunan Agamemnon'un, durumundan farklıdır. Etik, evrensel bir dil kullanır. Bu alanda kişi, anlaşılacağından emin olarak insanlara kendini anlatabilir; eyleminin gerekçelerini sunabilir. Ancak İbrahim'in durumu, etiğin evrensel kategorilerine aktarıldığında, bir oğul katili olarak ortaya çıkması muhtemel, hatta kaçınılmazdır. Zira etik, ondan, oğlunu korumasını, besleyip büyütmesini ister; bu, bir baba olarak onun ödevidir. Kierkegaard, varoluşun evrensel dile çevrilemezliğini, dile dökülemezliğini, varoluşsal deneyimdeki bireysellik ve öznel durumlarını şu şekilde ifade eder: "Eğer İbrahim, son anda İshak'a (İslamiyet'te, İsmail), 'Sen (kurban) edileceksin' deseydi, bu sadece bir zayıflık olurdu. Mademki, konuşabilirdi, çok daha önce konuşmalıydı... Ve eğer bunu yaparsa, trajik kahraman kadar bile olamazdı" (2002: 102). Trajik kahraman Agamemnon, etiğin evrensel dili içinde bir sahnededir; ailesi ve toplumu tarafından alkışlanabilir ya da lanetlenebilir bir konumdadır; öznel ve bireyselliğin şahsında örneklendiği iman şövalyesi Hz. İbrahim ise, bu evrensel dilin dışındadır. Eğer kendi durumunu açıklayacak olsa, eylemini gerekçelendirecek ve kendi durumunu aşikâr kılacak cümleler kursa, o zaman eylemini etiğin evrensel diline tercüme etmiş olur. Söz alanında İbrahim'in durumunu anlamlı ve anlaşılabilir kılacak bir karşılık yoktur. Ona bir karşılık bulmaya çalıştığımızda farklı bir durumu ifade edecek; bu da yanlış bir çeviri olacak, İbrahim, etiğin nesnel ve evrensel dilinde bir oğul katili olarak ortaya çıkacaktır. Etiğin teolojik olarak askıya alındığı bu durumu anlamlı kılan dil, konuşmanın değil suskunun dili olacaktır. Görünüşte Suskun Johannes onun öyküsünü anlatmaktadır, ama aslında bu anlatı da giderek bir susku durumuna doğru evrilmektedir.

Felsefi suskunun, en önemli temsilcilerinden biri de, çağımız filozoflarından Wittgenstein'dir. Wittgenstein, felsefi söylemin sağlıklı bir yapıya kavuşabilmesi için, tıpkı Kant'ın *fenomen* ve *numen* ayrımında olduğu gibi felsefi olarak

“üzerinde konuşulabilen” ve “üzerinde konuşulamayan” ayrımı yapar. İlk dönem felsefesini yansıtan “resim kuramı”nda, Kant’ın tutumunu sürdürür ve dilin evrenini, tıpkı Kant’ta olduğu gibi *fenomenal* alanla sınırlar ve şöyle der: “Felsefenin doğru yöntemi aslında şu olurdu: Söylenebilecekler dışında hiçbir şey söylememek” (1961: 150). Susku, hakkında konuşulamayanı yadsımaz, aksine evetler, inkâr etmez, kabul eder; Kant’ta da *numenal* alan aynı konumda bulunur. Bir şey vardır ve o hakkında konuşulabilecek bir şey değildir; çünkü dilde ve insanın algı sınırları içinde bir karşılığı yoktur. Burada konuşarak felsefe yapmanın imkânı tükenmiştir ama bir başka yol açılır: Susarak felsefe yapmak ya da susarak felsefenin ötesine geçmek. Bu durumda süküttan sonra da felsefe bitmez, devam eder. Nitekim Wittgenstein’in, “Üzerinde konuşulamayanlar hakkında susmak gerekir” önermesi, Bozkurt’un da işaret ettiği gibi, insanın üzerinde hiçbir şey söyleyemeyeceği bir dünyanın var olduğunu anlatmaya çalışan metafizik bir ifade olarak da görülebilir (1995: 236). Dolayısıyla felsefe bir kez başlamışsa, susmakla bitmez; olsa olsa başka bir evreye geçer ve biz susku durumu bitene kadar, sanki bir tünele girmiş gibi oluruz. Ancak bu yine de felsefenin yol alması, yolda olması demektir.

Burada bir benzerlik de oluşturulabilir; o da suskunun, kimi durumda Kant’ın “yüce” (*Erhabenheit*) kategorisi ile bir benzerlik içinde olduğudur. Kant, insanın algı sınırını aşan sanatsal durumları “yüce” kategorisi ile nitelmişti; benzer şekilde suskuda da, kavrama gücünü aşan, anlama yetisinin ötesine geçen bir durum karşısında gösterilen bir susku söz konusudur. “Yüce”, nasıl ki bir kategori ise, susku da bir kategori olmalıdır. Karşılaşılan şey konusunda bazen sadece susarsak konuşulabilir, sükütle tepki verilebilir. Bu bir anlık susmanın çok şey ifade ettiği ender durumlardan biridir “Yüce” kategorisi, nasıl ki “algı-üstü”nü gösteriyorsa, susku da idrak/kavrayış ötesini gösterir. Zira “hakkında konuşulamayan” kavrama yetisinin sınırlarının ötesinde, Kant’ın deyişi ile “kendinde-şey” (*Ding an sich*) konumundadır. Bu durumda susku, bir şaşır kalma, bir nutku kesilme, bir ifade edememe durumu değildir. Burada epistemolojik ve ontolojik bir sorun vardır: “Üzerine konuşulamayan” kavrama yetimiz, algı ve idrak sınırlarımızın ötesinde kalır.

Wittgenstein, *Tractatus*’da “susukuyu ebedi yurdu” hâline getirmiş gibi görünse de (Megill 1998: 401), bu suskunluğunu *Felsefi Soruşturmalar*’da “dil oyunları” ile bozar. Dili olgusal dünya, Kant’ın ifadesi ile fenomenlerle sınırlamak yerine gündelik hayattaki kullanımıyla anlamlandırınca, dil ve gerçeklik bağlantısının yeniden kurulması kaçınılmaz olur. Artık söz konusu olan bizzat “kendinde şey”in, sözgelimi Tanrı’nın ne ise o olarak kavranılması değil, insan dünyasındaki yeri ve anlamı çerçevesinde, gündelik dil ve anlam alanına girdiği şekliyle anlamaya çalışmaktır. Tıpkı Kant’ın *Salt Aklın Eleştirisi*’nde, anlama yetisi (*verstand*) içinde kendisine yer bulamadığı Tanrı’yı, giderek eti-

ğin imkânı haline getirmesi ve sonunda “İnanca yer açmak için bilmeyi (*das Wissen*) bir yana bırakmak zorunda kaldım” demesinde olduğu gibi (1853: 27).

Bir felsefi söylem olarak susku konusunda, son bir iki durağa daha uğrayabiliriz: Camus de, suskuyu, absürtün, uyumsuzluğun, varoluştaki irrasyonelitenin ilk belirtisi olarak görür. Bu görüşü, daha çok bir anlam yitimi şeklinde kendini gösterir ve şöyle der Camus:

Kimi durumda kişinin ne düşündüğü sorusuna “hiç” cevabını vermesi yapmacık olabilir. Ama buna karşılık içten bir cevapsa, boşluğun çok şey anlattığı, günlük devinimler zincirinin koptuğu, yüreğin kendisini yeniden düğümleyecek bir halka arayıp da bulamadığı şu garip tinsel durumu belirtiyorsa, o zaman uyumsuzluğun ilk belirtisi gibidir. (1988: 22)

Camus’nün bir başka susku noktası da, varoluşsal belirsizliği ortadan kaldırmak için yüreğini bağlayacak bir düğüm noktası arayıp da bulamadığı, bir tür “kesinlik” arayışı durumunda ortaya çıkar:

Bilim, bu sihirli ve karmaşık evrenin atoma, atomun da elektronlara indirildiğini öğretir insana. Gerisi elektronların bir çekirdek etrafında toplandıkları görünmez bir gezegen takımından söz edilir. Dolayısıyla dünya, bir imge ile açıklanır. O zaman dönüp dolaşıp şüre geldiğimizi anlıyorum. Böylece, bana her şeyi öğretmesi gereken bilim varsayımında sona eriyor. Anlıyorum; bilim yoluyla olguları kavrayıp sayabilsem de, dünyayı kavrayamam. (1988: 28-29)

Böylece, modern felsefenin açık, net ve kesin bir dille konuşmaya eğilimli aklının, çağdaş dünyanın eşliğinde, yaşanan yıkımların da etkisiyle bir özgüven yitimine uğradığı ve aslında her şeyin o kadar kesin, açık ve net olmadığı yönünde bir sonuca ulaştığı söylenebilir.

Sonuç

İnsan dünyasında mutlak sessizlikten söz edilemez. Bilinç, değdiği her şeyi anlama tebdil eyler. Sartre şöyle der: “Yazar, bir şeyin sözünü etmekten kaçınabilir. Ama susmak da bir sözdür. İnsan bir kez konuşmanın dünyasına girdi mi, susmak da sözcüklerle tanımlanır. Susma bir çeşit sözcük bağıntısıdır ve bir şeyi anlatır. Dilsizin sustuğu söylenebilir mi?” (1994: 26). Suskunun felsefi değerinde olabilmesi için, yukarıda da ortaya çıktığı üzere, bir bağlam içinde görünmesi, bir konuşmanın devamı olması gerekir. Sükût, sözün ve söylemenin devamıdır. Bir tür cevap vermek, bir tür cevap beklemektir. Bu nedenle doğada sükût yoktur, sessizlik vardır. Suskunun olabilmesi için, sessizliğin bilince değmesi, zamanın bilinçle mayalanması gerekir. Bu nedenle insanın suskunluğu ile doğanın suskunluğu birbirinden farklıdır. Doğa sessizliktir ve konuşmaya niyetlenmez ama insanın konumu, konuşmak, dinlemek ve dile getirmek üzere kuruludur. Suskunun felsefi değerinde olabilmesi için felsefi bir

bağlamda ortaya çıkması, daha önceden konuşulmuş, sorulmuş ve cevaplanmış olması gerekir. Bu susku da felsefeye dâhildir. Öte yandan suskuyu sözün ve konuşmanın diline çevirecek, suskunun ne söylediğini anlayacak ve anlatacak kadar iyi bir dinleyicisinin de olması gerekir. Bağlamı, niyeti ve dinleyicisi olan bir susku, giderek felsefi değerde ortaya çıkar.

Son olarak şu soruyu sorabiliriz: Ebedi bir susku durumu olarak, ölüm de, felsefi söylemin içine girer mi? Eğer ölüme sorabilecek sorularımız varsa ve ondan gelen suskuyu gündelik dile çevirebilecek bir duyarlılığımız ve dilbilgimiz varsa, bu da olabilir. Sözgelimi, ölümün felsefi bir değerde olabilmesi için şöyle bir soru karşısında ortaya çıkması gerekir. Ölüm insana ne yapar? Öldükten sonra “ben” dediğimiz bu şey, “benlik” ve “kişilik” dediğimiz bu yapı ne olur, nereye gider? Bir kez öldükten sonra artık hep ölü müdür insan? Bu ve benzeri soruları soran her bir bireye ölüm, yeterince konuşur, onu yeterince eğitir, terbiye eder. Bu derin bilgiğe sadece, Yunus’un deyişi ile “hece taşları”nda değil, varoluşun muhasebesini yapan, anlamını soran-sorgulayan her türlü konuşmada tanık olabiliriz. Şairin “Mürşid ki dilersin sana yetmez mi ölüm?” mısraında olduğu gibi (Demirbağ 1998: 22), sonlu bir beden içinde konumlanan insanı olgunlaştıran ve terbiye eden bir metin olarak ölüm, nihai hakikatlere ve gerçeklere sevdalı felsefe yolcularına çok şey vaat eder gibidir. Belki bunun için Platon, felsefeyi, “ölüm hakkında düşünmek” olarak tanımlamış, Topçu, “Nihayet ölüm, hepimize açılmış olan bir mekteptir” demişti (1998: 54). Gerçeği söylemek gerekirse, biz de bugün burada ölüm hakkında dilimiz döndüğünce konuşmakla ölümün ebedi suskunluğunu felsefenin diline tercüme etmeye çalışır gibi görünüyoruz.

