



**İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ**

ISSN: 2149-5564

# AYDIN TÜRK LÜK BİLGİSİ DERGİSİ

Yıl 3 Sayı 1 / 2017



**AYDIN TÜRK LÜK BİLGİSİ DERGİSİ**

**Yıl 3 Sayı 1 - 2017**

**İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ**

# AYDIN *TÜRK LÜK BİLGİSİ* DERGİSİ

İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi

ISSN: 2149-5564

## Sahibi

Dr. Mustafa AYDIN

## Yayın Periyodu

Yılda iki sayı: Ekim & Nisan

Tel: 0212 4441428

Fax: 0212 425 57 97

Web: www.aydin.edu.tr

E-mail: aydinturklukbilgisi@aydin.edu.tr

## Yazı İşleri Müdürü

Nigar ÇELİK

## Akademik Çalışmalar

Koordinasyon Ofisi

## Baskı

Armoninuans Matbaa

Yukarıduddullu, Bostancı Yolu Cad.

Keyap Çarşı B-1 Blk. N.24

Ümraniye/İstanbul

Tel: 0216 540 36 11

Faks: 0216 540 42 72

E-Mail: info@armoninuans.com

## Editör

Prof. Dr. Kâzım YETİŞ

## Teknik Editör

Mert Doğan PEHLİVAN

## Yayın Kurulu

Prof. Dr. Metin AKAR

Prof. Dr. Günay KARAĞAÇ

Yrd. Doç. Dr. Dınara DÜİSEBAYEVA

Yıl 3 Sayı 1 - 2017

## Yazışma Adresi

Beşyol Mahallesi, İnönü

Caddesi, No: 38, Sefaköy, 34295

Küçükçekmece/İstanbul

## Yayın Dili

Türkçe

## Bilim Kurulu (Hakem Havuzu)

Prof. Dr. Zaynovidin ABDİRASHİDOV, Mirza Ulugbek Özbekistan Millî Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet AÇA, Balıkesir Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Muhammet Sani ADİGÜZEL, İstanbul Aydın Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Ebrar AKINCI, İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr. Yavuz AKPINAR, Ege Üniversitesi

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK, Gazi Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Rövsen ALİZADE, İstanbul Aydın Üniversitesi

Prof. Dr. Ali Berat ALPTEKİN, Necmettin Erbakan Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet ARSLAN, Cumhuriyet Üniversitesi

Prof. Dr. Hatice AYNUR, İstanbul Şehir Üniversitesi

Prof. Dr. Yunus BALCI, Pamukkale Üniversitesi

Doç. Dr. Bayram BAŞ, Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Bülent BAYRAM, Kırklareli Üniversitesi

Prof. Dr. Süleyman BEYOĞLU, Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Necat BİRİNCİ, İstanbul Aydın Üniversitesi

Prof. Dr. Ahmet BURAN, Fırat Üniversitesi

Doç. Dr. Müjgân ÇAKIR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Abdülhaluk M. ÇAY, İstanbul Aydın Üniversitesi

Doç. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ, Nevşehir Üniversitesi

Prof. Dr. İsmet ÇETİN, Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Ayşe YÜCEL ÇETİN, Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU, Hacettepe Üniversitesi

Dr. Fabio L. Grassi, Sapienza Üniversitesi, Roma-İtalya

Prof. Dr. Bekir DENİZ, Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Abdülkadir DONUK, İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr. Ali DUYMAZ, Balıkesir Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Cafer GARİPER, Süleyman Demirel Üniversitesi

- Prof. Dr. Efrasiyap GEMALMAZ**, Emekli Öğretim Üyesi  
**Prof. Dr. Fatma Zerrin GÜNAL**, İstanbul Aydın Üniversitesi  
**Prof. Dr. Belkıs GÜRSOY**, İstanbul Aydın Üniversitesi  
**Doç. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ**, İstanbul Üniversitesi  
**Yrd. Doç. Dr. Adnan ESKİKURT**, Medeniyet Üniversitesi  
**Yrd. Doç. Dr. Ali ILGIN**, İstanbul Üniversitesi  
**Prof. Dr. Dikhan KAMZABEKULI**, Kazakistan Cumhuriyeti Lev Gumilev Milli Avrasya Üniversitesi  
**Doç. Dr. İsmail KARACA**, İstanbul Üniversitesi  
**Prof. Dr. Şuayip KARAKAŞ**, İstanbul Aydın Üniversitesi  
**Prof. Dr. Hacı Ömer KARPUZ**, İstanbul Kültür Üniversitesi  
**Prof. Dr. Haşim KARPUZ**, Selçuk Üniversitesi  
**Prof. Dr. Ahmet KARTAL**, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
**Prof. Dr. Ceval KAYA**, Ardahan Üniversitesi  
**Yrd. Doç. Dr. Embiye KAZİMOVA**, Şumen Üniversitesi, Bulgaristan  
**Doç. Dr. Beyhan KESİK**, Giresun Üniversitesi  
**Doç. Dr. Hanife KONCU**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
**Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ**, Hacettepe Üniversitesi  
**Doç. Dr. Orhan KURTOĞLU**, Gazi Üniversitesi  
**Prof. Dr. Mehmet Fatih KÖKSAL**, Ahi Evran Üniversitesi  
**Prof. Dr. Kemalettin KÖROĞLU**, Marmara Üniversitesi  
**Prof. Dr. Aynur KOÇAK**, Yıldız Teknik Üniversitesi  
**Prof. Dr. Ekrem MEMİŞ**, Sinop Üniversitesi  
**Doç. Dr. Galina MİSKİNİENE**, Vilnius Üniversitesi, Litvanya  
**Prof. Dr. Emine Gürsoy NASKALI**, Marmara Üniversitesi  
**Prof. Dr. Kamil Veli NERİMANOĞLU**, İstanbul Aydın Üniversitesi  
**Prof. Dr. Tanju ORAL SEYHAN**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
**Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL**, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
**Prof. Dr. Mustafa ÖNER**, Ege Üniversitesi  
**Yrd. Doç. Dr. Mehmet Hakan ÖZÇELİK**, İstanbul Aydın Üniversitesi  
**Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN**, Ege Üniversitesi  
**Doç. Dr. Meryem SALİM-AHMET**, Şumen Üniversitesi, Bulgaristan  
**Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI**, İstanbul Üniversitesi  
**Prof. Dr. Ahmet SEVGİ**, Selçuk Üniversitesi  
**Prof. Dr. Orhan SÖYLEMEZ**, Ardahan Üniversitesi  
**Prof. Dr. Zeki TAŞTAN**, Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
**Yrd. Doç. Dr. Çilem TERCÜMAN**, İstanbul Üniversitesi  
**Prof. Dr. Recep TOPARLI**, Cumhuriyet Üniversitesi  
**Doç. Dr. Hatice TÖREN**, İstanbul Üniversitesi  
**Prof. Dr. Fikret TURAN**, İstanbul Üniversitesi  
**Prof. Dr. Vahit TÜRK**, İstanbul Kültür Üniversitesi  
**Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK**, Fırat Üniversitesi  
**Prof. Dr. Sema UĞURCAN**, Marmara Üniversitesi  
**Prof. Dr. Kemal ÜÇÜNCÜ**, Karadeniz Teknik Üniversitesi  
**Yrd. Doç. Dr. Muzaffer ÜREKLİ**, Beykent Üniversitesi  
**Prof. Dr. Ali YAKICI**, Gazi Üniversitesi  
**Yrd. Doç. Dr. Hayati YAVUZER**, Gelişim Üniversitesi  
**Prof. Dr. Hüseyin YAZICI**, İstanbul Üniversitesi  
**Doç. Dr. Ayşe YILDIZ**, Gazi Üniversitesi



# ***İçindekiler - Contents***

## **Yabancı Dilin Öğretilmesinde Edebiyatın Önemi**

*The Significance of Literature in Foreign Language Teaching*

Türkey BULUT ..... 1

## **Antik Mitlerden Bilim Kurguya ve Sinema Perdesine Bir Kahramanın Yolculuğu**

*A Journey of Hero Science Fiction and Cinema from Antique Myths*

Timuçin Buğra EDMAN ..... 11

## **Yunus Emre'nin "Mânâ Denzine Daldık" Şiirinin Göstergibilimsel İncelemesi**

*A Semiotic Study of Yunus Emre's Poem "Mânâ Denzine Daldık"*

Serdar GÜRÇAY ..... 23

## **Edebiyat Tarihçiliğinin Üstadı Ord. Prof. Mehmet Fuad Köprülü ve Yenileşme Devri**

### **Türk Edebiyatı II**

*Master of History of Literature Ord. Prof. Mehmed Fuad Köprülü and Modernization Era of*

*Turkish Literature II*

Kâzım YETİŞ ..... 39

## **Modern Türk Şiirinde Divan Şiiri Geleneğinden Yararlanma Sorunu (1960-1970)**

*The Problem of Utilizing Divan Tradition in Modern Turkish Poetry*

Figen YILMAZ ..... 61

## **Editörden**

*Dergimizin 4. sayısını çıkarabilmenin mutluluğunu, bütün emeği geçenlerle beraber yaşıyoruz. Kadroyu zenginleştiremesek de çeşitlendirebildik. Ama hem Bilim Kurulumuzdan, hem bütün Türkologlardan zenginleşebilmek için katkı bekliyoruz. Kabul etmeliyiz ki bugün Türkoloji camiasında bilimsel toplantı ve dergi sayısı bir hayli kabarıktır. Bunun için bazı sıkıntılar da yaşanmıyor değildir. Unutmamalıdır ki Türkoloji henüz genç bir bilim dalıdır ve araştırılacak pek çok konu vardır. Üstelik araştırmacı sayısı da gittikçe artmaktadır. Bu kantiteyi kaliteye çevirebilirsek gelecek Türkolojinin olacaktır. Bunun için de yeni konular, yeni yazılar ve yeni isimler dergi olarak bizleri sevindirecektir.*

*Dergimizin zamanında çıkarabilmenin gayretini arkadaşlarımızla beraber göstermek ve paylaşmak her zaman arzu ettiğimiz bir duygudur. Bunun için büyük bir gayretin içinde olduğumuzu ifade etmek isterim. Dil ve edebiyat elmanın iki yarısı değil bütünüdür. Bu bütünlük ancak çalışmalarla ortaya konursa bir değer ifade eder. Dil olmadan edebiyat yoktur; edebiyat olmadan dil belki yaşar ama sokağa mahkûm edilmiş olarak. Bunun için de bugüne ulaşan ilk dil yadigarlarımız aynı zamanda edebiyat şaheseridirler. Bunlardan özellikle biri sanatın insanların anlaşmasındaki ve birleşmesindeki rolünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir.*

*Metin incelemelerinde geline son nokta metni âdeta yeniden ibda etmektir. Bu alandaki boşluğun giderilmesini bekliyoruz. Elbette dil ve edebiyatın sayısal dökümleri de önemlidir. Yalnız bu dökümün sağlıklı şekilde yapılması konusunda rehberlere ihtiyaç bulunmaktadır.*

*Elinizdeki sayıda bulunan yazıları, değerlendirmeleri, değerli fikirleri ve sayının oluşmasındaki teknik yardımları ile katkıda bulunan herkese, yöneticilerimize teşekkürü borç bilirim. Her sayıda artan bir gayretle huzurunuzda olmak en büyük dileğimizdir.*

*Yeni ve farklı meseleleri irdeleyen sayılarda buluşmak dileği ile...*

**Prof. Dr. Kâzım Yetiş**  
İstanbul Aydın Üniversitesi  
Fen-Edebiyat Fakültesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü







# Yabancı Dilin Öğretilmesinde Edebiyatın Önemi

Türkay BULUT\*

**Özet:** Bu betimsel çalışmanın amacı, yabancı dil öğretiminde edebiyatın önemini irdelemektir. Bir dili konuşan topluluğun kültürü en iyi edebiyat aracılığı ile tanıtılabilir. Kültürü öğrenmeden bir dil öğrenilemeyeceği fikrinden yola çıkarsak, edebiyatın ne kadar önemli bir araç olduğu anlaşılabilir. Yabancı dil sınıflarında Kültürel Model, Dil Modeli veya Kişisel Gelişim Modeli kullanılarak öğrencilerin daha zevkli bir şekilde dili öğrenmeleri sağlanmalıdır. Ayrıca ders kitaplarında eksik olan özgün dil kullanımı da edebi metinler sayesinde sınıf ortamına getirilir. Okur-merkezli yaklaşımın benimsenmesi öğrencilerin kişisel ve bilişsel gelişimi için de önemlidir. Bu yöntemle hazırlanmış aktiviteler ve okuma öncesi verilecek sorular, öğrencilerin başka kültürleri anlamasına ve hoşgörü geliştirmesine faydalı olabilir.

**Anahtar Kelimeler:** *Kültürel Model, Dil Modeli, Kişisel Gelişim Modeli, Okur-Merkezli Aktiviteler*

## The Significance of Literature in Foreign Language Teaching

**Abstract:** The purpose of this descriptive study is to show the important role literature plays in language teaching. The culture of a speech community can be best introduced by presenting the literature written in that language. Since acquiring a language means acquiring the culture, literary texts are the best means for introducing the culture in an authentic context. In foreign language classrooms, by adapting Cultural Model, Language Model and/or Personal Growth model, teachers can create such an atmosphere that students can benefit both personally and cognitively. Moreover,

\* **Doç. Dr.,** *İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, İstanbul/TÜRKİYE. turkaybulut@aydin.edu.tr*

textbooks written for language teaching may lack the variety of language use, and by bringing literary texts into the classrooms, this obstacle can be overcome. Reader-response activities should be brought and the questions as pre-reading activities would guide the students.