Kaynaklar

- Augustine (1999). *The Confessions of Augustine*, Çev. Edward B. Pusey, New York: Modern Library.
- Bozkurt, Nejat (1995). *20. Yüzyıl Düşünce Akımları*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Camus, Albert (1988). *Sisyphos Söyleni*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Adam Yayınları.
- Demirbağ, Ömer (1998). “Gazel”, *Seyir Estetik ve Sanat Dergisi* 5-6, s.22.
- Ferideddin-i Attar (1990). *Mantık al-Tayr II*, Çev. Abdülbaki Gölpınarlı, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kant, Immanuel (1853). *Kritik der reinen Vernunft*, Leipzig: Leopold Voss.
- Kierkegaard, Søren (2002). *Korku ve Titreme*, Çev. İbrahim Kapalıkaya, İstanbul: Anka Yayınları.
- Kranz, Walther (1984). *Antik Felsefe*, Çev. Suat Baydur, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Lucian (1919). *Lucian II*, Çev. A. M. Harmon, London: William Heinemann Press.
- Megill, Allan (1998). *Aşırılığın Peygamberleri*, Çev. Tuncay Birkan, Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Mevlâna (1988). *Mesnevi II*, Çev. Veled İzbudak, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Platon (1989). *Gorgias*, Çev. Reyhan Erben, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- (1990). *Theaitetos*, Çev. Macit Gökberk, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Rilke, Rainer Maria (2014). *Orpheus'a Soneler*, Çev. Yüksel Özoğuz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Safa, Peyami (2000). *Fatih-Harbiye*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (1994). *Denemeler*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol, İstanbul: Say Yayınları.
- Schopenhauer, Arthur (1966). *The World as Will and Representation, Vol. 1*, Çev. E. F. J. Payne, New York: Dover Publications.
- Topçu, Nurettin (1998). *Türkiye'nin Maarif Davası*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Wittgenstein, Ludwig (1961). *Tractatus Logico-Philosophicus*, Çev. D. F. Pears ve B. F. McGuinness, London: Routledge-Kegan Paul.

ABSTRACT

Silence as a Manner of Philosophical Discourse

Philosophy always constructs itself on the action of saying, it realizes itself on it. We cannot even think of a silent philosophy and a philosophy that does not tend to say. State of silence, comes to the fore of philosophy at any time or another. The most advanced examples of this could be seen in Kant, Kierkegaard and Wittgenstein. These are such meaningful silences, that they are the most genuine answers almost given to the most fundamental questions of philosophy that is confronted. Especially when metaphysical subjects are in question –death is also included– it can be seen that philosophy is buried in deep waters of silence. The problem is that: Does silence end the speech, or start a new one? Is silence, really silence, or “a new start, a new sign, a new change” as Rilke pointed out? When we are silent does it mean that we have finished speaking, or else the real speech begins then? If silence is also a manner of talking, it can come out as a philosophical discourse. In this context another question can be asked: Does the everlasting silence that death brings, have philosophical value?

Keywords: Philosophy, discourse, silence, death

Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950)

OKTAY YİVLİ*

ÖZ

Modern öykü diğer türlerle girdiği ilişkiye ve yararlandığı edebî teknik ve formlara göre sınıflandırılabilir. Buna göre, mizahi öykü, teatral öykü, portre öykü, röportaj öykü, mektup öykü, anı/günlük öykü, tezli öykü, melodramatik öykü, dramatik öykü, gotik öykü olmak üzere on alt tür ortaya çıkmaktadır. İkili tasnif kullanıldığında onlarca hatta yüzlerce öykünün tek bir özelliğinin ya da en çok iki özelliğinin ifade edilmesi söz konusuyken, çoklu tipoloji sayesinde anlatıların pek çok özelliğinin gözler önüne serilmesi mümkün olmaktadır. Başkaca yapısal özelliklerine bakmadan, aynı yazarın pek çok öyküsünü bu iki kategorinin içine koymanın, incelenen öykülerdeki çeşitliliği göstermeyeceği düşünülmüş ve anlatıların yapısal özelliklerinden hareketle alt tür ayrımı yapılmıştır. Bu bağlamda yapılmak istenen, söz konusu ikili ayrımın yanlışlığını kanıtlamak değil, olası başka tipolojiler üzerinden öyküye yeniden bakmayı önermektir.

Anahtar sözcükler: Modern Türk öyküsü, kısa öykü, tür, tür tipolojisi, alt tür

Bu makalede modern Türk öyküsünün klasik evresindeki alt tür sorunsalı irdelenecektir. Edebiyat tarihimizde şimdiye kadar kullanılmış olan olay öyküsü-durum öyküsü karşıtlığının yerine, diğer kurmaca ve kurmaca dışı türlerle kurduğu ilişkilere göre modern öykü tanımlanacaktır. Bu bağlamda yapılmak istenen, bilinen ikili ayrımın yanlışlığını kanıtlamak değil, çoklu bir tür tipolojisi oluşturmaya çalışmaktır. Eser merkezli ve eşzamanlı bir yöntemle yapılacak incelemenin araştırma evreni, modern öykümüzün 1890-1950 yılları arasındaki dönemidir. Bu çalışmada, biyolojinin taksonomik kategorilerde yaptığı gibi ilgili bütünceden (corpus) örnekleme yoluyla seçilen kimi yazar ve öyküler irdelenecektir.

* Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/MUĞLA
E-posta: oktayyivli@mu.edu.tr

İncelemeye geçmeden önce kavramsal bazı açıklamalar yapmak ve sınırlar konusunda tartışmak yerinde olacaktır. Makalede tercih edilen “modern öykü” adlandırmasındaki ilk terim, çağdaş anlamıyla değil gelenekselin karşıtı olarak ve Batı’da 19. yüzyılda ortaya çıkan “kısa öykü”¹ adlı kurmaca anlatı türünü karşılamak üzere kullanılmıştır. Bu tür Amerika, Fransa, Rusya ve İngiltere gibi ülkelerde doğmuş ve gazeteciliğin de etkisiyle gelişmiştir. Hem küçük hacme sahip oluşu hem de belli bir determinist çizgiyi izlemesi bakımından geleneksel hikâyeden ayrılır.

Makalede tür için çerçeve çizilirken, *Küçük Şeyler*’in 1891’deki basım tarihiyle siyasal ve toplumsal yapımızla birlikte edebiyatımızın da değişim geçirdiği 1950 tarihi esas alınmıştır. Bu dönem için modern Türk öyküsünün klasik evresi denebilir. Zira bu yıllardan itibaren öykümüz modernist bir karakter kazanarak yeni bir dünyaya açılmıştır. Başlangıç ve bitiş için sınır taşları konulduğu anda “Modern öykücülüğümüz için neden 1870’ler başlangıç noktası alınmaz ve erken dönemde yayımlanmış kurmaca anlatılar niçin çalışma evrenine dâhil edilemez” sorularını sormak meşrulaşır. Çünkü 1870’ten itibaren Ahmet Mithat’ın *Kıssadan Hisse* ile *Letaif-i Rivayat* dizisini oluşturan anlatılar yayımlanmaya başlamış, yine aynı dönemde Emin Nihat’ın *Müsameretname*’si kısım kısım basılmıştır. Böyle olmakla birlikte pek çok edebiyat bilimci², öncü kurmaca anlatıları bir yana bırakarak modern öyküyü –farklı terimler kullanarak– Sami Paşazade’yle başlatırlar. Anılan anlatıların geleneksele bakan yüzleri ve birçoğunun novella gibi hacimli oluşları Türk akademisinin bu tutumunu onaylar gözükmektedir.

İkinci olarak tartışılması gereken konu ise modern öykümüzdeki klasik dönemin sınır sonu kabul edilen 1950 yılıdır. Başlangıcından bu tarihe kadar Türk öykücülüğü genel olarak dış gözleme dayanmışken, 50’lerden sonra Vüs’at O. Bener, Ferit Edgü, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Demir Özlü gibi öykücüler eliyle öykümüz dikkatini dıştan içe doğru çevirmiş ve bunu da önceki evreden farklı olarak özne üzerinden gerçekleştirmiştir. Bu iki evre arasındaki temel fark, dış

¹ Kısa oluşu bakımından geleneksel biçimlerinden ayrılan modern öykü, Goyet’nin de vurguladığı gibi az sayıda karakter ve olaydan oluşur (2014: 16). Batı literatüründe bugün “short story” adıyla anılan bu tür için başlangıçta terimleme sıkıntısı çekilmiştir. March-Russell’in belirttiğine göre, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ortaya çıkan bu adlandırmayı, dönem yazarları çabucak kabul etmemişler; Thomas Hardy, Rudyard Kipling, Robert Louis Stevenson gibi bir grup İngiliz yazar aynı türe “tale” demeyi yeğlemiştir (2009: 1).

² Kaplan “uzun hikâye” ve “küçük hikâye” ayrımına giderek (1979: 25); Çetin “küçük hikâye” (2005: 77), Kolcu “kısa öykü” (2011: 15), Özgül “modern hikâye” (2005: 38), Güven “küçük hikâye” (2009: 117) terimini kullanarak Batılı anlamdaki ilk modern öykülerin, *Küçük Şeyler* kitabıyla Sami Paşazade Sezai tarafından yazıldığını kabul ederler. Gökçek, *Letaif-i Rivayat*’taki eserlerin bir kısmının roman, büyük çoğunluğunun “uzun hikâye” kategorisine konabileceğini söyler (2012: 94). Yalçın Çelik ise, “kısa hikâye” kalıbına uymadığı için *Muhayyelat*, *Kıssadan Hisse* ve *Letaif-i Rivayat* anlatılarını modern öykü sınıfına almaz (1995: 54).

gözlemeden iç gözleme yönelme ve öznenin edilgen durumdan etken duruma evrilmesidir.³

2. Modern Öyküde Alt Türler

Alt tür çalışması için adı geçen tarihsel dönemden yüz elli civarında öykü seçilmiştir. Makalede örneklenen öykücüler alfabetik sırayla şu isimlerdir: Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Rasim, Cemil Süleyman Alyanakoğlu, Er-cüment Ekrem Talu, Fahri Celal Göktulga, Halide Edip Adivar, Halit Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Cahit Yalçın, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Kenan Hulusi Koray, Mehmet Celal, Mehmet Rauf, Memduh Şevket Esental, Müftüoğlu Ahmet Hikmet, Nahid Sırrı Örik, Osman Cemal Kaygılı, Ömer Seyfettin, Peyami Safa, Refik Halit Karay, Reşat Nuri Güntekin, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık, Sami Paşazade Sezai ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu.

2.1. Mizahi Öykü

Mizahi öyküdeki tekniklerden birisi belli bir durumun altının olabildiğince çizilmesidir. Karikatürleştirme diyebileceğimiz bu olguda, dramatik gibi görünen, dramatik başlayan bir olayın/durumun aşırı şişirilmesi sonucu gülmece yaratılır. Üst üste gelen aksaklıklar, tesadüfler öyküyü mizahın alanına sürükler. Esental'ın "Kayışı Çeken" adlı anlatısında rastlanan durum, tam olarak budur. Öyküde sakinlik isteyen, evlenirken iki kişilik bir aile olmayı arzu eden erkek başkarakterin hayatı zamanla cehenneme dönüşür. Evlilikten hemen sonra aileye bir evlatlık eklenir, hizmetçi gelip gitmeye başlar; eşinin doğumuyla birlikte kaynana, baldızlar, kayınpeder derken aile aşırı büyüme sonucu on bir kişiye ulaşır. Artık bu noktadan sonra dramatiklikten söz edilemez. Art arda gelen bu kötü tesadüfler gülmeye neden olur. Bu anlatıda dikkati çeken bir başka husus, öykücünün başkarakterin sırtına aralıksız olarak yığıldığı yüküdür. Gerçi dramatik öykünün düzeneği böyle çalışır. Öykücü kurmaca karakterin önüne engeller çıkartmalı, karakter de bunların üstesinden gelmelidir. Ancak bu metinde başkarakterin eylemsizliği, engeller karşısında herhangi bir etkinlik göstermemesi komiğin bir kere daha altını çizer.

³ Klasik ve modernist aşamaların sınır çizgileri belirlenirken kabaca bir genellemeye gidilmiştir. Bu adlandırmalar, ilgili dönemlerdeki başat tutumları ifade ettiği hâlde, örneğin Haldun Taner'in 50'lerden sonra da klasik öyküyü sürdürdüğünü oysa Tanpınar'ın henüz 40'lı yıllarda modernist öyküyü muştulayan ilk örnekleri yazdığını belirtmek gerekir. Böylesi radikal metinler kural tanımasa da, edebiyat bilimi yine de olguları sınıflandırmak ve onları yeniden sunmak için bu türlü soyutlamaları yapmak zorunda olacaktır.

Bu alt türdeki bir başka teknik ya da öyküde komiği oluşturmanın bir başka yolu, saflıkları hemen göze çarpan kurmaca karakterlerin hikâye⁴ dünyasına sokulmasıdır. Bu tipler dürüstlükleriyle, dikkatsizlikleriyle, neye inancıklarını bilememeleriyle olay örgüsünün yönünü değiştirebilirler. Örneğin, Güntekin'in "Porselen Çay İbrîği"nde az çok dramatik sayılabilecek bir olay örgüsü, öykünün sonuna kadar yapısını koruyabilmişken başkarakter Murtaza Efendi'nin saf karısının, hediye olarak gönderilen vazunun kırık olduğunu bekçiye bildirmesiyle iş değişir. Oysa bu durumun karı-koca arasında bir sır olarak kalması gerekmektedir. Bu ayrıntıyla birlikte öykü, fıkra gibi keskin ve beklenmedik biçimde mizah oluşturarak biter.

Aynı yapı Esendal'ın "Eşek" adlı öyküsünde yinelenir. Safça bir köy çocuğu olan başkarakter Mustafa, şaşkınlıkla treni, demir yolunu inceleyip bu teknoloji üstüne düşünürken eşeği oradan çekip gider. Eşeğini kaybettiğini anlayan kurmaca karakter, çevredeki herkesten kuşkulandır. Hayvanını bulmasıyla birlikte kötü olayı hemencecik unutup eski neşesine yeniden kavuşur. Bu teknik, komiğin kolay bir yoludur. Hikâye dünyasına saf tipler dâhil eden öykücü, bunlar üzerinden mizah oluşturarak öykünün başarısını garanti altına almış demektir.

Karay'ın "Boz Eşek" adlı öyküsü, ölmeden önce bir ihtiyarın eşeğini Hicaz'a bağışlaması, köylülerin işi abartarak birçok kez bu sorunun çözümü için ilçeye gidip gelmeleri, hayvanın kutsal topraklara gönderilmek üzere kadiya emanet edilmesi, buna karşın kadı tarafından kullanılması epizotlarından oluşur. Bu örnekte, hayır yapmak üzere eşeğin bağışlanması, hayvanın köylüler tarafından âdeta kutsallaştırılması ve sonunda kadı tarafından temellük edilmesi karikatürleştirilmiştir. Gürpınar'ın "Kocası İçin Deli Divane" adlı anlatısındaki kadın karakterin saflığı, kocasını gözünde fazla büyütmesi, kocası tarafından yazılan kitabın evi işgal etmesi, Laz Hoca karakterinin şivesi, kadın karakterin yanlış anlamaları gülmeceyi meydana getirir. Bu metinde ortaya çıkan şive taklidi ve yanlış anlama, geleneksel Türk tiyatrosundan aktarılmış mizah teknikleridir.

2.2. Teatral Öykü

Tiyatro tekniğinde olduğu gibi anlatıcının ya tamamen hikâye dünyasından çekildiği ya da kendisini gizleyip sözü kurmaca karaktere bıraktığı bir alt türdür. Meşrutiyet döneminde ortaya çıkan bu tür için o dönemin kimi öykücülerini "tekellümi hikâye" demeyi uygun bulmuşlardır. Buna tipik bir örnek olan Güntekin'in "Hatıra Defteri" adlı öyküsü, Seniha ile Nezihe arasındaki karşılıklı konuşmayla başlar. Bu bölümde diyalogların dışında az sayıda da olsa tiyatro metinlerinde olduğu gibi karakterlerin davranışlarını açıklayan eksiltili

⁴ Bu çalışma boyunca birbirinin alternatifi gibi görülen yakın anlamlı iki terimden "öykü" türün adı olarak, "hikâye" ise öyküye konu olan olayların karşılığı olarak kullanılmıştır.

ifadeler bulunmaktadır. Bu salt diyalogu bozan ikinci sahnenin başındaki betimleyici bölümdür. Ardından Hasan ile Hüseyin arasındaki diyalog benzer yapıyı sürdürür. İlerleyen kısımlarda yine karakterlerin davranışlarını ifade eden parantez içi sözler yer alır. Öykü, metnin sonuna eklenen bir mektup bölümüyle bitirilir. Son kısım bir karşılıklı konuşma olmasa da bir monolog örneği olarak kabul edilebilir ve öykü, teatral hava dağıtılmadan tamamlanmış olur.

Talu'nun "Tembel Harcı" anlatısı bütünüyle dramatik sahneyle sunulmuştur. Yalnızca ilk cümlede parantez içi olarak hizmetçinin eylemini gösteren kısa bir açıklama bulunur. Bu ayrıntı dışında öykü âdetâ bir tiyatro metni gibi düzenlenmiştir. Kaygılı'nın "Bir Şayianın Aslı" adlı öyküsü üç sahneye bölünmüş olarak sunulur. Diyalogdan hemen önce görülen sahne terimleri tiyatro sanatına göndermede bulunur. İlk bölümün başındaki iki cümlelik açıklama dışında anlatıcı devreye girmez, sahne yalnızca konuşmalardan oluşur. İkinci bölümün başında Beybaba'nın gelişi verilir. Kimi konuşmaların başında ya da içinde tiyatrodâ olduğu gibi açıklama ifadeleri yer alır. İkinci bölümün sonlarına doğru ise iki paragraflık, anlatıcının eylemle ilgili betimlemesi yer alır. Üçüncü bölümün başında, konuşma aralarında ve sonunda anlatıcı yalnızca varlığını anımsatmakla yetinir. Bu türsel nitelik, Kaygılı'nın "Etibba-yı Belediyeden Biriyle", "Bir Yaz Âlemi Dönüşü", "Eski Bir Muhakeme", "Eski Bir Tüfenk Meselesi"; Güntekin'in "Mazeret"; Esendal'ın "El Malının Tasası" ve Göktulga'nın "Talak-ı Selase" öyküleri için de geçerlidir.

2.3. Portre Öykü

Bu tür öyküler belirgin bir olay ya da durumu içermez. Kimi anlatılarda belli bir durumun varlığı kabul edilse bile bunun güçlü bir vurgu aldığı söylenebilir. Her iki hâlde önemli olan, ilginç bir tipin betimlenmesidir. Anlatının asal amacı ele alınan tipi saydamlaştırmak, onu okura tanıtmaktır. Esendal'ın "Haşmet Gülkokan" öyküsüne adını veren karakter, bu ilgi çekici tipin iyi bir örneğini oluşturur. Metinde anlatılmak istenen herhangi bir olay yoktur, durumlar vardır. Öykü yaşama sevinciyle dolu, kendisiyle barışık, sosyal bir tipin ortaya çıkmasına vesile olur.

Abasıyanık "Dülger Balığının Ölümü"nde ikincil ve alt bir anlatı bulunup – Hz İsa'nın anlatısı– küçük bir olay yer alsâ da –dülger balığının ölüm sahnesi– bunlar öykünün portre olma karakterini lekelemez. Öykücünün nihai hedefi dülger balığının eksiksiz bir resmini yapmaktır. Öykünün sonlarında yer alan insan toplumuna yönelik eleştiri bile bu odağı değiştirmeye yetmez.

Uşaklıgil'in "Ayni Tata" ile Esendal'ın "Avni Hurufi Efendi" adlı öykülerinde durum önceki örneklerden farklıdır. Bu anlatılarda portre ve özgün olaylar, belli bir dengeyle aynı hikâyeye dünyası içinde tutunurlar. Bununla birlikte bu öyküleri belleğe çivileyen ve onların yazılma niyetini oluşturan –özellikle ilki için

daha geçerlidir– temsil ettikleri ayrıksı portrelerdir. “Ayni Tata”da dört sayfalık büyük bölümde öyküye adını veren meczup başkarakterin portresi çizildikten sonra ilginç bir olay yaşanır. Karakteri hayata bağlayan ve daima belinde taşıdığı kutu, mahallenin çocukları tarafından yere düşürülür. Böylece başkarakterin gizlediği ne varsa ortalığa saçılır. Ayni Tata, bu olaydan sonra mahallede gözükmez. Yakın zamanda gerçekleşen depremde suçlu çocuğun kolu kırılır. Bu olaylar okurun dikkatini bir süre için portreden uzaklaştırır. Okur bu noktada Tzvetan Todorov’un tanımladığı anlamda fantastik bir kararsızlık yaşar. “Avni Hurufi Efendi” öyküsünde de benzer bir durum vardır. Eylem sürerken öyküye adını veren karakterin portresi çizilir. Bu hoşgörülü, kimseye hayır diyemeyen adamın çileden çıkması ilginç bir olay olarak sergilenir. Anlatının bu noktasında dikkat ikiye bölünür: Bir yanda portre, öte yanda dramatik bir durum terazinin iki kefesine oturur. Adivar’ın “Efe’nin Hikâyesi” iç içe geçmiş iki anlatıdan oluşur. Dışöyküsel anlatıcı tarafından aktarılan öyküde önemli bir olay yer almaz. Bu anlatı düzleminde yalnızca efe karakterinin portresi verilir.

Örik’in “Kahvehane Seyyahı” anlatısı âdeta Mehmet Naci Efendi tipini sergilemek üzere düzenlenmiştir. Türk halk edebiyatı ve geleneğinde örneği bulunan bu tip, gitmediği Osmanlı diyarlarını tanıtarak, yapmadığı kahramanlıkları anlatarak kahvede kendisini dinleyenleri mutlu eder. Kasabaya yeni gelen bir memur tarafından bu hoşsohbet tipin ipliğinin pazara çıkarılması, bir süreliğine bu hikâye dünyasının kesintiye uğramasına neden olur. “Doğrucu” karakterin kasaba dışına atanmasıyla Mehmet Naci Efendi’nin sohbetleri kaldığı yerden devam eder.