**Keywords:** *Cultural Model, Language Model, Personal Growth Model, Reader-Response Activities*

### **Giriş**

Dil bir nehirse, edebiyat bu nehri besleyen en önemli kollarından birisidir. Edebiyat ve dil arasındaki ilişkinin gücünü vurgulayan bu eğretilmeden de anlaşılacağı üzere, edebi eserlerin üretilmediği bir dil, kurumaya ve zamanla yok olmaya mahkûmdur. Zira bir dil hakkında en güzel örnekler, o dilde yazılmış eserlerden elde edilir ve dilin gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde aktarılmasında edebiyat en etkili rolü oynar. Edebiyat üretilmediğinde yapısı ve kelimeleri yozlaşan bir dil için en güzel örnek İngilizcenin tarihinden verilebilir. Yaklaşık 400 yıl (11 ve 14. yüzyıllar arası), İngiltere’de resmi dil Norman Fransızcasıydı; İngilizce sadece eğitimsiz halk tarafından kullanılmış ve bu dilde edebiyat üretilmemişti. Sonuç olarak yeniden İngilizceye geri dönmek istediklerinde, dilin kelimeleri, yazımı, dilbilgisi tamamen değişmiştir. Bazı kelimelerin nasıl yazıldığını bilmediklerinden yazımda Fransızca etkisi altında kalmışlardı. Örneğin, Eski İngilizcede “cween” (kraliçe) Orta İngilizcede (Middle English), “queen” olarak yazılmaya başlanmıştır. İngilizce tipolojik olarak değişime uğramış, çekimli, Özne-Nesne-Eylem dili olan Eski İngilizce (Old English), yeniden canlandırılmaya çalışılırken, Özne-Eylem-Nesne diline dönüşmüştür (Barber, 2011).

Edebiyatın dili koruma ve geliştirme işlevinin yanı sıra o dili konuşan dil topluluğunun kültürünü, düşüncelerini de ölümsüzleştirmek gibi bir işlevi de vardır. Bir dil topluluğu hakkında en detaylı bilgi edebi eserlerde saklıdır. Yaşam tarzları, bireylerin birbirleri ile olan iletişimi, kullandıkları kelimelerde, dil yapılarında gizlidir. Örneğin 19. yüzyıl İngiltere’sinin toplum

yapısını anlamak, Viktorya Dönemi'nin sosyal, ekonomik ve kültürel bir portresini çizmek açısından Charles Dickens'ın romanlarının bir ayna gibi olduğunu söyleyebiliriz. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle bir yandan parlak bir çağ yaşayan Britanya, yine aynı Sanayi Devrimi'nin bir sonucu olarak açlık, sefalet ve yoksulluk gibi sosyal sorunlar ile yüzleşmek zorunda kalmıştır. Dickens, bu durumu İki Şehrin Hikâyesi adlı eserinde “[Z] amanların en iyisiydi, zamanların en kötüsüydü, hem akıl çağıydı, hem aptallık, hem inanç devriydi, hem de kuşku, Aydınlık mevsimiydi, Karanlık mevsimiydi, hem umut baharı, hem de umutsuzluk kışıydı, hem her şeyimiz vardı, hem hiçbir şeyimiz yoktu, hepimiz ya doğruca cennete gidecektik ya da tam öteki yana - sözün kısası, şimdikine öylesine yakın bir dönemdi ki, kimi yaygaracı otoriteler bu dönemin, iyi ya da kötü fark etmez, sadece ‘daha’ sözcüğü kullanılarak diğerleriyle karşılaştırılabileceğini iddia ederdi”<sup>1</sup> diyerek kitabının daha ilk paragrafında dili oldukça etkili kullanarak toplumun yapısında yer alan zıtlığı en güzel şekilde sergilemektedir (Dickens, 2016). Yazarın, okuyucuyu Viktorya Dönemi İngiltere'sinin sisli sokaklarına götüren gerçekçi betimlemeleriyle dolu olan bir başka romanı *Oliver Twist*'te sosyal statü farklılığı ya da çocuk işçiliği gibi meselelerin sorunsallaştırıldığını ve eleştirel bir perspektiften okuyucuya aktarıldığını görüyoruz. Viktorya Dönemi'ne damgasını vuran çocuk istihdamı problemini *Oliver Twist*'in çok küçük yaşta olmasına rağmen -asında tam da bu sebeple bu işte çalıştırılıyor, çünkü küçük bedenleri, çocuklara bacaları temizleme konusunda avantaj yaratıyor- baca temizleyicisi olarak nasıl ve ne kadar zor şartlar altında çalıştırıldığını yansıtarak ele alıyor. Kısacası bir edebiyat okuru İngiltere'nin Viktorya Dönemi'nin insanları ve onların yaşam tarzları hakkında bilgi edinmek istediğinde

<sup>1</sup> *It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way — in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only.*

yaşadığı çağın bir portresini sunan Charles Dickens'ın kitapları önerilebilir. Aynı şekilde 1890'lı yıllarda Osmanlı aile yaşamını öğrenmek, o dönemde yaşayan atalarının neler hissettiğini, hangi kelimeleri kullandığını, birbirlerine nasıl hitap ettiklerini merak eden bir Türk gencine çok rahatlıkla Servet-i Fünûn döneminde yazılmış eserler tavsiye edilebilir. Kısaca söylemek gerekirse, edebiyat aracılığı ile nesillerin birbirini anlaması daha kolay olur. Aslında insanlığın yazıyı icat etmesinin en önemli nedeni de gelecek nesillere birikimlerini aktarmak istemelerinden değil midir?

Bir dilin ve o dil topluluğunun devamında bu kadar önemli bir yeri olan edebiyatın, dil öğretiminde önemini kaybetmesi kabul edilemez bir durumdur. Dil eğitimi sınıflarında edebiyatın kullanılmasını arka plana atan en önemli etmen, okuma becerisinden çok dinleme ve anlama becerilerinin, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında, yabancı dil öğretiminde ön plana çıkmasıdır (Richards & Rodgers, 2001). Savaş sırasında Amerikan askerlerinin buldukları ülkelerin dillerini çabuk öğrenip o ülke insanları ile iletişime geçerek imajlarını düzeltmek çabası ile ortaya çıkmış olan “İşitsel-Dilsel Yöntem” (Audio-lingual Method), diğer bir deyişle “Ordu Yöntemi”, özellikle yabancı dil öğretiminde oldukça uzun yıllar egemenliğini sürdürmüştür (Gass & Selinker, 1994). Bu yöntem, insanların bazı özelliklerinin pekiştirme ile eğitilebileceğini öne süren ve Psikoloji alanının yaklaşımlarından birisi olan Davranışçı Yaklaşım'ı (Behaviorist Approach) temel alır. Dil eğitimi sınıflarında doğru kullanım olumlu geribildirim ile ödüllendirilir ama yanlış kullanım olumsuz geribildirimi gerektirir. Sınıfta ana dili kullanımı doğru bulunmaz. Yabancı kelimeler, hedef dilde öğretilmelidir. Her şey yapının ezberlenmesi olarak algılanmaktadır. Öğretmen merkezli bir yöntem olduğu için öğrencilerin pasif bir rolü vardır. Bu nedenle, 1970'lerden itibaren yıldızı sönmeye başlamış ve yerini 1980'lerden itibaren iletişime ağırlık veren İletişim Yaklaşım'ına (Communicative Approach) bırakmıştır. Bu yeni yöntem çerçevesinde yazılan

ders kitaplarında ise, okuma metinleri günlük hayatta geçen kısa diyaloglar olarak kalmış, edebiyatın yabancı dil sınıflarında yine hak ettiği vurguyu kazanması 1990'lara kalmıştır.

### **Edebiyatın Yeniden Parlaması**

Dil eğitimi sınıflarında edebiyatın tekrar popüler olmasının birkaç nedeni bulunmaktadır. En önemli neden, edebiyat metinleri yardımıyla, sınıfa zengin dil girdisi sağlanabilmesidir. Özellikle, yabancı dil seviyelerine uygun basitleştirilmiş metinlerin seçilmesi ile öğrencilerin kendilerini ifade edebilmek için farklı dil kullanımlarını öğrenmesi, dolayısıyla o dili öğrenmeye daha fazla hevesli olmaları sağlanabilir. Örneğin, yabancı dil sınıfları, şiirler, şarkı sözleri, kısa öyküler, romanlar, tiyatro oyunları gibi metinlerin yanı sıra bunları görsel ve işitsel olarak destekleyen materyallerin kullanılması ile daha zenginleştirilebilir. Böylelikle dinleme, konuşma, okuma ve yazma becerilerini geliştirmeye yönelik aktiviteler hazırlanabilir.

Edebiyat, diğer kültürleri anlamaya ve farklılıkları görmeye dolayısı ile hoşgörü geliştirmeye de yararlı olabilir. Ders kitaplarında bulunmayacak, sevgi, savaş, kayıp gibi evrensel konular edebiyat sayesinde daha rahat sunulabilir. Edebi metinlerde kullanılan anlatımsal dil, öğrencilerin duygularına olduğu kadar bilişsel becerilerine de faydalıdır. Edebiyat, onların hayal güçlerini kullanmalarına, başkaları için empati geliştirmelerine ve yaratıcılıklarının artmasına yardımcı olur (Duff and Maley, 2007). Aşağıda sunulan üç ana modelin çerçevesinde edebiyat ve dil öğretimi irdelenmiştir:

- a) Kültürel Model
- b) Dil Modeli
- c) Kişisel Gelişim Modeli

Birinci model, hedef dilde önemli miktarda kelime ve deyimlerin yanı sıra duygu ve fikirleri aktarma aracıdır. Bu model aracılığı ile öğrenciler sadece okudukları edebi metnin konusunu değil, o dil topluluğunun kültürünü, tarihini, geleneklerini, inanışlarını ve ideolojisini tanır. Fazla öğretmen merkezli bir

model olduğu için eleştirilen bir modeldir. Öğrencilerin metin konusunda bir fikir oluşturmaları öğretmenin açıklamaları ve yönlendirmesi doğrultusundadır. Şiir, oyun ya da roman; herhangi bir edebi türde verilen eser döneminden bağımsız olarak değerlendirilemeyeceği gibi edebi eserin ortaya çıktığı dönem ve toplum onu pek çok açıdan besler. Çağının özelliklerini ve toplumun yapısını yansıtan edebiyat eserlerinin bir dilin ve o dilin ortaya çıktığı kültürün anlaşılmasını sağlamak için okutulması, kültürel modelin temel amacıdır.

Dil Modeli ise edebiyat öğretimi dil gelişimi için kullanır. Edebiyat belli dil yapılarının ve kelimelerin öğrenme aracı olarak görülür. Bu yöntem, edebiyatın gerçek amacının dil aktiviteleri sağlamak olmadığı görüşünü savunan kişilerce eleştirilir (Bibby & Brooks, 2013). Onlara göre, bu yöntemle edebiyatın öğrencilerde uyandıracığı haz yok edilmektedir. Dil öğretiminin amacı ise, öğrencilerine edebi zevki tattırmak değil, onlara o dilin güzel, doğru kullanım örneklerini sunmaktır. Bu dil odaklı yöntemde, sınıf aktiviteleri öğrenci merkezlidir. Hedef, edebi metnin yorumundan çok dilin nasıl kullanıldığıdır. Yazarın devrik cümleleri, italik yazıları vurgu için nasıl kullandığı veya romandaki karakterlerin birbirlerine karşı hissettikleri duyguları nasıl anladıkları metin içerisinde gösterilebilir. Örneğin bir anne oğluna: “John Anderson derhal eve gel!” diye seslenirken isim ve soyadını birlikte kullanıyorsa, bu annenin oğluna oldukça kızgın olduğunun göstergesi olabilir. Bu aynı zamanda kültürel bir öğretilidir.

Öğrenci merkezli bir yaklaşım olan üçüncü modelin amacı, öğrencinin bir edebi metni okurken okuma zevkini tatması, eleştirel farkındalığın artırılmasıdır. Bu model özellikle lise ve üniversite öğrencileri için faydalıdır. Öğrenciler, kendi tecrübeleri ve zevklerine uygun metinler seçerek kişisel gelişimlerine katkıda bulunurlar. Öğrencilerden okudukları metinleri değerlendirmeleri, eleştirmeleri istenir (Showalter, 2003). Okur-merkezli aktivitelerle, öğrenciler okudukları metinlerle kendi yaşamları arasında bağlantı kurabilirler. Örneğin bir metni

okumadan önce öğrencilere bazı okur-merkezli yönlendirmeler verilebilir:

1. Romanda (öyküde) en çok hangi bölümü sevdiniz? Nedenini açıklayınız.
2. Metinde anlamadığınız veya sizi düşündüren bir konuda bir soru yazınız.
3. Okurken, size başka bir öyküyü anımsatan veya sizin hayatta gördüğünüz başka bir şeyle bağlantılı bulduğunuz bir noktayı not alınız.
4. Sizce bu öyküde en önemli olan bölüm hangisi? Neden bu bölüm sizce önemli?
5. Bazı dil kullanımları, benzetmeler okudunuz. Bunların okuyucu olarak sizde yarattığı etki nedir?
6. Okuduğunuz bazı yerler size öyküde ileride olacak olaylar hakkında ipuçları verdi. Neden böyle düşündüğünüzü yazınız. Tahminler yürüttünüz.

Bu tür yol gösterici sorularla öğrencilerin edebi metinlerin incelenmesi konusunda da farkındalıkları arttırılabilir.

Aslında bu üç modelin kesiştiği noktalar bulunmaktadır. Sınıfta bu üç yöntem, derleme yöntem (eclectic method) olarak kullanılabilir. Böylelikle birbirlerini tamamlayabilirler. Çalışma amaçlı edebiyat kullanımının değeri kişisel gelişim için çok önemlidir. Anlama ve duyarlılık geliştirme isteyen kişisel yansımaların gelişiminin yanı sıra dil örnekleri ve aktiviteleri oluşturmak için de kullanılabilir. Örneğin, bir edebi metni hedef dilde tartışmak, soruları yanıtlamak, sınıf arkadaşları için sorular hazırlamak öğrencinin yabancı dilde konuşma ve sorgulama becerilerini geliştirirken, özet yazmak onların yazma becerilerinin gelişmesini sağlar. Yeni kelimeler ve kullanım biçimlerini görürler.