Tanpınar’ın “Erzurumlu Tahsin”de öyküye adını veren Tahsin Efendi üzerinde durulur. Hâli vakti yerinde bir ailenin oğlu olan Tahsin, Balkan Savaşı’na katıldıktan sonra dünyevi her şeyi terk edip sokaklara düşer. Öyküde ilkin Tahsin’le ilgili bilinenler anlatılır, ardından anlatıcı karakterin yakından tanıklığıyla bir deprem gecesinde Tahsin tipi yakın çekimle okura sunulur. Öykünün Tahsin Efendi’yi betimlemek dışında temel bir sorunsalı yoktur. Diğer örneklerle benzer şekilde Talu’nun “Binbaşı Asım” öyküsü bütünüyle iyi bir asker ve vatansever olan Binbaşı Asım’ın portresini, Mehmet Rauf’un “Ana Kız” anlatısı ise iki kişilik bir dünya içine kendilerini kapayan sıra dışı ana ile kızın betimlemesini gerçekleştirir.

2.4. Dramatik öykü

Dramatik öykü örneklerinde okura başkarakterin iç çatışmaları, sorgulamaları, karar verişleri, kararından dönüşleri ilk elden sunulur. Başkarakterin bellegine odaklanan okur, orada çoğu zaman iç monolog, kimi zaman iç diyalog biçiminde sahnelenen âdeta tek kişilik bir oyunu seyrederek. Bu tür öykülerde çatışma ve gerilim -gerek iç dünyada yaşansın gerekse dış dünyada yaşansın-

dramatik özelliği ön plana çıkartır, böylece okur da merak duygusunun etkisiyle hikâyenin peşine düşer.

Alyanakoğlu'nun "Ferda-yı Zifaf", "Ayna Karşısında" ve "Tehlike" öykülerinde böylesi bir dramatik yapının işletilerek anlatıların düzenlendiğini görürüz. İlk ikisinde kadın karakterlerin, sonuncu anlatıda erkek karakterin iç konuşmaları neredeyse metnin tamamını kaplar. "Tehlike"de hikâye şimdinin dış dünyası ve bu dış dünyaya verilen tepkiler önemliken diğer anlatılarda geçmişe verilen tepkiler ve geçmişteki olaylar karşısında yaşanan gelgitler öne çıkar. Bu metinlerde sahne âdeta karakterlerin belleğine kurulur, onların iç çatışmaları doğrudan okura gösterilir.

Yalçın'ın "Çocukların Hakkı" adlı anlatısında erkek karakterin duyguları, iç dünyasındaki dalgalanmalar, duyduğu pişmanlık ve öfke, üvey baba elinde kalan oğlu için üzülmeleri, eski karısını hâlâ sevdiğini hissetmesi öykünün dramatik yapısını kuran öğelerdir. Ömer Seyfettin'in "Kaşağı" öyküsünde çocuk karakter, kendine yasaklanmış olan eylemi –yalnız başına atı tımar etme– gerçekleştirir ve kaşağıyı kırar. Bu yüzden baba öfkeli. Cezadan kurtulmak isteyen başkarakter suçu kardeşi Hasan'a yükler. Yanlış karakter cezalandırılır. Kardeşi hastalanan başkarakter vicdan azabıyla iç çatışma yaşar. Yalanını itiraf etmek ister ancak kardeşinin ölümü buna izin vermez.

Karaosmanoğlu'nun "Zor Talak" adlı öyküsünde, ilçeye gelin olarak gelen İstanbullu genç kadın giyimiyle, tutumuyla geleneksel toplum tarafından yadırganır. Bu nedenle kocası onunla birlikte il merkezine taşınmak durumunda kalır. Bir süre sonra yeniden ilçeye gelip bütün ilgisini genç karısına yönelten Aziz Ağa, çocukları ve çevresiyle çatışmalar yaşar. İlçe halkı bir ihanet yalanı uydurunca yaşlı koca, genç eşini boşamak zorunda kalır. Pek çok dramatik çatışma ve gerilim olmakla birlikte öykünün temel çatışmasını, genç kadının değerleriyle geleneksel toplumun değerleri arasında oluşan gerilim beslemiştir.

Sabahattin Ali'nin "Hanende Melek" anlatısında öncelikle şarkıcı Melek'le hayranı Davavekili Hüseyin Avni arasında duygusal bir çatışma yaşanır. Şarkıcı kadın, çeşitli hediyelerle her gün kendisini dinlemeye gelen dava vekilinden hoşlanmaz. Avni ilgi isterken kadın, aradaki mesafeyi korumaya çalışır. Sonunda adam Melek'e sataşınca kahveci ve çırakları tarafından dövülür. İkinci çatışmada fiziki temas gerçekleşir, gerilim artar. Bu noktada okur tuhaf bir durumla karşılaşacaktır: Kapıda bekleyen küçük kız yardım isteyince Melek ve garson dayanamayıp kendinde olmayan adamı evine kadar götürürler. Evin berbat durumu, kadın ve kızın hastalıklı hâlleri, kocanın eve bakmayışi gerçek bir trajediyi şarkıcı kadının önüne serer. Melek kendisine gönderilen bilezikleri kadına iade eder, gündeliğini ise çocuğa vererek oradan uzaklaşır. Kendi durumundan hareket eden şarkıcı, okura rehberlik etmek için eşsiz bir duygudaşlık örneği sergilemiştir. Çıplak gerçeği ifşa eden bu finalden sonra asıl çatışmanın, bu sıradan insanlarla kader arasında yaşanmakta olduğu anlaşılır.

2.5. Röportaj Öykü

Gazeteciliğin bir tekniği olan röportajda nasıl kişisel yorumlarla gözlemler edilen izlenim ve elde edilen bilgilere karıştırsa bu tür öykülerde de benzer özellikler görülür. Öykü yazarı bir çeşit gazeteci gibi davranır, âdeta sahaya iner, konuyla ilgili gözlemler yapar, sahada konuyla ilgili kişilerle görüşür ve izlenimlerini de ekleyerek bu malzemeyi kurmaca olarak okura aktarır. Bu alt türde röportaj formuna göre ihmal edilen yalnızca fotoğraftır, görsel malzemedir.

Karaosmanoğlu'nun "İssız Köy ve Dilsiz Kız" öyküsünde bu türün tipik bir uygulaması bulunur. Öykünün anlatıcısı öncelikle kendisinden söz eder. Niyetinin, Kurtuluş Savaşı sonrası Anadolu'nun durumunu okura gerçekçi biçimde yansıtmak olduğunu sezdirir. Âdeta bir gazeteci kimliğinde Alaşehir yakınlarındaki bir köye girer. Köyün ıssızlığını, terk edilmişliğini gözlemle ortaya koyar. Ardından bir grup insanın bu köyle ilgili düşünceleri verilir. Köyde görülen tek bir kızla konuşmak, ondan bilgi almak istenir. Doğal olarak dilsiz kızın onlara verecek cevabı yoktur. Bu olayın ardından uğranılan köylerdeki görüşmelerden bu ıssız köy hakkında bilgi sahibi olunur ve anlatıcının yorumuyla bunlar okura aktarılarak sözde röportaj tamamlanmış olur.

Adıvar'ın "Himmet Çocuk" adlı öyküsü, röportaj formunda olup yazar kimliğini saklamamış ve hikâyeyi "Halide Onbaşı" adıyla anlatmıştır. Metinde Kurtuluş Savaşı sonrası Uşak yakınlarındaki bir köyün perişanlığı aktarılır. Öykü, röportaj niteliğini o kadar açığa vurur ki metinde anlatıcıyla birlikte inceleme ve gözlem yapan bir yığın gazeteci yer alır. Anlatıcı ve gazeteciler gözlemle yetinmez, yaşanan trajediyi hakkıyla anlayıp anlatabilmek için yerel halka sorular yöneltirler. Öykünün içine eklenen Himmet Çocuk ve anlatıcının onunla yol boyunca konuşması, anlatıyı geçici olarak röportaj formundan uzaklaştırsa da metnin sonunda yapılan yorum ve açıklamalar, anlatının bir röportaj gibi kapanmasını sağlar.

Karaosmanoğlu'nun "Ceviz" adlı öyküsünde, anlatıcı karakter ve bir grup arkadaş, on beş günden beri köylerde incelemelerde bulunmaktadır. Anlatıcı, akşamla birlikte sığındıkları köyün yanı sıra çocuk, kadın ve yaşlı adamın betimlemelerini yapar. Kadın, hem köyde yaşananları hem kendi trajik hikâyesini bu heyete aktarır. Köyün bir çeşit fotoğrafını taşıyan çevresel betimleme, köylüler ve onların anlattıkları röportaj türünde olduğu gibi tespit edilir ve metinle okura sunulur.

2.6. Mektup Öykü

Roman ve öykülerde görülen mektuplu anlatım (epistolary), bu anlatı türlerine bir çeşni kazandırmak, alışılmışın dışında başka ifade yolları aramak, kurmaca karakterlerin iç dünyalarını ilk elden okura sunmak gibi amaçlar ta-

şır. Çok sayıdaki mektubun üzerine kurulan romanların tersine modern öykü, hacminin getirdiği sınırlılıktan dolayı genellikle tek ya da az sayıdaki mektupla düzenlenmektedir. Mektup anlatım tekniği üzerine bir çalışma yapan Emel Kefeli, mektupların niceliğine ve karşılıklı yazılıp yazılmamasına göre bu tür anlatıları “tek sesli” ve “çok sesli” olarak ikiye ayırmaktadır (2002: 34).

Tek sesli mektup tekniği Ömer Seyfettin’in “Lokanta Esrarı”nda görülür. Öykünün tamamı, anlatıcının yazmış olduğu tek bir mektuptan oluşur. Mektup formunda olduğu gibi öykü, muhataba seslenerek başlar ve ondan gelen mektuptan söz ederek devam eder. Anlatıda gönderme yapılan bir mektup vardır ancak muhatabın mektubundan birkaç cümlelik bir alıntıyla yetinilir. Ardından anlatıcının hayatından ilginç bir kesit karşı tarafa aktarılır ve yine muhataba seslenilerek öykü bitirilir.

Karaosmanoğlu’nun “Gizli Posta I” adlı öyküsü, tek sesli mektup örneğidir. Öykü, kadın başkarakter tarafından yazılmış bir mektuptan oluşur. İlk öykünün aksine bu metinde muhatabın kimliği belli değildir ve muhatabın mektubunun varlığı fazlaca örtüktür. Mektubun gerçekliğini, yazarın öykünün hemen başına koyduğu söz doğrular. Bu küçük not olmasa ne girişten ne de sonuçtan bunun bir mektup olduğu anlaşılabilir. Mektup bu bağlamda, karakterin idealist düşüncelerini sergilemek işlevini taşır. Uşaklıgil’in “Mektup Parçası” adlı öyküsünün başlığı, türle ilgili bir imada bulunsa da anlatının mektup formuyla düzenlendiği girişteki uzun cümlenin sonunda anlaşılır. Anlatıcı, bir muhataba yazmakta olduğunu dolaylı biçimde duyurur. Bu kez ortada muhaptan gelen bir mektup yoktur. Bu öyküde mektubun işlevi, anlatıcının birkaç senelik acılı hayatının, kötüye giden evliliğinin yakın bir arkadaşına ifade edilmesi ya da psikoloji jargonuyla söylersek “baca temizliği” yapmaktır.

Güntekin’in “Sönmüş Yıldızlar” adlı öyküsü, ilkin Perihan’ın Hüseyin Kenan’a yazdığı ve yanıt olarak Hüseyin Kenan’ın Perihan’a yazdığı iki mektuptan oluşur. Bu özelliğinden dolayı bu örnek çok seslidir. Öykü âdeta iki parçada sunulmuş, mektuplar anlatıyı ikiye bölmüştür. İki mektubun art arda dizilmesiyle anlatı tamamlanmış olur. Şekilsel özellikler yerine getirilmiş; mektupların başına hitap sözleri, bitimine ise imzalar iliştilmiştir. Mektupların şöyle bir yapısı vardır: İlk sorunu, ikincisi çözümü sergiler. İlk mektup, romancının konu ve üslubunun niçin değiştiğini sorgularken ikincisi bu değişimin sebeplerini ortaya döker.

Ömer Seyfettin’in “Uçurumun Kenarında” ile “Memlekete Mektup” öykülerinde mektup biçimi yeniden karşımıza çıkar. İlk öykünün epigraf bölümünde verilen “Peride’den Raika’ya mektup” açıklaması, anlatının mektup öykü formunda düzenlendiğini açığa vurur. Peride, kadın arkadaşına yazar, gittiği yolun yanlışlığını belirtir, ahlak dersi verir. “Memlekete Mektup”, adının çağrışımının yanı sıra tarih, hitap gibi mektup formuna özgü biçimsel öğelere de

sahiptir. Anlatının başında “25 Şubat 1919, İstanbul” ifadesi yer alır ve öykü “Sevgili Celil” ünlemıyla başlar. Metnin sonunda Ömer Seyfettin ismi, kopya eden olarak verilir.

Uşaklıgil’in “Sevda-yı Girizan” adlı öyküsünde, “Bakınız, bu suallerin hiçbirisine cevap veremiyorum, lakin bu mektubu size göndermek için bir kuvvet var ki” ifadesine kadar yazılmakta olanın mektup olduğuna dair biçimsel hiçbir bilgi yoktur. Başta ne bir tarih ne bir seslenme ifadesi bulunur. İlerleyen satırlardan mektubun, komşu köşkte oturan bir erkek karakterin iki kısa mektubuna karşılık olarak evli erkeği uyarmak için genç bir kadın tarafından yazıldığı anlaşılır. Bu örnekte mektup, geleneksel toplumda yan yana gelemeyen kadın ve erkeğin iletişimini gerçekleştirir ve metin, dönem okurunun normunu çığnemenen hikâyesini anlatmış olur.

2.7. Anı/Günlük Öykü

Anı ya da günlük biçimini kullanan öyküler, kendilerini kurmaca olarak değil de gerçek olayların bir anlatımı gibi göstererek –elbette bu, uzlaşımsal bir kabul gerektirir– metne gerçeklik duygusu katmak ister. Bu tür öyküler, sözde bir anı defterinin bir bölümü olarak ya da bir güncenin bir ya da birkaç gününün aktarılması olarak karşımıza çıkar.

Yalçın’ın “Köy Düğünü” adlı öyküsü, bir günlükten alınmış gibi düzenlenmiş ancak bununla ilgili açıkça bir bilgi verilmemiştir. Günlükten alınmış olduğu izlenimini, öykünün başında ve metnin içinde bulunan tarihlerden anlarız. Metinde dramatik öge bulunmadığı için bunu bir öykü değil de bir günce olarak da okumak mümkün gözükmektedir. Ömer Seyfettin’in “Ay Sonunda” adlı öyküsü, metnin başında epigraf gibi yer alan “Bir mekteplinin defter-i hatıratından kopya edilmiştir” cümlesiyle günlük formunda sunulur. Anlatı, bir akşam bekâr erkeğin kendi odasında deftere yazdığı günlük duygu ve düşüncelerden oluşur. Yine yazarın “Çirkin Bir Hakikat” öyküsünde yukarıdaki model yinelenir. Öykünün başında “Atideki satırlar henüz bir Fransız evinde pansiyoner bir mekteplinin defter-i hatıratından kopya edilmiştir” ibaresi yer aldığı için bunun günlük formunda düzenlendiği anlaşılır. Uşaklıgil’in “Bitmemiş Defter” adlı anlatısında ilk sayfadan itibaren birbirini izleyen bölümlerin başında yer alan tarihler, hem zamanı böler hem de şekilsel olarak günce hissini oluşturur: “Temmuz 27, Temmuz 28, Ağustos 2, Ağustos 5, Ağustos 6” vb.

Sami Paşazade’nin “Bu Büyük Adam Kimdir” adlı öyküsü, doğrudan yazarın/anlatıcının bir anısından hareket edilerek yazıldığı için anı karakteri taşır. Bir gençlik hatırası, anlatıcı tarafından öykü formuna sokularak okura sunulmuştur. Esendal, “Bir Eğlenti”de anlatıcı karakterle arkadaşının bir tatil günü bağlara gidişi, oradaki eğlence saatleri ve gecenin bitiminde tanık olunan cinayet

baştan geçmiş bir anı biçiminde hikâye edilir. Aynı yazarın “Altınbalıkları” öyküsünde iki yıl önce sevgiliyle yaşanmış anlar, erkek anlatıcı tarafından özetle anımsanıp aktarılır. Hâlihazırda bu birliktelikten eser yoktur. Öykü, anlatıcının anlatma zamanındaki perişanlığını bildirerek sona erer. Esenal’ın “Bir Genç Efendinin Defterinden” adlı öyküsü, yazar tarafından biçimsel olarak anı defterindeki bir parçanın aktarımı olarak sunulmuştur. Öyküye konu olan defterin ilgili bölümünde erkek anlatıcı yaşadığı bir aşkı başından itibaren aktarır.

2.8. Tezli Öykü

Tezli öykü, bir düşüncüyü savunmak için yazılan tezli roman türünden hareket edilerek kavramlaştırılmıştır. Bir dünya görüşünün perspektifinden olaylara bakan bu türlü anlatılar bir savı öne sürerken karşısında yer alan düşünceleri de çürütmeye çalışır. Genellikle toplumsal ya da siyasal bir sorunu ele alan tezli romanların yanı başında tezli öyküler –modern öykü türünün hacimsel sınırlılığına bağlı olarak– temel sorunsallardan çok, öykücünün ya kişisel düşüncelerini genelleştirir ya da tikel bir olaydan yola çıkarak okura ders vermeyi amaçlar.

Alyanakoğlu’nun “Timsal-i Aşk” ve “Kadın İntikamı” adlı öyküleri, tezlerini kadın üzerine kurmuşlardır. İlkinde kadın başkarakterin nişanlısına veda edip deniz yolculuğuna çıkması, gemide tanıştığı genç erkekle flört etmeye başlaması; erkek anlatıcının gerçek aşk yoktur ya da aşk sonsuza kadar sürmez tezini ileri sürmesine imkân verir. Aslında bu tez ima yoluyla anlatıcının hemen yanında bulunan başka bir erkek karakter tarafından hikâye devam ederken erken biçimde ifade edilmiştir. Öykü bu tezi doğrularak tamamlanır. “Kadın İntikamı” anlatısının kadın karakteri, erkek karakterin kendisini aşağılamasını onur meselesi hâline getirir. Erkek karakter koşulsuz biçimde kendisine bağlandıktan sonra başka bir erkekle evlenerek ondan intikamını alır. Öykünün sonu bir bakıma “kadının fendi erkeği yendi” aforizmasını önümüze koyar. Bu anlatının tezine göre kadınlar onurlarına düşkündür ve müthiş bir öç duygusuna sahiptirler.

Ömer Seyfettin’in “Keramet” adlı öyküsü, içinde dramatik ve komik öğeler barındırmakla birlikte batıl inançların yanlışlığını ileri sürdüğü için tezli karakter taşır. Anlatıda yangını fırsata çevirmek isteyen Çiroz Ahmet, soygun için mahallelinin kutsadığı türbeye girer. Para edecek her şeyi topladıktan sonra sandukanın içine girerek halkın şaşkın bakışları altında uzaklaşır. Türbenin soyulduğunu anlamayan mahalleli, evliyanın yangından rahatsız olup mekân değiştirdiğini düşünür. Türbeyi kültleştiren, sorgulamayan ve mantığını kullanmayan mahalleli aldatılmış olur.

Ahmet Rasim’in “Sefile” adlı öyküsünün sonundaki iki paragrafta anlatıcı, doğrudan başkaraktere (küçük kıza) seslenerek ona ahlak dersi verir. Bu telkin el-

bette yalnızca okur için geçerlidir. Öykünün temel amacı, bu dersin doğru biçimde okura aktarılmasından ibarettir. Safa'nın "Birçokları Gibi" adlı anlatısında toplumsal yasaklara, normlara uymayıp düşen kadının böyle davranmakla hiçbir şeyi düzeltemediği gösterilir. Ne babasını ölümden ne annesini el kapılarında çalışmaktan kurtarabilmiştir. Üstelik babasının ölümünü hızlandırmış, annesiyle ilişkisi bozulmuş, öteki kadınlar gibi evlenip yuva ve çocuk sahibi olma şansını yitirmiştir. Öyküdeki gizli tezin muhatabı kadınlar dünyasıdır. Aynı yazarın "Lastik Top" adlı öyküsü, genç kızlara seslenir ve kötü niyetli erkeklere karşı onları uyarır. Anlatının gayesi estetik bir yaşantının aktarılması değil, toplum ve yazarca önceden belirlenmiş doğru davranışın kadınlara kazandırılmak istemesidir. Müftüoğlu'nun "Muamma-yı Dil" ile Mehmet Celal'in "Bir Pederin Sergüzeşti" de bu kategoriye giren öykülerdir.

2.9. Melodramatik Öykü

Melodramın kendi başına bir tür olduğunu öne süren görüşler olduğu gibi, onun bağımsız bir tür olmayıp klasikleşmiş edebiyat türleri içinde yer alan bir anlatım aracı olduğunu kabul edenler de vardır. İkinci görüş görece daha yaygındır. Arslan, melodramı, "[b]olca dramatik, duyguları aşırı, heyecanı gereksiz yüksek, ifadesi abartılı, hareket ve mimikleri haddinden fazla ve 'oylanmış' hatta oynanmış bir dram" olarak tanımlar (2005: 12). Melodramatik konusunda ise şöyle der:

Melodramatik sıfatını kullandığımız anlarda, söz konusu olan eserin melodramdan gayri özelliklerinin daha baskın olduğu söylenebilir. Sözgelimi, bir trajedinin ya da gerçekçi romanın kendi biçimsel sınırlarını zorlayıp aşırıya kaçtığı anlarda melodramlaştığını ve o yüzden melodramatikleşme yönünde aşama kaydettiğini söyleyebiliriz. (2005: 13)

Cemil Süleyman'ın "Aşiyân-ı Müstakbel", "Kotra" ve "Celep Osman" öykülerine melodram karakteri egemendir. Bu anlatıların ortak özelliği, ölümle sonuçlanmış olmasıdır. "Aşiyân-ı Müstakbel" in başında sevgilisiyle birlikte mutlu bir tablo içinde betimlenen erkek karakter, metnin sonunda aşırı üzüntülü ve hayattan kopmuş olarak sunulur. Oysa bu mutlu adamın niçin kedere boğulduğu öyküde verilmez. Başkarakterin hastalıklı ruh hâli ve karamsarlığı ile anlatının mutluluktan uçmakla kederden ölmek gibi iki karşıt uca yerleşmesi melodram karakteri taşıırken aynı özelliklerden hareket ederek okur, sevgilinin ölmüş olduğunu düşünerek metindeki semantik boşluğu dolduracaktır.