Ders planlarını hazırlarken öğretmenlerin dikkat etmesi gereken en önemli nokta metin seçimidir. Örneğin, küçük yaş grubunda olan öğrencilere çocuk edebiyatından metinler seçilebilir (Songören-Arkılıç, 2011). Ayrıca, eğer öğretmenler öğrencilerin okuyacakları metinleri kendilerinin seçmelerine izin



verirse veya onlara yaşlarına ve ilgilerine uygun çeşitli seçenekler sunarsa, öğrencilerin sadece yabancı dilde değil ana dillerinde de okuma zevki, dolayısıyla okuma alışkanlığı kazanmalarını sağlarlar. Edebi yeterliliğin edinimi için yaşlarına, ilgi alanlarına ve dil seviyelerine uygun metinlerin seçilmesi çok önemlidir. Eğer metnin dili anlayamayacakları kadar zorsa bu öğrencilerin okumadan zevk almalarını engeller. Bugün hemen hemen tüm edebi metinlerin dili basitleştirilmiş olanları bulunmaktadır. Düşük dil seviyelerinde bunların seçilmesi önemlidir.

### **Sonuç**

Bu betimsel çalışmada, yabancı dil öğretiminde edebiyatın yeri ve önemi irdelenmiştir. Genç nesillerin edebi yeterliklerinin artması ve hedef dilin kültürünün anlaşılması ancak o dilde yazılmış edebi metinlerin sınıfa getirilmesi ile mümkündür. Ancak bu metinlerin seçimi ve kullanım yöntemleri öğrencilerin yaş, ilgi ve dil seviyesine uygun olarak seçilmeli ve öğrenci bu metin seçimi sürecine dâhil edilmelidir. Kendi seçtikleri, ilgi alanlarına uygun eserlerin müfredata eklenmesi, öğrencilerin hedef dillerini geliştireceği gibi hem hedef dilde hem ana dillerinde okuma alışkanlığı kazanmasında yardımcı olacaktır.

### **Kaynaklar**

- Barber, C. (2011). *The English Language: A Historical Introduction*. New York: Cambridge University Press.
- Bibby, S. & Brooks, G. (Eds.) (2013). Literature in ELT. *Journal of Literature in Language Teaching*, 2(1)
- Dickens, Charles. (2016). İki Şehrin Hikayesi. Çev. Meram Avas. İstanbul: Can Yayınları.
- Gass, S. and Selinker, L. (1994). *Second Language Acquisition: An Introductory Course*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

Nunan, D. (Ed.) (2003) *Practical English Language Teaching*. New York: McGraw Hill.

Richards, J. C. & Rodgers, T. S. (2001) (2<sup>nd</sup> edition). *Approaches and Methods in Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.

Showalter, E. (2003). *Teaching Literature*. Oxford, UK: Wiley-Blackwell.

Songören-Arkılıç, S. (2011). “Yabancı Dil Öğretiminde Çocuk Edebiyatı”. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, Cilt: 8, Sayı:1.



# Antik Mitlerden Bilim Kurguya ve Sinema Perdesine Bir Kahramanın Yolculuğu

Timuçin Buğra EDMAN\*

**Özet:** Bu çalışmanın amacı öncelikle fantastik edebiyatın kendi sınırları içinde ve dışında neler ifade ettiğini belirlemektir. Bu analiz esnasında, Fantastik Edebiyatın diğer alt disiplini olan bilim kurguyla olan ilişkisinin fanteziler aracılığıyla gerçek dünyada ne gibi buluş ve gelişmelere yön verdiği veya verebileceği üzerinde durulacaktır. Ancak tüm bu incelemenin merkezinde, fantastik edebiyatın hem Doğu hem de Batı anlayışında farklı yansımaları olsa da aslında değişmeyen bir kahramana sahip olduğu iddia edilmektedir. Bir başka deyişle, bu kahramanın farklı isimler, inançlar veya fiziksel ayrılıklar gösterse de temelde bir kaynaktan çıktığı savı ortaya atılacaktır. Bahsi geçen bu ilk örneğin (arketip) sadece fantastik eserlerde değil, aynı zamanda da sinema perdesine yansıyan izdüşümüyle ne kadar Batı ve Doğu düşüncesini temsil etmekte olduğu sorunsalı tartışılacaktır. Bu sayede bir bakıma geçmiş, şimdi ve gelecek tek bir zaman düzlemi gibi birleştirilip, fantezinin Doğu-Batı sentezinde ne derece etkin olduğu sorusunun cevabı da aranacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Karşılaştırmalı Fantastik Edebiyat, Antik Mitler, Arketip, Doğu Edebiyatı, Batı Edebiyatı, Bilim Kurgu

## A Journey of Hero Science Fiction and Cinema from Antique Myths

**Abstract:** The study that has been designed as articles series primarily purports to determine the things Fantastic Literature represent both inside and outside its borders. During this analysis, through the relationship of fantastic literature with its sub-genre science fiction via fantasies, the text will dwell on how this relationship has led/might lead to inventions and developments. However,

---

\*Yrd. Doç. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, İstanbul/TÜRKİYE.  
timucinedman@aydin.edu.tr

at the centre of all these analyses, it is claimed that although the understanding of Fantastic Literature in both the East and the West have distinct representations, actually it is proposed that they both have unchanging archetypes. In other words, the text bandies about the hypothesis that though this hero has different names, beliefs or physiologies, he lurked out from one source. The text will discuss the problematical issue that to what extent this archetype –if not only in fantastic works but also with its reflected projection on the screen– represents the Oriental and Occidental philosophy. By this way, in a sense, the past, today and the future will be united like a concrete time-plane and the answers regarding the effects of fantasy in the east and the west synthesis will be sought.

**Keywords:** *Comparative Fantastic Literature, Ancient Myths, Archetype, Eastern Literature, Western Literature, Science Fiction*

## **Giriş**

Fantastik edebiyat, edebi tür olarak tanımını tam manasıyla yapmakta güçlük çekeceğimiz bir alandır. Esasen fantastik edebiyat yorumlamaya ve hayal gücüne yeni boyutlar ve kapılar açan bir daldır. Fantastik edebiyatın muhtemel doluluğuyla bir o kadar anlamsızlığı arasındaki gerilim, aslında okuyucuları kendisine hayran bırakan o özelliğidir: sınırsızlık (Attebery, 1993). Aslında fantastik edebiyat hem her şeyi hem de hiçbir şeyi önermektedir. Hem eski dünya hem de yeni dünyalar bulunmaktadır içinde. Fantastik edebiyat için dilin ve romanın yapısının fonksiyonu bu dalın üreticiliğini arttırmaktadır. J.R.R. Tolkien'in "Masallar Üzerine" adlı meşhur makalesinde de belirttiği gibi, fantastik edebiyatın bir 'alt yapıt' olduğunu öne sürmek mümkündür (Tolkien, 2016). Şöyle ki içinde bulunduğumuz evren ve Dünyamız birincil dünyamızdır. Bu dünya fiziki olarak yaşamımızı idame ettiğimiz dünyadır. Dolayısıyla kullandığımız dil, dilin işaret ettiği göstergeler daima bu dünyada var olan nesnelere ya da şeylerdir. Lâkin "alt yapıt" ya da "alt yaratım" olarak nitelendirilebilecek bir alternatif dünya pekâlâ kurgulanabilir. Bu tanımı yaparken sadece kolektif zihnin önyargularıyla değil, aynı zamanda da bu zihnin oluşumunu

sağlayan mitlerin ve mitlerle karmaşık biçimde yoğrulmuş gelenekçi düşünce ve tavrın duvarlarına toslamamız işten bile değildir. Elbette insanların ilk ortaya çıkışından (her ne kadar bu gezegende biyolojik yaşam insanoğlunun varlığından çok önce başlamış olsa da) bugüne kadar geçen sürede yazılı ve sözlü tüm efsane ve mitlerle yoğrulmuş edebi eserleri tek kerede incelemek ne mümkündür ne de bir araştırmacının bir ömürde bitirebileceği bir iştir. Ne var ki bu yazı dizisinin ana hedeflerinden bir tanesi, Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı başyapıtından da esinlenerek, benzer bir çalışmanın fantastik edebiyat alanında da uygulanabilirliğini göstermektir. Bahsi geçen eserde Campbell farklı kültürlerin antik mitlerden başlayarak 'kahraman' olarak adlandırdığımız kurgusal karakterin bir arketip olduğunu ve sonrasında kurgulanan tüm kahraman tiplerinin bu ilk örneğe bağlı olarak geliştiğini iddia etmektedir ki bu bakış açısı bir bağlamda Eflatun'un idealar dünyasını andırır. Bu benzerlik, yazı dizisinin ilerleyen bölümlerinde çok çeşitli karşılaştırmalı örneklerle desteklenecektir. Bu araştırmanın mukayeseli olması ise, fantastik edebiyat ve bilim kurgunun temelinde kurgunun, bu kurgunun kaynağında ise mitlerin yatmasıdır. Elbette tüm mitlerin merkezine indiğimizde, merkezinde insanların kurguladığı fantezileri bulmaktayız.

İlk kurgular birtakım soruların yanıtlarını bulmak için biçimlendirilmiş olsa gerek. Irkı, dili, rengi ve cinsiyeti fark etmeksizin insanın temelde sorduğu ilk soru "Kimim ben?" ve "Varlığımın amacı nedir?" gibi varoluşu ve hemen ardından çevremizi anlamaya yönelik sorulardır. Kendimizden başlayarak doğal görüngeleri anlamaya yönelik yaptığımız tüm sorgulamalar, bir nevi Aristoteles'in de ortaya attığı tümevarım felsefesiyle birleştirilirken, Doğu mitlerine ve Doğu Edebiyatı'na baktığımızda daha ziyade Aristoteles'in hocası Eflatun'un tümdengelim felsefesini görmekteyiz. Elbette bu sayede insanoğlu sorduğu soruların cevaplarını belli zaman aralıklarında farklılıklar göstererek değişik kültürlerde ortaya atmıştır. Lâkin bilimin gelişmesiyle de birtakım sorular cevaplanmaya dursun, beraberinde yeni soruları da getirmiştir. Ancak tüm bu soru-cevap karmaşasının ortasında kalan felsefe ve edebiyat, antik çağlardan

günümüzün fantastik edebiyat ve bilim kurgu filmleri dâhil, ortak bir kahraman ve bu kahramanın ortak bir yapısını ortaya dökmüştür. İster Kara Murat, ister Beowulf, ister Promete, ister Gılgamış, ister Alp Er Tunga ya da Remus ve Romulus kardeşler olsun, hem Doğu hem de Batı uygarlıklarında gördüğümüz bu benzer mit ve efsaneler, felsefe ve edebiyat yoluyla evrimleşerek günümüzün fantastik ve bilim kurgu edebiyatını ve sinemasını oluşturmuştur. Kısacası, *Yıldız Savaşları*'nı izleyen Amerikalı bir izleyicinin, iyilik ve kötülük arasındaki benzer bir savaşın ve dönüşümün en eski mitlerden olan *Gılgamış Destanı*'nda bulması hiç de şaşırtıcı olmayacaktır. İşte bu çalışmanın ve yazı dizisinin de temel amacı, Doğu ve Batı arasındaki köprüleri aslında aynı hayal gücünün oluşturduğunu göstererek, antik mitlerden yola çıkarak özgün bir karşılaştırmalı fantastik edebiyat çalışması ortaya koymaktır.

Edebiyat, insan varoluşunun temelinde yatar. Ağzımızdan çıkan her söz ve kaleme dökülen her yazı, niteliğine göre bir edebi çalışma olabilir. İnsan sosyal bir varlık olduğu için elbette düşüncelerini paylaşmak ve kendi fikirlerini yaymak ister. Zira kendi gibi düşünen insanların da var olduğunu bilmek güzeldir. Rasyonel düşünebilen bir varlık olmamız, biz 'homo-sapiensleri' antik çağlardan bugüne ön plana itmiştir. Düşünebilmek demek, hayal kurabilmek demektir. Hayal kurabilmek ise fantezi kurgulamak demektir. Edebiyat dediğimizde fantezi akla gelen ilk kelimedir. Zira edebiyatta her şey fantezinin bir ürünüdür. İlk hayaller ve fanteziler elbette varoluşu sorgularken insanoğlunun aklına gelmiş ve felsefeyi oluştururken bir yandan da doğal "fenomenler", yani görüngüleri bu hayal gücü ve fantezi ürünleriyle açıklamaya çalışmışlardır. Örneğin depresyon olduğunda bunu Hades'in bir kızgınlık anı, fırtınalar koptuğunda Zeus'un memnuniyetsizliğine bağlamak vb. gibi değerlendirmeler elbette ilkel toplumların çevrelerini anlamaya yönelik adımlarıydı. Ne var ki özellikle Aristoteles ve Eflatun'un fikirlerinin ortaya çıkışıyla, insanoğlu Antik Helen dünyasında, yani Antik Yunan'da dünyanın merkezi haline gelmiştir. Hamilton'a göre, "Yunanlılar tanrılarını kendi suretlerinde düşlemişlerdir. Bu daha önce insanın aklına girmemiş bir biçimdir. O zamana kadar tanrılarının dış görünüşleri bu

denli gerçekçi olmamıştır” (Hamilton, 2011). Bu elbette modern dinler öncesinde insanın kendini anlamaya yönelik çabalarının en rasyonalist hallerinden biridir. Zira Eflatun’un idealar dünyasının birçok açıdan Müslümanların anlayışına benzemesi (tümenden gelim), Aristoteles’in düşünce yapısının ise (tümevarım) deneye dayalı düşünce tarzının oluşumunun temellerini oluşturması şaşırtıcı değildir. Eflatun’un insan suretinde tanrıları reddederek Tanrı’nın tek olduğu ve her yerde olduğunu söylemesi dönemin çok tanrılı düşüncelerini derinden etkilemiştir.