"Kotra" ve "Celep Osman" öykülerindeki intihar motifleri bu metinlerin melodram karakteri kazanmalarını büyük ölçüde garanti eder. "Kotra" da eşini deniz kazasında kaybeden kadın karakterin duygu, düşünce ve kaygıları hikâyenin temelini oluşturur. Ölüm haberinin bir süre kendisinden gizlenmesi, bu haber karşısında gösterdiği tuhaf tepkiler, intihar etmek için denize yürümesi,

hiç kimsenin onu kurtarma girişiminde bulunmaması okuru duygulandırmak için metne eklenmiş ayrıntılardır. “Celep Osman”da köyünden kopup gelmiş ve gece bekçiliği işiyle kente tutunabilmiş Osman, öykünün başından itibaren acıma hissi uyandırır. Okurun başkaraktere duyduğu empati öyküye ve öykücüye rağmen gerçekleşir. Çünkü anlatıcı, hikâye etmeyi genellikle özetlemeyle geçiştirdiğinden okurla metin arasındaki estetik mesafe açılmıştır ve bu yüzden okur karakterle yeterince özdeşleşemez. Celep Osman, kimselere söyleyemediği bir aşkla genç bir kızı sever. Kızın başkası için istenmesine ve evlilik törenine tanık olur. Bu acı deneyimler karakter üzerinde ruhsal sarsıntı ve okur üzerinde de dramatik etki oluşturur. Bunca dramatik ayrıntıdan sonra metinde intihar artık gerekli değildir.

Sami Paşazade Sezai’nin “Pandomima” anlatısı trajik bir karakter taşır. Öyküde güzel Rum kızı Eftelya’ya âşık olan pandomimacı Paskal’ın platonik aşkı anlatılır. Eftelya’nın, Paskal’ın tiyatrosuna gelip onu seyretmesinin sebebi Paskal’ı ölen köpeğine benzetmesidir. Eftelya’nın evlenmesi ve kocasıyla birlikte tiyatroya gelmesi pandomimacının yıkımını hazırlar. Evinde kendini asarak hayatına son verir. Öyküde trajiği oluşturan, karakterlerin bedenleri ve arzuları arasındaki karşıtlıklardır. Paskal sevimsiz, Eftelya güzeldir. Sosyo-ekonomik olarak biri alt sınıfa, diğeri orta sınıfa mensuptur. Paskal Eftelya’yı platonik olarak sever, Eftelya onu gülünç bulur. Eftelya’nın evliliği, Paskal’ın mutluluk ihtimalini ortadan kaldırır. Son olarak, melodramın dozunu artıran ayrıntı, odasında dili dışarıda bulunan Paskal’ın hâlâ taklit yapıyor sanılmasıdır. Bu öykü özelinde melodramın, okurda duygudaşlık yaratma imkânını genişlettiği gözlemlenir.

2.10. Gotik Öykü

Gotik; mimaride, resimde, müzikte olduğu gibi sinema ve edebiyatta da görülen bir sanat anlayışıdır. Gotik edebiyat alanında verilen ilk örneğin, Horace Walpole’un *Otranto Şatosu* adlı eseri olduğu kabul edilir. Korkunun ve gerilimin egemen olduğu bu anlatı türünün Batı’da kendine özgü bir geleneği vardır. Tür üzerine araştırma yapan Pala Mull, gotiğin karakteristiğini betimlerken tekinsizlik, gizemli eski şatolar, olağanüstü olaylar, olağanüstü durumlar, tekensiz evler, duygu çatışması ve lanetlerden söz eder (2008).

Modern Türk öyküsünün klasik evresinde hem gotik türüyle oluşturulmuş anlatılar azdır hem de bunlar gotiğin tüm özelliklerini bir arada sergilemezler. Bu bakımdan bu türü kısmen anımsatan ve okurda korku uyandıran örnekler ele alınmıştır. Oysa son dönem Türk edebiyatında görece olarak daha fazla gotik anlatının yazıldığı/yayımlandığı söylenebilir.

Koray’ın “Bir Garip Adam” öyküsünün başkarakteri Yusuf’un hayatı, çingene kadının kehanetiyle değişir. Kadının öngörüsüne göre Yusuf’un ölümü bir

ağaçtan olacaktır. Bu söz, başkarakterin zihnini bulandırır, varlığını derinden sarsar. Korulukta duramaz, ağaçlara yaklaşamaz, çalışamaz olur. Rahatı kaçan, durmadan ölümü düşünen Yusuf'un tekinsiz durumu okuru etkiler. Hem kendisi hem de kâtip tarafından bekçi olarak çalışacağı metruk kulübedeki yatağın, birisi henüz içinden yeni kalkmış gibi sıcacık bulunması mantıkla açıklanamaz. Anlatıcı da bu ayrıntıyı açıklamayarak gizemi sürdürür. Yusuf'un rüyasında meşe ağacına asıldığını görmesi, bir süre sonra gerçekten bir ağaca asılı bedeninin köylüler tarafından bulunması korkuyu oluşturur.

Aynı kehanet düzeneği Alyanakoğlu'nun "Bir Facia" öyküsünde yinelenir. Buradaki kehanetin kaynağı dışsal değil içseldir. Öykünün başından itibaren kadın karakter, bir akşam vakti öleceği sabit fikrine kapılır. Bu kısır döngüden bir türlü kurtulamaz. Hayat ona zehir olur. Karakterin zihnini kaplayan nedensiz ölüm duygusu okuru da içine alarak devam eder. Metnin başında kurulan kehanet sonunda gerçekleşir. Acıya, korkuya, uykusuzluğa dayanamayan genç kadın zehir içerek yaşamına son verir. Zembereği kurulan bu düzenek, öykünün girişinden itibaren çalışmaya başlar ve ölümler birlikte kendini imha eder. Koray'ın "Kavaklıhoz Hanında Bir Vaka" öyküsünde hakkında ürkütücü olaylar anlatılan han, handa çıldıranlar ve ölenlerle ilgili hikâyeler, hancının korkunç-sevimsiz fizyolojisi ve anlatıcının korkuları gotik atmosferi hazırlar. Sonunda "kötü adam" hancı kimi öldürecek diye anlatıcı karakter merak içindeyken hancı, sabahleyin odasında tavana asılmış olarak bulunur. Hem tekinsiz bir hava yaratmak hem de okurun kafasında soru işareti bırakmak niyetiyle öykünün sonunda hancının penceresinin açık olduğuna işaret edilir. Anlatı, Batılı selefleri gibi hem tekinsiz bir mekânı içererek hem de kötü adamı cezalandırarak son bulur.

Tanpınar'ın "Geçmiş Zaman Elbiseleri" adlı öyküsü, bütünüyle olmasa da taşıdığı kimi ayrıntılar bakımından bu başlık altında incelenmeyi hak eder. Erkek başkarakterin sokakta düşmesinden sonra tuhaf bir çocuk ve kadın tarafından bir eve götürülüşü, eski zaman elbisesi giymiş bir genç kadınla edilen absürt sohbet, kadının ve babasının/kocasının birbiriyle çelişen açıklamaları, ertesi gün tüm ev halkının başkarakterini bırakarak evi terk etmesi, bu tuhaf insanların hiçbir yerde bulunamaması tekinsiz durumlardır. Tüm bu tedirgin edici ayrıntılar, erkek başkarakterin kâbusu ve genç kadının sayıklamaları olarak kabul edilirse hikâyeye mantıklı bir açıklamaya kavuşmuş olur. Aksine bütün bunlar düş değil, dış gerçeklik olarak değerlendirilirse, karakterlerin tekinsiz ve fantastik bir dünyaya mensup olduklarından kuşku duyulamaz.

Sonuç

Modern Türk öyküsünün, mizahi, teatral, portre, dramatik, röportaj, mektup, anı/günlük, tezli, melodramatik ve gotik öykü gibi alt türlere sahip olduğu saptanmıştır. Bu türlerin oluşumunda drama, melodram ve gotik gibi kurmaca

türler kadar; röportaj, mektup, anı/günlük gibi kurmaca dışı türlerin de etkili olduğu görülmektedir. İnceleme alanı genişledikçe deneme öykü, fantastik öykü, atmosfer öyküsü gibi olası alt türlerle karşılaşmak uzak bir öngörü sayılmaz. Bu nedenle öyküleri, olay-durum ikiliğinin yarattığı sınıflandırmalar içine yerleştirmek yerine, onları, türsel özelliklerinden hareketle incelemenin daha yararlı olacağı açıktır. Bu bağlamda yöneltebilecek sorulardan ilki, aynı öykünün birden fazla alt tür özelliği gösterip gösteremeyeceği; ikincisi ise bu durumda araştırmacının öyküyü nasıl betimleyeceğidir. Bu sorunsal somutlaştırmak bakımından, Ömer Seyfettin'in "Keramet" öyküsü tipik bir örnektir. İlgili anlatıda dramatik, tezli ve mizahi olmak üzere birden fazla türsel belirleyici, aynı metin bağlamında bir araya gelmiştir. Bu gibi durumlarda yapılması gereken, anlatının temel işlevini yani metnin niyetini sorgulamaktır. Bu metin özelinde öykü, dramatik bir etki yaratmayı ya da güldürmeyi değil, yanlış bir inancın sorgulanmasını hedeflemiştir.

Sonuç olarak, modern Türk öyküsü tek bir model üzerinden devam etmemiş, çeşitli etkilerle zaman içinde farklı biçimler kazanmıştır. Yeni bir türün kimlik arayışı, bu çeşitlenmenin sebeplerinden biriyse, diğerini sosyolojide aramak yerinde olur. Zira bundan sonraki dönemde –modernist evrede– bu alt türlerden bir kısmının yok olması, kimisinin ise yaşamaya devam etmesi ancak türsel olgunlaşma ve toplumsal değişimle açıklanabilir.

Kaynaklar

- Abasıyanık, Sait Faik (2000). "Dülger Balığının Ölümü", *Alemdağda Var Bir Yılan*, Ankara: Bilgi Kitabevi, s.76-80.
- Adivar, Halide Edip (1981). "Efe'nin Hikâyesi", *Dağa Çıkan Kurt*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.32-37.
- Ahmet Rasim (2011). "Sefile", *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 2: Hikâye*, Haz. İnci Enginün vd., İstanbul: Dergâh Yayınları, s.110.113.
- (1981). "Himmet Çocuk", *Dağa Çıkan Kurt*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.96-101.
- Ali, Sabahattin (1994). "Hanende Melek", *Tanzimattan Günümüze Türk Öykü Antolojisi*, Haz. Yaşar Nabi Nayır ve Enver Ercan, İstanbul: Varlık Yayınları, s.91-97.
- Alyanakoğlu, Cemil Süleyman (1909). "Aşiyân-ı Müstakbel", *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.23-34.
- (1909). "Ayna Karşısında", *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.109-126.
- (1909). "Bir Facia", *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.49-61.
- (1909). "Ferda-yı Zifaf", *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.37-48.

- (1909). “Kadın İntikamı”, *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.65-75.
- (1909). “Tehlike”, *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.193-209.
- (1909). “Timsal-i Aşk”, *Timsal-i Aşk*, İstanbul: Fecr-i Âti Kütüphanesi, s.7-20.
- (1912). “Celep Osman”, *Ukde*, İstanbul: Resimli Kitap Matbaası, s.93-108.
- (1912). “Kotra”, *Ukde*, İstanbul: Resimli Kitap Matbaası, s.29-48.
- Arslan, Savaş (2005). *Melodram*, İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık.
- Çetin, Nurullah (2005). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kadarki Türk Hikâyesine Kısa ve Genel Bir Bakış”, *Hece: Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 46-47, s.73-81.
- Esental, Memduh Şevket (1984a). “Altınbalıklar”, İhtiyar Çilingir, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.43-48.
- (1984b). “Bir Genç Efendinin Defterinden”, *Veysel Çavuş*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.38-44.
- (1989). “Eşek”, *Otlakçı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.197-200.
- (1989). “Kayışı Çeken”, *Otlakçı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.37-42.
- (1992). “Avni Hurufi Efendi”, *Mendil Altında*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.23-28.
- (1992). “Bir Eğlenti”, *Mendil Altında*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.58-65.
- (1992). “El Malının Tasası”, *Mendil Altında*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.29-35.
- (1992). “Haşmet Güllökân”, *Mendil Altında*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.109-111.
- Goyet, Florence (2014). *The Classic Short Story, 1870-1925 Theory of A Genre*, Cambridge: OpenBook Publishers.
- Gökçek, Fazıl (2012). *Küllerinden Doğan Anka: Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Göktulga, Fahri Celal (1923). “Talak-ı Selase”, *Talak-ı Selase*, İstanbul: Kütüphane-i Sudi, s.3-9.
- Güntekin, Reşat Nuri (2007). “Hatıra Defteri”, *Tanrı Misafiri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.125-131.
- (2007). “Porselen Çay İbriği”, *Tanrı Misafiri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.119-124.
- (t.y.). “Mazeret”, *Sönmüş Yıldızlar*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.143-149.
- (t.y.). “Sönmüş Yıldızlar”, *Sönmüş Yıldızlar*, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.5-10.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1996). “Kocası İçin Deli Divane”, *Kadınlar Vaizi*, İstanbul: Atlas Kitabevi, s.39-46.
- Güven, Güler (2009). *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1979). *Hikâye Tablilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1981). “Ceviz”, *Millî Savaş Hikâyeleri*, İstanbul: Birikim Yayınları, s.109-114.
- (1981). “Gizli Posta I”, *Millî Savaş Hikâyeleri*, İstanbul: Birikim Yayınları, s.151-154.
- (1981). “İssız Köy ve Dilsiz Kız”, *Millî Savaş Hikâyeleri*, İstanbul: Birikim Yayınları, s.37-43.

- (1985). “Zor Talak”, *Hikâyeler*, Haz. Niyazi Akı, İstanbul: İletişim Yayınları, s.131-135.
- Karay, Refik Halit (t.y.). “Boz Eşek”, *Memleket Hikâyeleri*, İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi, s.85-90.
- Kaygılı, Osman Cemal (2005). “Bir Şayianın Aslı”, *Osman Cemal Kaygılı'nın Hikâyeleri*, Haz. Mustafa Apaydın, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, s.230-233.
- Kefeli, Emel (2002). *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, İstanbul: Kitabevi.
- Kolcu, Ali İhsan (2011). *Öykü Sanatı*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Koray, Kenan Hulusi (1983). “Bir Garip Adam”, *Kenan Hulusi Koray'dan Hikâyeler*, Haz. İnci Enginün, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s.26-35.
- (1983). “Kavaklıhoz Hanında Bir Vaka”, *Kenan Hulusi Koray'dan Hikâyeler*, Haz. İnci Enginün, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s.141-148.
- March-Russell, Paul (2009). *The Short Story An Introduction*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mehmet Celal (2011). “Bir Pederin Sergüzeşti”, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 2: Hikâye*, Haz. İnci Enginün vd., İstanbul: Dergâh Yayınları, s.125-128.
- Mehmet Rauf (2011). “Ana Kız”, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 2: Hikâye*, Haz. İnci Enginün vd., İstanbul: Dergâh Yayınları, s.262-264.
- Müftüoğlu Ahmet Hikmet (2005). “Muamma-yı Dil”, *Haristan*, Haz. Şehnaz Aliş, İstanbul: Dergâh Yayınları, s.65-70.
- Ömer Seyfettin (1990). “Memlekete Mektup”, *Yalnız Efe*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.68-76.
- (1990). “Uçurumun Kenarında”, *Yalnız Efe*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.63-67.
- (1992). “Kaşağı”, *Falaka-Kaşağı-And-Boş İnançlar*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.21-26.
- (1992). “Keramet”, *Falaka-Kaşağı-And-Boş İnançlar*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.107-109.
- (1993). “Ay Sonunda”, *Yüzakı-Rüşvet-Korkunç Bir Ceza-Herkesin İçtiği Su*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.141-144.
- (1993). “Çirkin Bir Hakikat”, *Yüzakı-Rüşvet-Korkunç Bir Ceza-Herkesin İçtiği Su*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.135-137.
- (1994). “Lokanta Esrarı”, *Aşk Dalgası-Bahar ve Kelebekler-İlk Düşen Ak*, Ankara: Bilgi Yayınevi, s.148-154.
- Örik, Nahid Sırrı (2009). “Kahvehane Seyyahı”, *Eve Düşen Yıldırım*, Haz. M. Kayahan Özgül ve Vahide Bilgi, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, s.185-190.
- Özgül, M. Kayahan (2005). “Hikâyenin Romani”, *Hece: Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* 46-47, s.33-41.
- Pala Mull, Çiğdem (2008). *Gotik Romanın Kıtalararası Serüveni*, Ankara: Ürün Yayınları.

- Safa, Peyami (1980). "Birçokları Gibi", *Hikâyeler*, Haz. Halil Açıkgöz, İstanbul: Ötüken Neşriyat, s. 51-54.
- (1980). "Lastik Top", *Hikâyeler*, Haz. Halil Açıkgöz, İstanbul: Ötüken Neşriyat, s.36-39.
- Sami Paşazade Sezai (2003). "Bu Büyük Adam Kimdir", *Bütün Eserleri 1*, Haz. Zeynep Kerman, Ankara: TDK Yayınları, s.103-105.
- (2003). "Pandomima", *Bütün Eserleri 1*, Haz. Zeynep Kerman, Ankara: TDK Yayınları, s.136-141.
- Talu, Ercüment Ekrem (2011). "Binbaşı Asım", *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 2: Hikâye*, Haz. İnci Enginün vd., İstanbul: Dergâh Yayınları, s.637-640.
- (2011). "Tembel Harcı", *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 2: Hikâye*, Haz. İnci Enginün vd., İstanbul: Dergâh Yayınları, s.641-642.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2003). "Geçmiş Zaman Elbiseleri", *Bütün Öyküleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.59-80.
- (2003). "Erzurumlu Tahsin", *Bütün Öyküleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.89-102.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (1988). "Bitmemiş Defter", *Bir Yazın Tarihi*, Haz. Şemsettin Kutlu, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.106-123.
- (1991). "Ayni Tata", *İzmir Hikâyeleri (Anısal Öyküler)*, Haz. Şemsettin Kutlu, İstanbul: İnkılap Kitabevi, s.151-156.
- (2006). "Mektup Parçası", *Solgun Demet*, Haz. Dilek Soğanoğlu, İstanbul: Özgür Yayınları, s.130-144.
- (2006). "Sevda-yı Girizan", *Solgun Demet*, Haz. Dilek Soğanoğlu, İstanbul: Özgür Yayınları, s.53-64.
- Yalçın Çelik, S. Dilek (1995). *Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yalçın, Hüseyin Cahit (2011). "Köy Düğünü", *Seçme Hikâyeler*, Haz. Özge Şahin, İstanbul: Kesit Yayınları, s.69-82.
- (2013). "Çocukların Hakkı", *Hayat-ı Hakikiye Sahneleri*, Haz. Fatih Arslan, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi, s.141-146.

ABSTRACT

Sub-Genres in Modern Turkish Short Story (1950-1890)

Modern short story can be classified according to the relations with other genres and literary techniques and forms that it benefit. According to this classification, ten sub-genres come out as humorous story, theatrical story, portrait story, interview story, letter story, memoirs story, thesis story, melodramatic story, dramatic story, gothic story. While one or two features of tens of stories and even hundreds of stories can be expressed if binary classification is used. Many features of narratives can be illustrated by means of multiple typologies. It is thought that filling so many stories of the same author's stories into two categories without evaluating other structural features would not reflect the diversity of the stories examined. And sub-genre division has been done with moving from structural features of narratives. In this context, what is intended to do is not to prove the fallacy of this binary distinction; but to propose to examine the story again from the view point of other possible typologies.

Keywords: Modern Turkish story, short story, genre, typology of genre, sub-genre

ERDEM

Yayın İlkeleri

Atatürk Kültür Merkezi tarafından yayımlanan *Erdem*, insan ve toplum bilimleri alanında makalelere yer veren, hakemli bir uluslararası dergidir. Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki sayı çıkar. Yayımlanacak yazılarda bilimsel araştırma ölçütlerine uygunluk, alana bir yenilik getirme ve başka yerde yayımlanmamış olma şartı aranır. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, yayımlanmamış olmak şartıyla kabul edilebilir.

Yazıların Değerlendirilmesi

- *Erdem'e* gönderilen yazılar, yayın kurulunca dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. İlgelere uygun bulunanlar, iki hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin önerilerini dikkate alıp gerekli düzeltmeleri yaparlar; fakat katılmadıkları noktalar itiraz etme hakkına sahiptirler.
- Yayımlanmasına karar verilen yazılar, sayfa düzenlemesi yapıldıktan sonra pdf formatında yazarlara gönderilir. Yazar son okumayı yapar ve gerekli düzeltmeleri metin üzerinde işaretleyerek dergiyeye geri gönderir.
- Yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.
- Yayımlanan yazılar için telif ödenir ve yayın hakları Atatürk Kültür Merkezi'ne devredilmiş sayılır. Bu devir, sanal ortamda yayımlanmayı da kapsar.
- Yayımlanmayan yazılar iade edilmez.

Yayın Dili

- *Erdem'in* dili Türkiye Türkçesidir. Ancak her sayıda, derginin beşte birini geçmeyecek şekilde, İngilizce veya diğer Türk lehçeleriyle yazılmış yazılara da yer verilebilir. Dergiyeye gönderilecek yazıların akademik dil kullanımıyla ilgili her türlü kusurdan arınmış olması gerekir.

Yazım Kuralları ve Sayfa Düzeni

- Yazılar, MS Word veya uyumlu programlarla yazılmalıdır. Yazı karakteri olarak Times New Roman kullanılmalıdır. Yazılar 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalı, sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazıların uzunluğu 6000 sözcüğü geçmemelidir. Özel yazı karakterleri kullanılmamalı, transkripsiyon işaretleri varsa editörlük yapılabilecek şekilde belirtilmelidir.
- Yazarın adı, soyadı **kyu** harflerle; unvanı, görev yaptığı kurum ve e-posta adresi ise dipnotta normal harflerle yazılmalıdır.
- Makalenin başlığı içerikle uyumlu olup **kyu** harflerle yazılmalı ve 10 sözcüğü geçmemelidir.
- Makalenin başında, 150 ila 200 sözcükten oluşan Türkçe özet, makalenin sonunda ise İngilizce özet yer almalıdır. 12 punto ile yazılan özetlerin altında genelden özele doğru sıralanmış 5 ila 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler bulunmalıdır.
- Başlıklar **kyu** harflerle yazılmalıdır. Uzun yazılarda ara başlıkların kullanılması okuyucu açısından yararlıdır. Ana ve ara başlıkların tümü (ana bölümler, kaynaklar ve ekler) **kyu** harflerle yazılmalıdır.
- Metin içindeki vurgulanması gereken ifadeler, "tırnak içinde" gösterilir, *eğik* veya **kyu** karakter kullanılmaz. Hem "tırnak içinde" hem *eğik* veya hem **kyu** hem *eğik* yazmak gibi çifte vurgulama yapılmaz.

- Doğrudan alıntılar "tırnak içinde" verilir. Alıntılar 4 satırdan uzun olduğunda, bloklama yöntemi kullanılır. Paragraf girintileri sekme komutuyla yapılır; blok alıntılara iki sekme içeriden yazılır. Blok alıntılarda yazı karakterinin boyutu değiştirilmez; 12 punto ile yazılır.
- Yazımda, özel durumlar dışında, *Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu* esas alınır.