Eflatun’a göre tanrı, en mükemmel olandır ve yeryüzündeki her şey onun suretinde, onun kopyalarıdır ancak Tanrı harici hiçbir şey gerçek değildir ve sahtedir (Herman, 2014). Aristoteles’e göre ise Tanrı’yı idealar dünyasında aramaya gerek yoktur. Zira yüce Tanrıyı basitçe bir kuş, bir kelebek ya da ağaca baktığımızda bile yaradılışın mükemmeliyeti kabiliyeti yoluyla bu dünyada da anlayabiliriz. Aynı zamanda tüm bu bilgilere deney ve duyular yoluyla da erişebiliriz. Aristoteles bugün bildiğimiz birçok zooloji ve botanik bilimleri ile ilgili isimleri bulan kişidir, hatta dünyanın yuvarlak olduğunu ilk öne süren de kendisidir (Herman, 2014). Elbette insan doğası ve Tanrı’yı algılayış biçimiyle ilgili başka bakış açılarına da rastlamak mümkündür. Örneğin Aziz Paul şöyle der: “*Görünmez olan görünür olan tarafından anlaşılacak zorundadır.*” Peki, bu sadece batı dünyasının bir eğilimi midir? Modern dinler sonrası İslami inançta elbette Eflatun ve Aristoteles’in düşüncelerine benzer yapılar gösterir. Taner Timur, Andre Bonnard’ın *Antik Yunan Uygarlığı: İlayda’dan Parthenon’a* adlı eserinin girişinde şöyle der:

*“Ortaçağ Avrupası’nda olduğu gibi, geleneksel Osmanlı düzeninde de Grek düşüncesi yüzyıllarca bilimin ve ilahiyatın temelini oluşturdu. Şu farkla ki, Avrupa’da Hristiyan giysiler içinde ortaya çıkan Ortaçağ bilimi, Osmanlı toplumunda da tamamen İslamî renklere bürünmüştü. Fakat kutsal bir inancın kalıplaştırdığı aysbergin görünmeyen kısmı Eflatun’un, Aristo’nun ve onun düşüncelerini “şerh eden” bir sürü düşünürün katkılarından oluşuyordu. Osmanlı ulemasının Eflatun’dan “Felatun el Lillah” (İlahi Eflatun); Aristo’dan da “Muallimi*



*Evvel” diye söz ettiklerini nasıl unutabiliriz? XVI. Yüzyılda Ahmet Taşköprüzade’nin, XVII. Yüzyılda Kâtip Çelebi’nin ansiklopedik kitaplarında anlatılan ve sınıflandırılan yüzlerce ilimin büyük ölçüde eski Yunan’dan, özellikle de Aristo’dan kaynaklandığını bugün kaç kişi biliyor?” (Bonnard, 2004).*

Pekâlâ, Antik Yunan Felsefesinin, Kâtip Çelebi’nin veya Ahmet Taşköprüzade’nin Fantastik edebiyat ve Bilim Kurgu ile ne alakaları olabilir? Eğer düşüncenin temelinde insan varsa o düşünce evrimleşir demiştik. Nasıl ki antik bir düşünce Osmanlı’da farklılıklarla da olsa benimsenebiliyorsa, doğudaki çok daha antik bir düşünce de batıda farklı şekillerde ortaya çıkabilir. Mesela Sümerlilerin *Gılgamış Destanı*’nda anlatılan Tanrının gazabı sonrası büyük tufandan kurtulan Utnapiştım’in hikayesinin (açıkçası Hz. Nuh Peygamber’in hikâyesinin benzeridir bu aslında) veya ölümsüzlüğü aramak için ölümler diyarına, yani yeraltına inen Gılgamış’ın Homer’in Odesa eserinde ölümler dünyasına inip bazı soruların cevaplarını aramak için Akhilleus ve Agamemnon ile konuşan Odiseus’un hikayesinden ne farkı vardır? Ya da 2010 yılında ilk serisi çekilen *Titanlar’ın Savaşı* ve devamında 2012 yılında çekilen *Titanlar’ın Gazabı* adlı filmlerde yer altı dünyasına inen Perseus’un hikâyesi, neredeyse tamamı Antik Yunan hikâyelerinden alınma değil midir? Demek oluyor ki, esasında mitler, insanların fantezi dünyalarıyla şekillenmiş ve doğal görüngülerin açıklanmaya çalışılmasından zamanla hikâyelere, oradan tarihe ve bilinçaltı betimlemelerine dönüşmüş, bu hikâyelerin merkezine de Perseus, Gılgamış veya Odiseus adlarıyla (adları ne kadar farklı olursa olsun) bir arayış içinde olan insan kahramanı merkeze oturtmuştur. İşte bu yazının amacı, ister Doğulu ister Batılı, ister Yunan, ister Türk olsun bu merkezde yer alan kahramanı anlamak ve yolcuğun Antik efsanelerden fantastik edebiyat yoluyla popüler bilim kurguya daha sonra sinema perdesine ve hatta günümüzdeki buluşlara nasıl devinim sağladığını göstermektir. Batı ve Doğu kültürünün aslında birbirinden hiç de farklı olmadığını unutmamak gerekmektedir. Cevat Şakir Kabaağaçlı, 1954 yılında *Anadolu Efsaneleri*’nin önsözünde şöyle der: “*Batı’nın çiçeklerini alıp artık kurumuş olan eski ağacımızın dallarına pamuk ipliği ile*

*bağlamaya ne hacet vardı, o çiçekleri açan gövde ve kökler bizim topraklarda idi.” Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, Batı ve Doğu kültürleri arasındaki etkileşim belirgin ve kaçınılmazdır. Bu etkileşimin kısa bir bağıntısını verdikten sonra bir başka sorunsalı tartışmak faydalı olacaktır: Ampirik yani deneye dayalı düşünce ve rasyonel bilginin yayılmasıyla yeni bilinmezliklerin bilim tarafından nasıl ortaya atıldığı ve fantastik edebiyat ile bilimin nasıl bir ilişki içine girdiğidir.*

İlk olarak, Attebery der ki:

*“Öncül bilimkurgu olarak adlandırılan şey ile gerçek şeyi birbirinden ayırmak yararlıdır. Gilgamiş Destanı’ndan başlayarak devam eden edebi tarih boyunca neredeyse tüm bilimkurgu içerikli mecazi anlatımları içeren imgesel romanların bulunabilmesine rağmen, ancak Rönesans sonrası dönemin bilimsel ve endüstriyel devrimlerinin ardından bu mecazi anlatımlar münasip bir biçimde bilimkurgu olarak etiketleyebileceğimiz ayrı bir roman biçimine yekvücut olmaya başlamıştır” (Attebery, 1993).*

Kısacası ampirik düşüncenin yaygınlaştığı Rönesans dönemi sonrasında fantastik edebiyatın bir alt kolu olan bilim kurgu edebiyatı ayrı bir edebi tür olarak geliştirildi. İşin aslı, bilim ve kurgu beraber evrimleşmişler ve birbirlerini tamamlamışlardır. Ampirik düşüncenin yaygınlaşması ve deneycilik hareketinin bir sonucu olarak, bilim Antik Dünya’daki felsefecilerin ve hayalperestlerin fantezilerinden yola çıkarak dünyayı açıklamaya çalışmalarına karşın, bilim de dünyayı açıklayabilmek adına teoriler geliştirmeye başlamıştır. Kurgu ise doğa ve insanlarla alakalı olası senaryolar geliştirip geleceği görmeye çalışmıştır. Gerçeklik, teknoloji geliştikçe hayali geçmeye başladıkça bilim adamı ile yazarın yolları bir kez daha kesişir: Yazar hayal eder, bilim adamı ise icat eder. Bu düşünce çok mu soyut geliyor kulağa? Ya da inanılmaz? Öyleyse bir düşünelim. H.G Wells *Görünmez Adam*’ı 1897 yılında yazdığında çılgın deneyler yapan bir kimyacının albino dış görünüşü yüzünden kendisini saklama gereğini hissedişine müteakip görünmezliği keşfettiğine şahit olan ilk okurlar acaba bugünün radara yakalanmayan ve görünmez olmalarını sağlayan alaşım ve boya yapılarıyla

tasarlanmış F117 Gece Şahini'nden haberdar olsalar ne olurdu? Ya da Lockheed'in geliştirdiği Lockheed Martin F-35 Şimşek II uçaklarını görseler ne düşünürlerdi acaba? Jules Verne *Ay'a Seyahat* adlı romanını 1865 yılında yazmış ve öngördüğü her şey 20 Temmuz 1969 yılında gerçekleşmiştir. 19.yy insanları için aşırı hayalperestlikten oluşan bir bilim kurgu romanı, 20.yy insanı için öngörü niteliğindedir. Yine Verne tarafından 1870 yılında yazılan *Denizler Altında 20.000 Fersah* insanların hayal gücünü zorlayan bilim kurgu romanı olmasına karşın bugün dünyamız nükleer denizaltılarla doludur. Bu da şu demek oluyor, bilim kurgu romanı sadece kurgu değil aynı zamanda insan zihninin yarattığı fantezilerin gerçekleşebilecek öngörüleridir de. Bu yüzden birçok akademi bu gerçeğin farkına varmış ve bilim kurgu alanında uzmanlaşan bölümler kurmuş ve tıpkı *2001: Bir Uzay Destanı* filminin yazarlarından Arthur C. Clarke'ın, "*Bilim Kurgu, 10 yıl ötesine bakmayı arzulayan herhangi biri için temel bir eğitimidir.*" dediği gibi ders programlarında bilim kurgunun kavramlarını hayata geçirmişlerdir (Huntington, 1975). İşte tam da bu yüzden Türkiye'de akademilerin ve öğrencilerin bu alanı daha da ciddiye almaları için böyle bir çalışma ve derlemeye ihtiyaç duyulmaktadır. Karşılaştırmalı olması ise fantastik edebiyat ve bilim kurgunun sadece Batı medeniyetlerine aitmiş gibi bir hissiyatın ne kadar yanlış olduğunu göstermek içindir.

Esasında bilim kurgu eşsiz edebi girişimlerden biridir; bilim kurgu, zihni herhangi bir sınırlandırması olmayan fantezi sahibi düşünürün karakteridir. Şu argümanı öne sürmek oldukça doğrudur ki Uzay Çağı'nın insanları olarak bizler aslında bilim kurgu çağında yaşıyoruz ve bilim ile kurgu yani fantezi romanı arasındaki sınırlar artık gün geçtikçe kaybolmaktadır ve bilimsel öngörüler gerçeğe dönüşmektedir. Bugün bilim geçmişte hem Doğulu hem de Batılı yazarların bilim kurgu romanlarının fantezi elemanı olan birçok şeyi yakalamış ve geçmiştir. Sözlük anlamına bakılacak olursa, bilim kurgu kelimesinin dünyaca ünlü Merriam Webster sözlüğünde şöyle bir anlamı vardır: "*Bilim kurgu temel olarak gerçeğin ya da hayal edilen fantastik bilimin etkisiyle toplum ya da bireyler üstündeki etkiyi veya bilimsel faktörü temel tercih bileşeni olarak ele almaktadır*" (Merriam-

Webster, 2016). Fantastik edebiyat edebi tür olarak 1939 Bulgaristan doğumlu Fransız edebi eleştirmen Tzvetan Todorov tarafından geliştirilmiştir. Todorov, Fantastik edebiyatın tür eleştirisiyle ünlü olan yapısalcı bir edebi eleştirmendir. *Fantastik: Edebi Türe Yapısalcı Bir Yaklaşım* adlı kitabında Todorov, fantastik edebiyatı daha ziyade yeni ve farklı bir bakış açısıyla betimlemektedir. (Santana, 1996). Todorov’a göre, “*Fantastik sadece doğanın kanunlarını bilen kişinin görünürde doğaüstü bir olayla çelişmesiyle tecrübe ettiği duraksamadır*”(Todorov, 25). Dolayısıyla fantastik edebiyata karşı bazen önyargılı olmak okuyucuların doğasında olan bir şeydir. Ne var ki, çoğu doğru bildiğimizi sandığımız sözde bilimsel gerçekler, daha sonrasında yanlış bilinen basmakalıp bilgilere dönüşmüştür. Örneğin uzun yıllar boyunca Güneş Sistemi’nin Plüton dâhil 9 gezegeni olduğu öğretilirken, 2006 yılında Uluslararası Astronomi Birliği, Plüton’un cüce yıldız olduğuna karar vermiş ve gezegen sayısı 8’e düşmüştür. Uzun yıllar Mars gezegeni yüzeyinde yaşam olmayacağı vurgulanırken, çok yakın zamanda NASA, Mars yüzeyinde su akışı olduğunu tasdik etmiştir (Brown ve Cantillo, 2016). Belki de insanlık uygarlığının şu anki gezegenimizde başlamasından yüzbinlerce yıl önce evrenin başka uygarlıklara ev sahipliği yaptığını ve çok büyük savaşların yaşandığını söylemek, *Yıldız Savaşları* senaryosu gibi dursa da, uzay ve uzay bilimleri konusunda insanlık olarak bildiğimiz şeylerin, bilmediklerimiz yanında çölde kum tanesi gibi kaldığı yadsınamaz bir gerçektir. Örneğin böyle bir yıldız savaşları argümanı, Hint mitolojisinde *Mahabbharata* (büyük Bharata) savaşında anlatılmaktadır. Antik uygarlık dönemlerimizden beri insanoğlu olarak tarihimizde yıldızlara ve yıldızlardan gelen ziyaretçilerle ilgili hikâyelere sıkça yer vermişizdir. Ancak yaşadığımız evren ve uzay hakkında bildiklerimiz ne kadar da sınırlıdır. Özellikle söz konusu evren, kara enerji ve kara madde olunca, aslında bilmediklerimiz kesinlikle bildiklerimizden çok fazladır (NASA, 2016). Şu halde hayal gücümüzle sınırlı olan fantezi dünyamız, tıpkı öncüllerimiz H.G. Wells veya Jules Verne ve hatta Aristoteles veya *Gilgamış Destanı*’nın yazarı gibi bir gün ölümsüzlüğün veya uzun yaşamın mümkün olabileceğini tahmin edebilirler. Bir başka