Kaynak Gösterimi

- Dipnot ve kaynakların yazımı konusunda, yöntem bakımından kendi içinde tutarlılık şarttır. Uzun yapıt (kitap, dergi, gazete vb.) adları *eğik*, kısa yapıt (makale, öykü, şiir vb.) adları ise "tırnak içinde" yazılır. Ayrıca dipnotların yalnızca metne alınmayan ek bilgiler için kullanılması önerilir:
- Metin içindeki göndermeler, yazarın soyadı, yapıtın yayın yılı ve sayfa numarası olmak üzere parantez içinde şu şekilde yazılır: (Köprülü 1932: 120). Cümle içinde yazarın adı geçmişse, parantez içinde tekrarlanmasına gerek yoktur: (1932: 120).
- Birden fazla yazarlı yayınlarda, isimler metin içinde şu şekilde gösterilir: (Jameson ve Habermas, Lyotard 1990).
- Bir yapıtın derleyeni, çevireni, yayıma hazırlayanı, editörü varsa künyede mutlaka gösterilmelidir.
- Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar kullanılır. Ayrıca künye bilgilerinde parantez içinde erişim tarihi belirtilmelidir.
- Ulaşılabilir kaynaklarda ikincil kaynak kullanımdan kaçınılmalıdır.
- Atf yapılmayan çalışmalara **Kaynaklar** kısmında kesinlikle yer verilmemelidir.
- **Kaynaklar** metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki şekilde yazılmalıdır. Eserlerin yayınevleri açık şekilde ve makalelerin bulunduğu sayfa aralıkları belirtilmelidir.

Ayvazoğlu, Beşir (2012). "Peyami Safa'nın *Hareket Yazıları*", *Erdem* 62, s.1-16.

Ergin, Muharrem (1991). *Dede Korkut Kitabı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gümüş, Semih (Ocak 2014). "Tarihin Rüyasını Gören Yazar: İhsan Oktay Anar", (Erişim tarihi: 2 Şubat 2014), <<http://www.milliyetsanat.com/kitap/kapak-konusu/tarihin-ruyasini-goren-yazar-ih-san-oktay-anar/336>>.

Jameson, Fredric ve Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard (1990).

Postmodernizm, Haz. Necmi Zekâ, Çev. Güleğül Naliş, Dumlul Sabuncuoğlu ve Deniz Erksan, İstanbul: Kıyı Yayınları.

Moran, Berna (1994). "Bilge Karsu'nun *Kılavuz'u*", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.119-134.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1969). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Erdem, published by Atatürk Culture Centre, is a peer-reviewed international journal that publishes articles on humanities and social sciences. It is published twice a year in June and December. The articles should be in accordance with scientific research criteria, contribute to related fields, and not have been published elsewhere. Symposium papers may be accepted for publication if they are not published before.

Review of Articles

- The articles submitted to *Erdem* are reviewed by the Editorial Board in terms of publishing principles. Those which are in accordance with the publication criteria are sent to two referees. The authors take referee suggestions into consideration, but they have the right to oppose to the points they do not agree.
- The articles accepted for publication are sent to the authors in pdf format after their page setup is done. The author reads the article for proof and makes necessary corrections and sends it back.
- The opinions expressed in the articles are authors' solely.
- The authors are paid for their articles. The copyright for published articles resides with Atatürk Culture Centre, and this includes the publication of the article on the net.
- Unpublished articles are not returned to authors.

The Language

- *Erdem* is published in Turkish. However, articles in English or in other Turkish dialects may also be published on condition that it does not exceed one fifth of an issue. The articles submitted to the journal should be in harmony with academic language use.

Style Guidelines

- Articles should be typed with MS Word or compatible programmes. Text should be written in Times News Roman font type, 12 font size, 1.5 spaced and pages should be numbered. Articles should not exceed 6000 words. Special fonts should not be used and if there are signs of transcription, they must be pointed out for editing.
- The name and surname of the author should be written in **bold** letters; academic title, institution and e-mail address should be written in normal letters in footnote.
- Titles should be coherent with the content of the article, and written in **bold** letters, not exceeding 10 words.
- At the beginning of the article there should be an abstract in Turkish, and an abstract in English at the end, each including between 150-200 words. Abstracts have to be typed with 12 font size, and 5 to 8 keywords from general to specific have to be supplied.
- Titles should be written in **bold** letters. It is suggested better to use headings in long articles. All main and subheadings (parts, bibliography, and appendix) should be written in **bold** letters.
- The parts to be emphasized in the text should be in "quotation marks", not in **bold** or *italics*. Both "quota-

tion marks" and *italics* or both **bold** and *italics* cannot be used at the same time.

- Direct quotations are written in "quotation marks". Quotations that exceed 4 lines are blocked. Use tab command for indentations, and for long quotations 2 tabs from the left margin. Use 12 font size for long quotations.
- *TDK Yazım Kılavuzu* is to be taken as the basis for spelling except for special occasions.

Citations and Bibliography

- Footnote and bibliography should be coherent in writing style. The names of long works (books, journals, newspapers etc.) are written in *italic* letters and short works (article, story, poem etc.) are written in "quotation marks". Also it is suggested that footnotes should only be used for additional information not included in text.
- References within the text should include the surname of the author, year of the publication, and page number in parentheses as follows: (Köprülü 1932: 120). If the name of the author is used in the sentence, there is no need to mention it in parentheses: (1932: 120).
- For articles with more than one author, names should be referred as: (Jameson ve Habermas, Lyotard 1990).
- If a work has a compiler, translator, publisher or editor, it should be cited in the bibliography.
- Author, title, and publication date should be given for electronic sources. Also access date should be given in parentheses.
- Using secondary sources should be avoided.
- Works, that are not referred to in the text, should not be cited in the Bibliography. **Bibliography.**
- **Bibliography** should be given at the end of the article. Bibliographical information is to be ordered alphabetically as exemplified below. Publisher of the works and page numbers of the articles should be indicated.

Ayvazoğlu, Beşir (2012). "*Peyami Safa'nın Hareket Yazıları*", *Erdem* 62, s.1-16.

Ergin, Muharrem (1991). *Dede Korkut Kitabı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gümüş, Semih (Ocak 2014). "Tarihin Rüyasını Gören Yazar: İhsan Oktay Anar", (Erişim tarihi: 2 Şubat 2014), <<http://www.milliyetsanat.com/kitap/kapak-konusu/tarihin-ruyasini-goren-yazar-ihsan-oktay-anar/336>>.

Jameson, Fredric ve Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard (1990). *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zekâ, Çev. Gülelül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu ve Deniz Erksan, İstanbul: Kıyı Yayınları.

Moran, Berna (1994). "Bilge Karasu'nun *Kılavuz'u*", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.119-134.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1969). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Klasik Şiirimizin Zirve Eserleri

Necâtî Bey Dîvânı

METİN ve TIPKIBASIM

Hazırlayan
OZAN YILMAZ



ATATÜRK
KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
YAYINLARI

YENİ

e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve **kitabevimizden** edinebilirsiniz.

Klasik Şiirimizin Zirve Eserleri

Nedîm Dîvânî

METİN ve TIPKIBASIM

Hazırlayan
MUHSİN MACİT



ATATÜRK
KÜLTÜR MERKEZİ
BAŞKANLIĞI



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
YAYINLARI

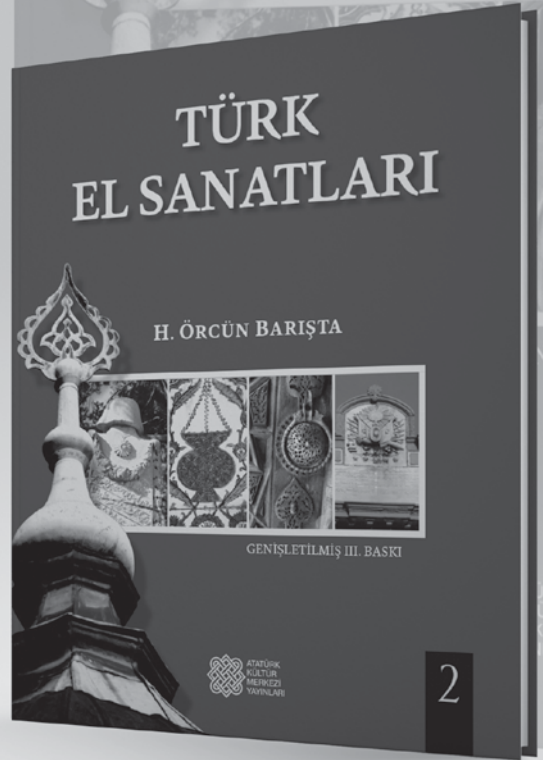
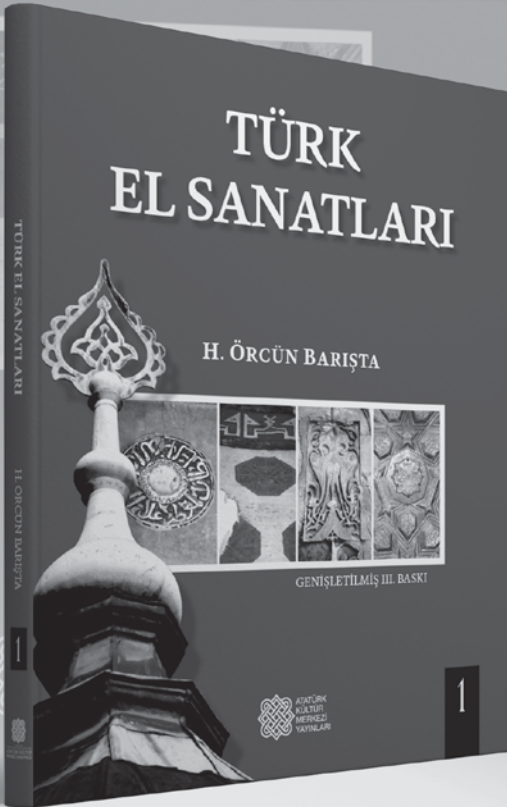
YENİ

e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve **kitabevimizden** edinebilirsiniz.

Kültür yayıncılığının öncüsünden

GENİŞLETİLMİŞ
**YENİ
BASKI**

ALANINDA TEMEL ESER



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
YAYINLARI

e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve kitabemizden edinebilirsiniz.

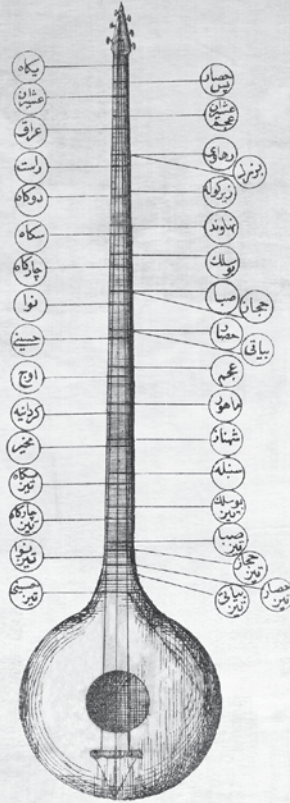
Kültür yayıncılığının öncüsünden

Yine bir ilk...

19. YÜZYIL TÜRK MUSİKİSİNDE
HÂŞİM BEY MECMUASI

BİRİNCİ BÖLÜM EDVÂR

GÖKHAN YALÇIN



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
YAYINLARI

YENİ

e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve kitabevimizden edinebilirsiniz.

Yıllardır beklenen eser...

ikinci baskı

MES'UD BİN AHMED

SÜHEYL Ü NEV-BAHAR

İNCELEME-METİN-SÖZLÜK

CEM DİLÇİN



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
BAŞKANLIĞI



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
YAYINLARI

YENİ

e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve **kitabevimizden** edinebilirsiniz.