açından bakıldığında, fantastik edebiyat hayal etme aktivitesidir. Yani, fantezinin bir alt türüdür ve bir yazım stili olarak işlev görür. Bu açıdan fantastik ve fantezi iç içe girmiş bağıntılı iki kavramdır. Okuyucular ya kendilerini romanın, hikâyelerin ya da filmlerin karakterlerinin yerine koyar ya da gerçeği tecrübe edip etmedikleri konusunda şüpheye düşerler (Sandner, 2004). İşte tam da bu açıdan bilim kurgu ve fantastik edebiyat iç içe girmiş iki disiplin olarak şüpheciliği ve sorgulamayı körükler. Bu sayede *Fahrenheit 451* gibi ‘Karşı Ütopya’ eserleri ortaya çıkarabilir Ray Bradbury gibi yazarlar. Öylesine bir dünya olabilir ki kimsenin artık okumadığı zaten kitap okumanın yasak olduğu, edebiyatın suç olduğu bir dünya. Veya *Mad Max* serisini izleyenler, olası bir felaket veya savaş sonrası insanların benzin veya hatta su kaynakları için ilkel kabileler gibi birbirlerine girebilecekleri bir dünya karşımıza çıkabilir. Hatta *Terminatör* serilerindeki gibi makinaların insanları avladıkları bir dünya. İşte bunların hepsi fantezi dünyamızın felsefe ve bilim kurgu ile harmanlanarak ortaya çıktığı, ancak hem Batı hem de Doğu kültüründe bizi çevreleyen bir dünyanın arketip kopyası kahraman tarafından kaybedilen her neyse onun geri alınması için savaşan ortak bir beden ya da akıl konumundadır. Aslında bilim kurgunun ve fantezi eleştirisinin, modern edebi eleştirisinin bu edebi türün tanımlanmasından sonra bir parçası haline geldiğini görmekteyiz. Bu yapının en önemli özelliği belki de bilim, hayâl gücü, macera ve hatta romans özelliklerini bile bir arada toparlayabilecek kapasitede olup, bu edebi türü çok daha büyüleyici hale getirmesidir. İşte tam da bu yüzden bilim kurgu ve fantezi edebiyatı gerçeğin bir yansıması olarak işlev gören bir tür olarak önemlidir. Bu alanın yazarları kendilerini çevreleyen gerçeklikten ilham almakla kaygılanmaktadırlar ve okuyuculara her yeni meydan okumayla ve mitolojilerle onları esrarengiz dünyalara ve ufuklara doğru itmekteler.

## Kaynaklar

- Attebery, B. (1994). *The Norton Book of Science Fiction*, New York: W.W. Norton Company.
- Tolkien, J.R.R. On Fairy Stories. *Rivendellcommunity*. [http://www.rivendellcommunity.org/Formation/Tolkien\\_On\\_Fairy\\_Stories.pdf](http://www.rivendellcommunity.org/Formation/Tolkien_On_Fairy_Stories.pdf) (20 Aralık 2016).
- Hamilton, E. (2011). *Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes*, New York: Grand Central Publishing.
- Herman, A. (2014). *The Cave and the Light: Plato Versus Aristotle, and the Struggle for the Soul of Western Civilization*, New York: Random House.
- Bonnard, A.( 2011). *Antik Yunan Uygarlığı: İlyada'dan Porthenon'a*, 2. Basım, İstanbul: Doğa Basın Yayım:
- Huntington, J. "Science Fiction and the Future." Jstor <http://www.jstor.org/stable/376232>, (20 Aralık 2016.)
- The Merriam-Webster dictionary*. (2016). Springfield, MA: Merriam-Webster, Anonim.
- Todorov, T., & Scholes, R. (1989). *The Fantastic: a Structure Approach to a Literary Genre*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Sandner, D. (2004). *Fantastic Literature: a Critical Reader*. Westport, CT: Praeger.
- Brown, D., & Cantillo, L. *NASA Confirms Evidence That Liquid Water Flows on Today's Mars*, <https://www.nasa.gov/press-release/nasa-confirms-evidence-that-liquid-water-flows-on-today-s-mars>, (20 Aralık 2016.)
- NASA. *Dark Energy, Dark Matter*, <https://science.nasa.gov/astrophysics/focus-areas/what-is-dark-energy>, (20 Aralık 2016.)

Santana, Carmen Martin. *The World of The Fantastic as a Literary Genre. The Trace of a Quest In Angela Carter 's The Bloody Chamber*, [http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/3913/1/0234349\\_00002\\_0011.pdf](http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/3913/1/0234349_00002_0011.pdf), (20 Aralık 2016.)

# Yunus Emre'nin “Mânâ Denizine Daldık” Şiirinin Göstergibilimsel İncelemesi

Serdar GÜRÇAY\*

*Denize dalmadıkça inci elde edilmez.*

**Özet:** Yunus Emre, XIII.–XIV. yüzyıl Anadolu coğrafyasında saf, canlı Türkçeyle sufîyâne şiirler söyleyen bir şairdir. Yunus Emre'de insanlara yol gösterme ve bu anlamda manevi bir öncü olma vasfı mevcuttur. *Sehl-i mümteni* kabul edilebilecek nitelikteki şiirlerinde kullandığı sembol ve motifler, Türklerin akidelerini idrakinde kılavuz rolü üstlenir. Bu çalışmada incelenen “Mânâ Denizine Daldık” şiiri de dinî-tasavvufî semboller içermektedir. Bu sembolik olma vasfı sebebiyle eserin göstergibilimsel açıdan incelenmesinin uygun olduğu düşünülmüştür. İlk bölümde; şiir sunulmuştur. İlerleyen bölümlerde şiir; *Karşıtlık ve Karşılaştırma Tekniği*, *Kişi Kesiti*, *Kelime ve İbare Yinelemeleri*, *Biçimsel Yapı*, *Yüzey Yapı*, *Yüzey* ve *Derin Yapı* alt başlıkları altında incelenmiştir. *Karşıtlık ve Karşılaştırma Tekniği*, eserdeki zıtlıkları ortaya koyarak mukayese etmektedir. *Kişi Kesiti* bölümünde, kişilerin derinlemesine özellikleri belirtilmiştir. Ayrıca, Yunus Emre'nin şiirlerinde *Kelime ve İbare Yinelemeleri* sıkça kullanılmıştır, sanatçı bu yolla kıymet verdiği sözün hafızalarda kalmasını sağlar ve pekiştirerek hedefe ulaşmayı kolaylaştırır. *Biçimsel Yapı*'da şiirin şekil özelliklerine değinilmiş ve bunun üslûba yaptığı katkı vurgulanmıştır. *Yüzey Yapı*'da şiirde; zaman ve mekân olgusu, kullanılan seslerin yarattığı çağrışımlar irdelenmiştir. *Derin Yapı*'da ise kelimelerin mânâları ve çağrışımları detaylı olarak ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Göstergibilim, Mânâ Denizine Daldık, Şiir, Yunus Emre*

---

\***Arş. Gör.**, İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE, serdargurcay@aydin.edu.tr



## A Semiotic Study of Yunus Emre's Poem "Mânâ Denizine Daldık"

**Abstract:** Yunus Emre is a XIII.–XIV. century Turkish poet, possessing a naive and a live tongue. He is also a spiritual leader who shows people a true path for their lives. The symbols and motifs in his poetries, written in the style of *Sehl-i mümteni* are like a guide to Turkish people for comprehending Islam. The poem "Mânâ Denizine Daldık" contains sufistic symbols which brings an opportunity to make a semiotic study. In the introduction section; semiotics briefly explained. In the first part of the study; the text of the poem "Mânâ Denizine Daldık" is given. Its analysis is made under several sections involving; *contradictions and comparison technique* (showing the contrasts within the poem), *analysis of characters* (giving the detailed definition of personalities), *iterations* (Yunus Emre used various iterations in his poem, by this way he emphasizes certain words and sounds), *form* (definition of elements those aid the expressions of the poet), *surface structure* (time, setting and sound is analyzed) and *deep structure* (where Greimas square is used).

**Keywords:** *Semiotics, Mânâ Deniz Daldık, Poem, Yunus Emre*

### Giriş

Bu çalışma; Türk halk şairi üstatlarından biri olarak kabul görmüş Yunus Emre'nin "Mânâ Denizine Daldık" şiirinin göstergebilimsel açıdan incelenmesini kapsamaktadır.

"Mânâ Denizine Daldık" şiiri Yunus Emre'nin divânında yer almaktadır. Çalışmada Mustafa Tatcı'nın 2005 basımlı *Yunus Emre Divânı* isimli eserindeki şiir kaynak olarak kullanılmıştır. Halk şiirlerinin genellikle ilk dizesi şiirin başlığı olarak kabul görür. Bu eserin ilk dizesi *ma'nî bahrine taldık* olarak geçmektedir; bu şekilde incelenmesinin yanı sıra; çalışma içerisinde "Mânâ Denizine Daldık" olarak çevrilerek de analizi yapılmıştır. *Bahri* kelimesi *deniz* anlamına gelmektedir ve şiir de Allah'ın *kudretinin sonsuzluğunu* sembolize etmektedir. *Denize dalmak* ise *doğru bilginin derinlerine inerek, gelişmek ve ermek* şeklinde anlam kazanmaktadır.

Göstergebilim; sanat eserlerindeki mânâları ortaya çıkarmayı amaçlar. Şairin, eserini üretirken sahip olduğu düşüncelerin, duyguların yansıması olan seslerin ve kelimelerin mânâlarına; *semiotics* [ing.] olarak da tanımlanan yöntemler dizisi ışık tutar.

Şiiri edebî bir tür kılan, duygulara hitap etmesi ve kullanılan alegori, metafor, sembol ve motiflerle sağlanan çok katmanlılıktır. Bu bağlamda şiir incelemelerinde göstergebilimsel inceleme, bahse konu olan bu geniş ölçekli analize imkân sağlamaktadır.

Şiirin sunulduğu *birinci bölümün* ardından gelen *Karşıtlık ve Karşılaştırma* isimli *ikinci bölümde*; Yunus Emre'nin kullandığı kelimeler arasındaki *ilgili bu bağlantı* araştırılmıştır. *Üçüncü bölümde*; eserde geçen belirgin *kişiler / şahsiyetler* bahse konu edilmiş ve içeriklerine inilmiştir; *ben, biz, Yunus ve cümle vücûdlar* bu bağlamda karşılaşılan isim ve zamirlerdir. *Dördüncü bölümde*; şairin yararlandığı kimi yinelemelerin (ve ibarelerin) neler olduğu ve bunların değerlendirmesi konu alınmıştır. Örneğin “Cümle vücûdda bulduk” dizesi her mısraının sonuna yerleştirilmiştir. Çalışmada göstergebilimsel analize ek olarak, eserin biçimsel yapısının çözümlenmesine de yer verilmiştir. *Beşinci bölümde*; bu amaçla; şiirin kafiye yapısı incelenmiştir. *Altıncı Bölüm*; şiirin kutsiliğinin sağlanmasında kullanılan elementlerden olan “u” sesinin çözümlenmesi başta olmak üzere diğer *yüzeysel yapı* özellikleri irdelenmiştir. *Derin yapı* adı altındaki *yedinci ve son bölümde*; klasik göstergebilimsel analiz temel alınmış, *Greimas dörtgeninden* de yararlanılarak yapı analizi gerçekleştirilmiştir.

### 1. Şiir Metni: “Mânâ Denzine Daldık”<sup>1</sup>

1. Ma'nî bahrine talduk
2. vücûd sırrını bulduk
3. İki cihân ser-te-ser
4. cümle vücûdda bulduk

<sup>1</sup> Mustafa Tatcı'nın 2005 basımlı Yunus Emre Divânı isimli kitabında “Mânâ Denzine Daldık” şiiri, 14 heceli beyitlerden oluşmakta iken bu çalışmada dörtlükler hâlinde incelenmesi uygun görülmüştür.

5. Bu çizginen gökleri
6. tahte's-serâ yirleri
7. Yitmiş bin hicâbları
8. cümle vücûdda bulduk
  
9. Yidi gök yidi yiri
10. tağları denizleri
11. Uçmagıla Tamu'yı
12. cümle vücûdda bulduk
  
13. Gice ile gündüzi
14. gökde yidi yılduzı
15. Levhde yazılan sözi
16. cümle vücûdda bulduk
  
17. Mûsa agduğı Tûr'ı
18. yohsa Beytü'l-Ma'mûr'ı
19. İsrâfil çaldug Sûrı
20. cümle vücûdda bulduk
  
21. Tevrât'ıla İncil'i
22. Zebûr'ıla Furkân'ı
23. Bunlardagı beyânı
24. cümle vücûdda bulduk
25. Bir ile iki üçü
26. dördile biş ü altı
27. Yidi sekiz tokuzı
28. cümle vücûdda bulduk
  
29. Yunus'un sözleri Hak
30. cümle didügi saddâk
31. Ne gördüysen kamu Hak
32. cümle vücûdda bulduk (Tatçı, 2005: 134)

## **2. Karşıtlık ve Karşılaştırma Tekniği**

Yunus Emre, kelimelere yüklediği anlam ve çağrışımlarda karşıtlık ve karşılaştırmalardan yararlanmışır. Her kelimenin

hem kendisinin hem de bütünü oluşturan parçaların zenginliği yarattığını fark etmiştir. Yunus Emre, tasavvuf ehlidir. Tasavvufun *vahdet-i vücûd* düşüncesi; “Allah’tan başka hiçbir hakikî varlık kabul etmeyen, bütün varlıkları Mutlak Varlık’ın isimlerinin ve sıfatlarının bir tezahürü, bir tecellisi sayarak, hakikî varlığa nazaran onların ezeli ve ebedî yokluğu ifade ettiğini keşf yoluyla ortaya koyan tasavvufî bir görüştür” (Mustafa Fevzi Efendi, 2003: 15). Allah, bütün zamanları ve mekânları kaplayan bir nurdur. Yunus Emre, şiirinde kullanmış olduğu zıtlık ve karşıtlıklar vesilesiyle, hakikati zıtlık barındıran *dikatomi*<sup>2</sup> ve karşıtlıklardan yola çıkarak ortaya çıkarma gayretindedir.

Şair, “Mânâ Denizine Daldık” şiirinde imgelerin içinde sunulan karşıtlık ve karşılaştırmaları verirken; mısralarda “*yir* ve *gök*”, “*taglar ve denizler*”, “*uçmağ ile tamu*”, “*gice ile gündüz*”, “*yazı ile söz*” kelimeleri, anlatıma zenginlik katarak çağrışım oluşturur.

Yunus Emre’nin dinî, ahlakî ve tasavvufî hakikatleri lirik tarzda ele aldığı eseri, divânıdır.

Şiirin *Yidi yir yidi göğü* biçimindeki 9. dizesinde geçen “*yir*” ve “*gök*” kelimeleri, birbirlerine dikatomiktir denilebilir. *Yer (yir)* kelimesi, insanların üzerinde yaşadığı, bitkilerin yeşerdiği, hayatın var olduğu dünyayı simgelemektedir. Buna zıt olan *gök* ise insanların ilkel inançlardan bu yana çekinerek baktıkları yıldırım, *gök gürültüsü*, şatafatlı yıldızlar, güneş ve ayı barındırması hasebiyle kutsal bir mekân, majör bir hierofonidir<sup>3</sup>. Dünya tarihi boyunca doğa yasalarına bağlı olarak yaşayan heteronom insanlık, özgürleşip otonom seviyeye ulaşınca dek gökyüzünden korkmuş ve bunun için ağaçları, dağları, yüksek mekânları kendilerine kutsiyet arz ederek yaşamlarını sürdürdükleri çadırlara dahi yer ve göğün birleşimini simgeleyen bir merkez direk koymuşlardır. Yunus’un bu dizesinde yer alan *gök* sözcüğü ilahî rahmete işaret etmektedir. Bu rahmet gönül gözünden damlar, insan bu rahmetle ebediyeti bulur. Ayrıca,

<sup>2</sup> Birbirine rağmen değil, birbirini tamamlayan zıtlıklar için kullanılan bir terimdir.

<sup>3</sup> Hierofani: İlahinin veya kutsalın, özellikle kutsal bir yerde, nesnede veya durumda tezahür etmesi, belirmesi, ilahî tecelli (Eliade, 2003: 20).

*gönül* de *gök* gibi mücerret genişliğe sahiptir ve madde ötesi âlemleri de kaplar, bu sebeple gönül ve gökyüzü birbirlerine teşbih edilebilir (Tatcı, 1990: 240). Gök, yüksekliği sebebiyle bütün cisimleri içine alan mecazen mülk, saltanat mânâlarına denk gelir. Eski felsefede bir görüşe göre bütün kâinatı kuşatan şey, yani küllî mekân; diğer bir görüşe göre de dokuzuncu felek, yani felek-i âzam'dır (Yağmur, 2012: 397).

Şiirin *tagları denizleri* biçimindeki 10. dizesinde geçen "tag" kelimesi, mitolojik anlamda hem yer hem de göğe ait olması bakımından önemlidir. Dağlar ilkel çağlardan bu yana, hem görünüş bakımından gösterişli ve ürkütücü olması, hem sığınma imkânı sağlaması, benliğinde birçok canlıyı barındırması hem de kurban sunularak kutsiyet kazandırılan merkezler olması bakımından önem arz eder. Ağaçlar gibi dağların da yer ile gök arasında bağlantı sağladığına inanılır. Eliade, gök, yer ve yeraltını birleştiren bu unsura *axis mundi*, *yer ekseni* der (Eliade, 2003: 232).

Deniz sözcüğü ise, sınırsız oluşu ve ihata edici hususiyetiyle gönül için bir benzetme unsuru olur. Ayrıca gönül, denizin bünyesindeki varlıkları örtüp gizleyen özelliği ile sır arasında da bir ilgi vardır. Sır, Allah'ın zatı ile ilgilidir (Tatcı, 1990: 241).

İnsan varlığının ve diğer doğa canlılarının yaşam kaynağı olan su, yaratılıştaki ilk töz olmuştur. Dinî-tasavvufî anlayışa göre vücut, Anâsır-ı erbaa'dan oluşmaktadır. Bu dört unsur *su*, *ateş*, *toprak* ve *havadır*. Yunus Emre'nin düşüncesinde insanın bileşimini oluşturan bu maddeler mizaç ve karakterlere de etki etmektedir. Denilebilir ki dağ, göklere yükselirken, denizler dünyanın içlerine gömülmektedir. Burada hem coğrafi bir zıtlık, hem de dikey olarak sonsuzluğa yöneliş vardır.

Şiirin *Uçmagıla Tamu 'yı* biçimindeki 11. dizesinde geçen "Uçmag" kelimesinin sözlük anlamı kaba gölgeyle örtülü, güneşi göstermeyecek kadar sık ağaçlı bahçe, müminlere ahirette vaat edilen nimet ve lütf yurdu (Gölpınarlı, 1965: 255). Cennetin yolu, fani ve maddi dünyadan geçer. İyi kalpliler ve Allah'a tam teslim olanlar cennet ile mükâfatlandırılırlar.

Yunus Emre'ye göre tasavvufî terbiyede cennet, Allah'a

ulaşmada bir araçtır. Maddî vücutlarından sıyrılarak bedenlerini terk edenler vahdet-i vücûda (mutlak birliğe) kavuşurlar ve içlerinden ırmaklar akan uçmağa girmeye hak kazanırlar. Esasen cennet metaforu, Yunus Emre düşünüşüne göre insanın iç âlemidir. Tamu ise cennetin zıttı olarak karanlık, büyük derinliktir. Cehennem de yolu Cennet gibi dünyadan geçer. Karanlık olan cehennem yedi kısımdır. Her bölümün bir yolu vardır. Allah'a inanmayanlar, komşu hakkını ödemeyenler cehenneme gireceklerdir. Münkirlerin (inanmayanların da) yeri cehennemdir (Tatcı, 1990: 139). Yunus Emre'ye göre evrende merkez olan insandır. Bütün âlemler insan ırkının vücudunda türemiştir. Cehennem de insanın vücudundadır. Bu yaratılış hususiyeti vahdet-i vücûdda işlenmektedir.

Şiirin *Gice ile gündüzi* biçimindeki 13. dizesinde, tasavvufta *gice (gece)* ehline *evliyâ*, gündüz ehline ise *ehl-i dünya* denir. Nietzsche de “geceleri uyumayanların yolundan çekilin” demiştir (İlbey, [01.05.2016]). Tasavvuf ehli, gecenin karanlığından sonsuz bir huzur bulur, mâna âlemine dalarak seyr ü sülûk denilen yolculukta dinginleşir, doğa ve özbenliğiyle uyumu yakalar. “Yunus Emre'nin seyr ü sülûku bireysel değil, toplumsal bir yolculuktur” (Özçelik, 2010: 79). Gündüzde her şey ayan beyândır, apaçıktır. Gecede ise tüm sırlar saklanır. Sır, Tanrı'dır. Bu bağlamda gecenin örtme, örtbas etme hali içinde yanan aşk ateşine su olur. Şairlerin ilhâmı da gündüz değil, gece gelir. Yunus Emre'nin konuyla ilgili başka bir beyti şöyledir:

*“Eydürsin kim gözüm görür da'vîyi ma'nîye irür*

*Gündüz güneş şû'le virür gice yanan ol nûr nedür”* (Tatcı, 2005: 69).

Dinî-tasavvufî inanışa göre; gecede feyz, bereket ve mağfîret boldur, kuşluk vakti uykudan feragat ile kılman namazın da sevabı çoktur. İnsanlar, gündüzleri maddî zevk ve ihtiraslar peşinde koşarken, geceleri sükût ve hüzn ile maneviyata yönelirler. Sevdalar geceleyin artar, âşık geceleri sevgilisini düşünüp dertlenir. Gece uzunluğu ve karanlığı nedeniyle sevgilinin saçı ve âşıkların ızdırabını anlatır. Âşık, geceler boyu ağlayıp inler. Buna şeb-i hicran da denir. Geceleyin ay doğar, elde fenerle gezilir. Geceleyin mum yanar, pervaneler döner. Âşık geceler boyu uyku

yüzü görmez. Onun bu hâli tam bir trajedir (Pala, 1995: 503).

### 3. Kişi Kesiti

Şiirde belirli bir kişinin varlığına işaret eden sözcükler şunlardır:

**Ben:** Yunus Emre'nin şiirlerinde ben duygusu kendi olma, kendini bilme anlayışı olarak kullanılmıştır. Kendi olma ile fenafillah merhalesine ulaşma hususunda yakınlık söz konusudur. Tasavvufî anlayışa göre, evvela nefis yok edilecek ardından maddî talep ve ihtiraslar ortadan kaldırılacaktır. Bu hususta ben merkezietçi kişilik yok edilerek, kendini bilen, fenafillaha ulaşmış birey ortaya çıkarılacaktır.

**Biz:** Yunus Emre'nin şiirlerinde ben merkezietçiliğinden biz duygusuna geçiş söz konusudur. Yaratılan kulların tamamı Allah'ın parçasıdır, dolayısıyla yaratandan ötürü hepimiz eşit statüdeyiz. Yunus, mutlak gerçekliğin Allah olduğunu, geri kalanın onun tecellisi olduğunu şiirlerinde vurgulamıştır. Mânâ âlemine girmek (denizine dalmak), önce insanı tanımakla başlar, insan kendini bildiğinde aslında yaratandan bir eser görür ve o nazarla kendine bakar çünkü insan yaratılmıştır.

**Yunus:** Yunus, şiirin son kıt'asında kendi mahlasını kullanmış ve sözlerinin tartışmasız doğru olduğunu beyan etmiştir. Doğrulayanların da haklı bulunduğunu bildirmiştir. Söz ve beyânın gücüne inanmaktadır. Yunus, kendine baktığında iki cihânı gördüğünü, bütün kutsal kitaplardaki aslında en temel olgunun insan ve insana dair eylem ve tavırlar olduğunu, merkezde insanın olduğunu vurgulamıştır. Yunus Emre'ye göre insan âlemdir; âlem insanda saklıdır. Şiirinde Yunus mahlasını kullanarak kendini tanık göstermiştir. Yunus, sözünü, şiirini, öğüdünü çevresindekiler dinlesin, anlasın diye söylediğini ifade eder.

**Cümle vücutlar:** Vücut, Yunus Emre şiirinde ten, cisim ve maddi olandır. Can yaşamdır, ten canı muhafaza eden bedendir. Ölüm ise canın sona erişidir. Sekiz kıt'alık şiirin son dizelerinin tamamı; cümle vücûdda bulduk şeklindedir, dolayısıyla *bütün, hep, çok mânâsına, tüm insanlığı kapsayıcı* bir kişi kesitidir.

#### 4. Kelime ve İbare Yinelemeleri

“Yunus’un şiirlerinde tekrarlar, hem ses boyutuyla hem de mânâ yönüyle şiire zenginlik kazandırır. Şairin şiirlerinde tekrarlanan kelime ve söz gruplarının gelişigüzel seçilmediği, belirli bir amaca hizmet ettiği görülür. Bu tekrarlar, bazen eklerden oluşan ses benzerliği iken, bazen de sesteş ve birbirine yakın sesler ile sağlanır” (Sözer, 2010: 174).

Yunus Emre düşünüş tarzı, aldığı eğitim ve şahsi çalışmaları itibarıyla, Anadolu’da Türk dilini en etkin kullanan halk şairlerinden biri olmasına rağmen kelime ve ibare seviyesindeki yinelemeler sıkça yer bulur. Bu yinelemelerde kendi bünyelerinde bir düzende sunulurlar.

*cümle vücûdda bulduk*

Bu dize, şiirin her kıt’asının son dizesinde söz grubu bağlamında tekrar edilmiştir. Bu tarz yinelemeler, şiirde asıl anlatılmak istenilen *vahdet-i vücûd* kavramını vurgulamak amacıyla yapılmıştır. İnsanı merkeze alan bir bakışla, insan ne yaparsa yapsın, kendi hayatında yaşadıklarını ve yaşattıklarını yine en iyi kendisi bilir. “cümle vücûdda bulduk” tekrarı önceki mısraılardaki zıtlıkları ortadan kaldıran, birleştiren, “vahdet”e götüren bir tekrardır.

*Yidi gök yidi yiri*

Yukarıdaki dizede “yidi” sözcükleri, dizede zıt paralel yineleme oluşturur. Yinelenen unsur çokluk, kesret, pekiştirme unsuru olması hasebiyle önemlidir.

Sözcükler bağlamında ise tekrar edilen sözcüklerden en çoğu *cümle* ve *vücûd* sözcükleridir ve dokuz kez tekrar edilmiştir. *Yedi* sözcüğünün dört kez tekrar ettiği görülmektedir. *Üç* ve *yedi* sayılarının metafor olarak açıklamaları bulunmakta ve kutsallık atfedilmektedir. “Yedi, *Yaratılış Sayısı* adlı incelemenin yazarı Desmond Varley, kendisinden önce pek çok kişinin yapmaya çalıştığı gibi ay altı dünyadaki her şeyi yediye indirgemeye çalışmıştır” (Schimmel, 1991: 140). Buna ilaveten, *söz* kelimesi de şiirde iki kez tekrar edilmiştir. Yunus’un, söz kavramına kıymet verdiği bilinen bir olgudur ve şiirlerinde bu kavram görülmektedir. Bir diğer tekrar eden sözcük ise *hak*’tır, iki kez tekrar edilmektedir. Şiirde anlamı temellendiren birinci *hak*



sözcüğü; doğruluk, gerçeklik, hakikati çağrıştırmak üzere şairin şahsiyetini tanık göstermesi bakımından kullanılmıştır. İkinci *Hak* sözcüğü ise; Allah mânâsına gelmektedir. Yunus, sözün "dünya cehennemini "sekiz uçmak" edebilecek bir kudreti hâiz olduğuna inanır (Özbay, Tatcı, 1994: 274).

### 5. Yüzey Yapı

Yunus Emre, ilahi nazım türü ile söylediği bu şiirinde öz Türkçe ve yedili hece ölçüsü kullanmıştır. İlk dörtlük ve son dörtlüğün tamamındaki her bir dize kendi başına birer cümle olma vasfındadır. Lâkin 2, 3, 4, 5. 6. ve 7. dörtlükler kendi içlerinde bir bütünlük arz edecek şekilde, ana cümle dört dizeye bölünmüş durumdadır. Bunun sebebi şiirin başında ve sonunda anlam yoğunluğu üretmek olabilir.

Tamlama oluşturan sözcük grubu içinde on bir adet sıfat tamlaması (*iki cihân, yidi yir, yidi gök, bu çizgi, tahte's-serâ yirler, yitmiş bin hicâblar, yidi yılduz, cümle vücûd, çalan sûr, bunlardaki beyân, orda hak*), iki belirtili isim tamlaması (*Yunus'un sözleri, cümlemiz*) bulunmaktadır. Üç adet belirtisiz isim tamlaması (*Ma'nî bahri[mânâ denizi], vücûd sırrı, yazılı sözi*) mevcuttur.

Şiirin bütünü ses bakımından analiz edildiğinde 32 adet "u" sesinin ve 14 adet de "û" sesinin mevcut bulunduğu görülür. "*Hû: Allah*" nidasının belirgin olduğu görülebilir. Bu çağrışım eserin türünün ilahi olduğuna işaretler; "u" seslerinin benzerliğinin yarattığı ahenk unsuru, ilahinin musiki tarafından da güç alır.

17. *Mûsa ağduğı Tûr'ı*

18. *yohsa Beytü'l-Ma'mûr'ı*

19. *İsrâfil çaldug Sûrı*

Yine "*Hû*" nidasını çağrıştıran "cümle vücûdda bulduk" mısraı her dizenin sonunda tekrarlanmıştır. Genel olarak şiirde "u" sesi belirgindir ve ilâhî kudrete çağrışım yapmaktadır. Yunus Emre'nin, Hoca Ahmet Yesevi ve Mevlânâ gibi "*Hû*" motifli şiirler yazdığı bilinmektedir (Tatcı, Kurnaz, 2016: 33). "*Hû*", gizli hazinenin anahtarlarıdır, âşıklara, mülk-i amâ veya gayb-ı mutlak denilen gönül sırları bu söz ile açılır (Kurnaz, Tatcı, 2000: 51).

## 6. Derin Yapı

Şiirinin derin yapıdaki özellikleri çözümlenmeden önce, Greimas'ın "gösterge ve şiirsel nesne" hakkındaki görüşlerine yer vermek uygundur. Greimas, "*Şiirsel Göstergebilim Denemeleri*"nin giriş bölümünde şiirsel metnin yüzey ve derin yapısından söz ettikten sonra, karmaşık yapıli dilsel gösterge görünümü içinde şiirsel nesneyi tanımak, bu göstergeyi en son eklemine değin eksiksizce betimlemek değil; duyularımıza iletildiği durumdan başlayarak ortaya çıkan ve biçimlenen *nesneyi* oluşturma işlemi olarak tanımlar. Bir gösterge olan şiirsel söylemin ayrıştırılması sonucunda, gösteren ile gösterilenin birbirine koşut eklemleme dizgeleri yerli yerine gelirler (Rifat, 1983: 334, 335).

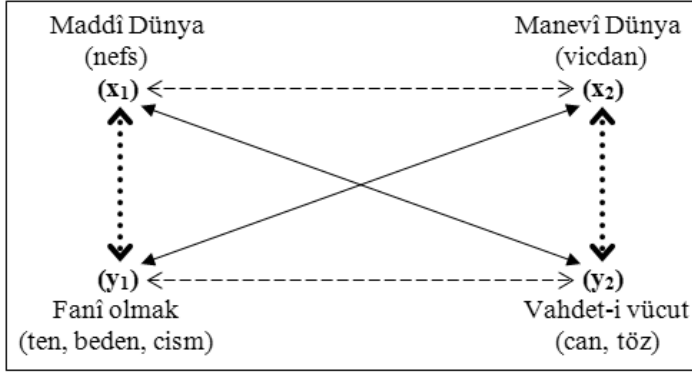
Halk şairleri şiirlerini sözlü olarak aktarsalar da yazılı kültüre geçişte uygun görülen başlık yayımlayan tarafından kasıtlı bir tercih olabilmektedir. "Mânâ Denizine Daldık" şiirinde öncelikle başlık ile içerik kıyaslanacak olunursa, *deniz* kelimesi tasavvufta "Allah'ın gücü, bilgisi, sıfatları, ucu bucağı olmayan bir ummana benzetilir. Bu sonsuzluğa Kur'an'da, *Allah'ın nimetlerini saymaya kalksanız, sayamazsınız (yani buna gücünüz yetmez)* (İbrahim/34) âyetiyle işaret olunur. Tasavvufî olgunluğu elde eden kişiler, artık temkîn makamına ermiştir. Onları, sevinç, üzüntü etkilemez, dağlar gibi makamlarında sabit, devamlı, Allah ile huzur halindedirler, işte bu makama ermiş, her şeyi hoşgören, başkasının incitmesinden incinmeyen, geniş gönüllü sufilere *derya-dil* yahut *derya gibi adam* denir. *Denize dalmadıkça inci elde edilmez* atasözüyle, vahdet sırrına ermek için çalışmak, Allah'ta fani olmak gerektiği anlatılır. *Deniz pislik tutmaz* atasözü de, gerçek olgunluğa erenlerin, başkalarının yermesinden etkilenmeyeceğini anlatır. *Onlar cahillerle karşılaştıklarında selâm derler* (Furkan/63) âyeti ile bu olgun kişilere işaret olunur. Sufilerden Mahmûd Sâmî Efendi, *kalb-i selîm*'i şöyle açıklardı: *Başkasını incitmemek, başkasından incinmemek* (Cebeciođlu, 2009).

Özellikle tasavvufî aşkı çağrıştıran, maddi zevk ve ihtiraslardan soyutlayan, masivadan ayrı tutulan, şiire ifade

zenginliği katan "vücûd", "sırrı", "hak", "iki cihân" ve dinî motif, sembol, simgeler ile ana izleğe gönderme yapılmıştır. Tevazu, sabır, cömertlik, zamanı değerlendirme, oradan önce burada hesap verme, gerçek sevgili için çalışma ve yaşama, aşkı bulma Yunus'un başlıca gayesidir (Yavuz, 2010: 92). Aynı şekilde *vahdet-i vücûd'un* karşıtlığını yaratan maddî dünya zevkleri, nefsin ihtirasları ve materyalleri ile ilgili olarak *yidi yir-yidi gök, taglar-denizler, gice-gündüz* sözcükleri de gösterge olarak kullanılmıştır.

"Mânâ Denizine Daldık" şiirinde ana izlek *vahdet-i vücûd* kavramıdır ve bu kavramı çağrıştıran söz öbekleri şunlardır:

Mânâ denizi	(1. Dize)
Vücûd sırrı	(2. Dize)
Cümle vücûd	(4. Dize)
Cümle didüğü saddâk	(30. Dize)
Ne gördüysen kamu Hak	(31. Dize)



Şekil 2. Göstergebilimsel Dörtgen<sup>4</sup> (Rifat, 2009: 80)

Şiirin geneline bakıldığında *kendini bilmek* ve *vahdet-i vücûd* kavramlarına değinildiğini görüyoruz. Kalbî yolculuk ve seyr ü sülûk zordur. İnsanın derviş olma yolunda, Hakk'a ulaşmada izlediği, seyr-i sülûk denilen manevî yolculukta Greimas'ın

<sup>4</sup>Göstergebilimsel dörtgende, " ←-----→ " sembolü karşıtlık ve altkarşıtlık bağıntısı iken, " ←.....→ " sembolü içermeye (tümleme) bağıntısı, " ←-----→ " sembolü: çelişki bağıntısı ifade eder (Rifat, 2009: 80).

göstergebilimsel dörtgenine göre üretilen karşıtlık şemasından maddi dünya ile manevi dünya ve insan olmak ile fenafillaha ulaşmak arasında karşıtlık ilişkisi söz konusudur. Maddi dünya *zevk* ve *ihtirasları* çağrıştırdığı için manevi dünyadaki *aşk* ve *gönlün* zıddıdır. Fâni olan insanın bedeni, teni yine maddi olana, metaya dönüşmektedir; vahdet-i *vücûdda* ise ruh, can ve töz sonsuza kadar yaşayandır, bu bağlamda ten ile can da birbirlerine zıttır. Bunun dışında yine maddi dünya ile vahdet-i vücûd ve manevi dünya ile fani insan birbirleri ile iç ikili karşıtlık oluşturmaktadır denilebilir.

### Sonuç

Yunus Emre'nin "Mânâ Denizine Daldık" şiirinin ele alınmasındaki amaç; eseri biçim, ses ve anlam açısından göstergebilimden yararlanarak incelemektir. Bu hususta öne çıkan bulgulardan biri; Yunus Emre'nin bahse konu şiirinde ele aldığı ana izleğin "vahdet-i vücûd" kavramı olmasıdır. Tasavvufî aşkın en derin hali olan bu üst düzey merhaleye ulaşmak adına tüm varlıkları bir olarak ve Tanrı'dan bir parça olarak kavrayış şiirde göstergesel göndermelerle ve çağrışımlarla sağlanmıştır. Örtüyü kaldırdığımızda açığa çıkan en temel hususun; *kendini bilmek* ve tüm güzelliklerin Allah'ın tecellisi olduğudur. İnsan başkasının teninde kendini bulamaz, kendini gerçekleştiremez. "Men a' refe nefsehu fekad a' refe rabbehu", "kendini bilen, Rabbini bilir" hadisi bu duygudan geliştirilmiş olmalıdır (Schimmel, 2001: 190). Yunus Emre kendine döndüğünde; aslında iki cihânı gördüğünü, bütün kutsal kitaplardaki en temel olgunun ve sorunsalın insan merkezli ve insana dair eylemler olduğunu ve her şeyin insanda olduğunu vurgulamıştır; "*İnsan âlemdir... Âlem insanda saklıdır*". Dört kutsal kitabın beyanının da bir tutulması ise, dinsel birlik ve kardeşliğin temeli olduklarının söylemidir çünkü hepsinin öz bakımından eşdeğer olduğunu belirtmektedir.

Tasavvuf ehli şair, Yunus Emre'nin kelimelerinin – *içerisinde gizil ve derin anlamlar barındırması nedeniyle* – göstergebilimsel açıdan ele alınması; hem şairi hem de şiirini anlamaya fayda sağlamıştır. Yunus Emre; Allah'ın sonsuzluğunu, sınırsız erdemi ve uçsuz bucaksız denizi tek bir kelime (*bahr*) ile ifade etmektedir.

## Kaynaklar

- Cebeciođlu, E. (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimler Sözlüğü*, İstanbul: Ağaç Yayınevi.
- Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*, 1. bs. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gölpınarlı, A. (1965). *Yunus Emre Risâlat al-Nushiyya ve Dîvân*, İstanbul: Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneđi Yayını.
- İlbey, A. D. "Gece Ehli Olmak", [www.tyb.org.tr/gece-ehli-olmak-15607yy.htm](http://www.tyb.org.tr/gece-ehli-olmak-15607yy.htm) [01.05.2016].
- Kurnaz, C., Tatçı, M. (2000). *Türk Edebiyatında Hû Şiirleri*, Ankara: Bizim Büro Basım Yayın Dağıtım.
- Mustafa Fevzi Efendi. (2003). *Vahdet-i Vücûd Meselesi*, çev. Mahmut Kanık, Fatma Zehra Kavukçu. Ankara: Hece Yayınları.
- Özbay, H.; Tatçı, M. (1994). *Yunus Emre (Makalelerden Seçmeler)*, İstanbul: MEB.
- Özçelik, M. (2010). "Yunus Emre'yi Anlamanın İmkânları", Yunus Emre'yi Anlamaya Doğru, I. Ulusal Yunus Emre Sempozyumu Bildiriler, 22–23 Mayıs 2009. Karaman: Kültür Yayınları: 79.
- Pala, İ. (1995). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Rifat, M. (1983). *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, İstanbul: Yazko.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*, İstanbul: Simavi Yayınları.
- Schimmel, A. M. (1991). *Sayıların Gizemi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schimmel, A. M. (2001). *İslamın Mistik Boyutları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Sözer, A. (2010). “Bir Tasvirî Üslup Denemesi: Yunus Emre’nin Türkçede Bulduğu”, Yunus Emre’yi Anlamaya Doğru, I. Ulusal Yunus Emre Sempozyumu Bildiriler, 22–23 Mayıs 2009. Karaman: Kültür Yayınları: 174.
- Tatcı, M. (1990). *Yunus Emre Divânı*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Tatcı, M. (2005). *Yûnus Emre Divânı (Tenkitli Metin)*, İstanbul: MEB.
- Tatcı, M., Kurnaz, C. (2016). *Türk Edebiyatında Hû Şiirleri*, İstanbul: h Yayınları.
- Yağmur, S. (2012). *Yunus Emre Divânı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yavuz, K. (2010). “XIV. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Edebiyatı ve Yunus Emre”, Yunus Emre’yi Anlamaya Doğru, I. Ulusal Yunus Emre Sempozyumu Bildiriler, 22–23 Mayıs 2009. Karaman: Kültür Yayınları: 92.



## Edebiyat Tarihçiliğinin Üstadı Ord. Prof. Mehmet Fuad Köprülü ve Yenileşme Devri Türk Edebiyatı II

Kâzım YETİŞ\*

**Özet:** Mehmet Fuad Köprülü, bir edebiyat tarihçisidir. Bunun yanında sadece geçmişle değil, çok yakın dönem ve dönemiyle de ilgilenmiştir. Gördüğü, eserlerini takip ettiği edebî şahsiyetler ile ilgili yazılar da yazmıştır. Ebüzziya Tevfik, Nigar Hanım, Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret, Halit Ziya Uşaklıgil hakkında geleceğin edebiyat tarihçilerine ciddî anlamda malzeme olacak değerlendirmelerde bulunmuştur. Ebüzziya Tevfik kendi döneminde yaşayanlarda çakılı kalmış, daha sonraki gelişmeleri görmezden gelmiştir. Bir kadın yazar olarak Nigar Hanım özelliği annelik konusunda edebiyatımızda bir anne hassasiyeti penceresi açmıştır. Servet-i Fünun'un şiirde asıl temsilcisi Tevfik Fikret'tir. Fakat o, politik şiirler de yazmış ve bunlar onun şiiri için hiç de iyi olmamıştır. Cenap Şahabettin eski üslûptan kopmamıştır. Asıl roman Halit Ziya ile başlar. Ayrıca Halit Ziya Türk nesrinin en güzel örneklerini vermiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Aktüel Edebiyat, Mehmet Fuad Köprülü, Ebüzziya Tevfik, Nigar Hanım, Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Servet-i Fünun, Şiir, Roman, Nesir

## Master of Literature Historian Ord. Prof. Mehmed Fuad Köprülü and Modernization Era of Turkish Literature II

**Abstract:** Mehmet Fuad Köprülü is a literature historian. Beside this, he is interested not only in past but also in his era and adjacent periods. He also writes about the literary figures he followed. Ebüzziya Tevfik makes evaluations about Nigar Hanım, Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret and Halit Ziya Uşaklıgil, which may be considered as beneficial for the future literature historians. Ebüzziya Tevfik is stuck in his own era and ignored the new developments. Nigar Hanım as a female writer, opens a window of motherhood sensitivity to our literature. Tevfik Fikret is the definitive representative of Servet-i Fünun literature movement. However he also writes political poems which are not good for his poetry. Cenap Şahabettin sticks to old wording and tone. It can be said that the

\***Prof.Dr.,** İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, İstanbul/TÜRKİYE. kazimyetis@aydin.edu.tr



absolute novel genre starts with Halit Ziya. Moreover, Halit Ziya gives the best examples of Turkish prose.

**Keywords:** *Contemporary literature, Mehmet Fuad Köprülü, Ebüzziya Tevfik, Nigar Hanım, Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Servet-i Fünun, Poetry, Novel, Prose*

Köprülü, kendi döneminin edebiyatı, edebî kişileri veya yetiştiği bazı kişiler ve onların eserleri için de yazılar yazmış, aktüel edebiyatı yakından takip etmiştir. Bu yazımızda bunları daha doğrusu Servet-i Fünuncular hakkında yazdıklarını değerlendireceğiz.

**Ebüzziya Tevfik:** Aslında Namık Kemal neslinden olan Ebüzziya Tevfik'i bir evvelki yazıda söz konusu etmedik. Onun ölümü üzerine yazılmış tek yazısında Köprülü, Türk fikir, edebiyat ve kültür, basın hayatında önemli yeri olan Ebüzziya Tevfik'i özellikle bu tarafları ile irdeler. Köprülü'nün bu tür yazıları, söz konusu ettiği şahsiyetin bütün özelliklerini ayrıntılı bir şekilde verme veya hayat hikâyesini anlatma şeklinde değil, Türk kültür ve edebiyat hayatındaki yeri bakımından öne çıkan taraflarına dikkati çekme şeklindedir. Nitekim Ebüzziya Tevfik'ten söz ederken önce *Sirac*, *İbret* ve *Mecmua-i Ebüzziya*'daki mesaisine, sonra bu adla kurduğu kütüphaneye dikkati çeker. Ona göre Ebüzziya, fikir ve edebiyat alanında şaşaalı bir iz bırakmış, *Numune-i Edebiyat* ile Sinan Paşa'dan Namık Kemal'e nesir eserlerimizi tanıtmış, ilmin ve edebiyatın çiçeklerini mahir ve şefkatli elleriyle ölümden kurtarmıştır. Ruhunda büyük bir sanatkâr kabiliyeti saklayan Ebüzziya, uzun zaman Kemal ve Ziya ile birlikte milleti uyandırmaya, kalplerde vatanperverlik meş'alesini yakmaya çalışmıştır. Yazısını kadirşinas Türk gençlerinin samimî elemelerine tercüman olmak için yazdığını söyler Köprülü. Burada "son kırk senelik terakkiyât-ı fikriyyemizde bu kadar çok nafiz ve alakadar bir şahsiyeti, sîmâ-yı hakikisiyle tersim ve tarih-i edebiyattaki mevki-i lâyıkmına ik'ad maksadıyla icra edilecek" bir çalışmanın öyle kısa zamanda yazılamayacağını söyler ve yazısında Ebüzziya'nın şahsiyet-i maneviyyesinden söz edeceğini belirtir. Fakat aşağıda görüleceği gibi Ebüzziya'yı bütünüyle bize tanıtmış olur, en dikkate değer taraflarına dikkati çeker. Köprülü'nün bu alandaki en büyük özelliği ele aldığı şahsiyetin kültür ve edebiyat tarihi bakımından tam bir tespitini yapmasıdır. Buna göre Ebüzziya Tevfik, büyük bir edip değildir. *Ecel-i Kaza* piyesi, Nef'î ve Sürûî hakkındaki eserleri, *Numune-i*

*Edebiyat*'taki tenkidî görüşleri ona büyük bir edip ve münekkît sıfatını kazandırmaz. Edebî mütalaaları kısmen dikkat çekici olmakla beraber ekseriyetle umumî ve müşterek telakkileri aşamaz. Şinasi ve Namık Kemal'in etkisiyle o dönemin edebî ve fikrî anlayışları Ebüzziya'da olmakla beraber, bu konuda, Ziya Paşa'nın ondan daha yenilikçi olduğu anlaşılır. Ebüzziya Tevfik Bey'in üslûbu tamamen Şinasi ve Namık Kemal'in nüfuzu altındadır. "Cümlelerin tarz-ı edası, kelimat ve terkiyatının usul-i mezc ve tertibi itibariyle, merhum, Şinasi mekteb-i nesrinin en son şakirdi idi. Namık Kemal'in nesri renk ve ahenginden biraz tecrit edilecek olursa, Ebüzziya'nın nesrinden hiç fark edilemez. Fakat muhayyile ve hassasiyetin besâtatından neş'et eden noksanlara rağmen, *Numune-i Edebiyat* müellifinin nesrinde, şâyân-ı hayret ve takdir bir vuzuh ve selaset mevcuttur. Tevfik Bey'in üslûbu için irad edilecek en doğru ve veciz mütalaa, fikrimce şudur: Eski, modası geçmiş, fakat temiz ve pürüzsüz bir Türkçe." Köprülü, Ebüzziya'yı popülist olarak değerlendirir, Ahmet Midhat Efendi gibi çok geniş bir alanda faaliyet göstermediğini, fakat edebiyat, siyaset, ilm-i heyet, takvimcilik gibi pek çok şeyden bahseden gerçek anlamıyla bir muharrir olduğunu ekler. Zamanının müfrit terakkiperverlerinden olan Ebüzziya, şiddetli bir muhafazakârlıkla "her türlü terakkiyât-ı fikriyye ve edebiyeye karşı izhâr-ı nefret ve lâkaydîden geri durmaz." *Numune-i Edebiyat*'ın son baskısının mukaddimesi bu konuda anlamlıdır. Buna göre Ziya Paşa, Sadullah Paşa ve Namık Kemal'den sonra eserleri *Numune-i Edebiyat*'a girmeye layık hiçbir sanatkâr gelmemiştir. Köprülü buna ancak "galat-ı his" adının verileceğini söyler. Ona göre, Kemal'den sonra Hamit, Ekrem, Sezaî ve Fikret, Halit Ziya nesli Türk lisan ve edebiyatında büyük değişiklikler yapmıştır. Üstelik bugün lisan ve edebiyatımız yeni bir neslin elinde, yeni ve büyük bir değişikliğe uğramaktadır. Hâlâ Kemal'de kalmak edebiyat tarihinin vakıasına uymaz. Dört satırlık bir mektupla Hakkı Paşa Osmanlı üdebasından sayılırken Kemal'in telakkilerine uyarak Ahmet Vefik Paşa'yı bir ahmak addetmek, Cengiz ve Timur'a lanetten büyük bir zevk duymak Ebüzziya için bir kusurdur. Köprülü, bu kusurların Ebüzziya'nın Türk kültürüne yaptığı hizmetin yanında hafif kalacağını ekler. Bu değerlendirme gerçekten bilimsel yaklaşıma olan ihtiyacın bir göstergesidir. Köprülü, Ebüzziya'nın ölümü dolayısıyla yazdığı bu yazıda, başlangıçta kısa zamanda ilmî bir yazı yazılamayacağını ifade etmesine rağmen bilimden ve edebiyat tarihçiliği tavrından

vazgeçmez. Elbette zamanın anlayışı önemlidir. Bazı alışkanlık ve hissîliğin değişmesi bir vakıdır. (Köprülü, 1924: 314-323)

**Nigar Hanım:** Köprülü, Nigar Hanım hakkında uzun bir yazı yazar. Bu yazısında önce tezkirelerdeki kadın şairlerimizden söz eder. Nigar Hanımın annesinden, babasından, 7 yaşında yatılı olarak Kadıköy’de bir Fransız mektebindeki öğreniminden, bir taraftan Fuzulî, Nedim, Şeyh Galip, Namık Kemal ve Hamit’i, diğer taraftan Hugo, Musset ve Lamartine’i okumasından söz eder. Sonunda Fuzulî ve Musset’yi diğerlerine tercih ettiğini ekler. Bu tahsil onun doğuştan var olan şiir zevkini uyandırmıştır. İstanbul’un her ruha güzellik ve derinlik veren köşeleri ona şiir rüyaları göstermiştir. Yazar bu açıklamalarını, Nigar Hanım ile yapılan bir mülâkata dayanarak yapmıştır. Buradan şairimizin annesinin hasta iken şiir okuduğunu öğreniyoruz. Sonra ilk şiirleri ve şiir kitabı *Efsus* söz konusu edilir. Kitabın müellifi olarak yazılan Nigar binti Osman’ın kadın bir şair olduğunun anlaşılmasının zaman aldığını vurgular. Çünkü bunun kadın olduğuna kimse inanmak istememiştir. Kitap kısa zamanda üç defa basılmıştır. *Saadet* gazetesinde Muallim Hayret Efendi’nin şairimiz hakkında yazdığı yazı şöhretinin yayılmasına katkı sağlamıştır. Sonra *Efsus*’un muhtevası hakkında bilgi verir ve eseri değerlendirir Köprülü. Bu değerlendirmeye göre “Nigar Hanım *Efsus*’da hiçbir suretle bariz bir şahsiyet-i edebiye gösteremez: Lisanı eski, hatta bazı olaldan, gidelden gibi çoktan unutulmuş şekilleri terviç edecek kadar eski ve insicamsızdır.” Genç şairenin 14 yaşından beri yazdığı bu manzumeleri ihtiva eden bu şiir mecmuası için bu lisan kusurlarını ve nazımdaki yanlışlıkları zaruri görür. Öte yandan buradaki şiirlerde Recaîzâde’nin, Hamit’in, o devir gazel yazarlarının etkilerini şiirlerin adlarını yazarak gösterir. Buna rağmen *Efsus*’a büsbütün kıymetsiz bir eser denilemeyeceğini de ekler. Ona göre, “o zayıf parçalar arasında, hassas bir ruhun samimî eninleri duyulmaktadır. Nigar Hanım, şekil, eda, tarz itibarıyla kimin tesiri altında kalmış olursa olsun, daima aynı derin ye’si, aşklarında aldanmaktan, mukabele görmemekten, unutulmaktan ileri gelen elemi terennüm ediyor. Saadet dakikalarını tasavvur ettiği zaman bile, ruhu, yarınki bir ayrılık ihtimaliyle muazzeptir. Tabiat tasvirleri yok denecek kadar azdır.

Acemi ressamların yanlış hatlar, mahdut boyalarla kaba ve cansız bir mahiyet verdikleri levhaları hatırlatan o mahdut parçalarda da, bu me'yus ruh hemen kendi derunî elemlerini teşrihe vesile arar; çünkü tabiatın bütün safhaları, ona yalnız aşkı hatırlatmaktadır. “Nigar Hanımın şiirlerinde gözümüzün önünde tabiat canlanmaz ama ıstırap çeken bir kadın kalbi karşısında bulunduğumuzu anlarız. *Efsus*'taki bütün manzumeler, aşk ihtiyacını tatmin edemeyen, yalnızlıktan, uzaklıktan üzülen, hatta bazen ölümü isteyecek kadar karanlık bir ye's içinde bunalan bir ruhun ıstıraplarıdır.” Bu aşk ilâhî, derin, namütenahi, adeta esrarlı bir aşk değil, çok basit ve sade, çok maddî ve beşerî, tatlı ve mülayim bir duygudur. *Efsus*'ta analık şefkatini gösteren şiirlerin, herkesin dikkatini çektiği söylenir. Çünkü bizde o zamana kadar kadın ruhundan kopup gelmiş bu tür samimî mahsullere rastlanmaz. Nazmının bozukluğuna, ifadenin acemiliğine rağmen bunları samimî ve zararsız eser olarak telakki edebiliriz. Yalnız bu birkaç sayfalık şiirde annelik şefkati genç annenin aşka susamış ruhunu kandırarak kadar derin ve kuvvetli değildir.

*Efsus*'ta nesir parçalar Musset'den tercümeler, birçoğu bestelenmiş ve dillerde dolaşan şarkılar bulunmaktadır ki bunlar şaire yeni şeyler eklemesin. *Niran*'da çıkan şiirler ise şairimizi biraz daha düzgün bir lisanla, biraz daha insicamlı bir nazma malik olarak gösteriyor. O, artık hayatı biraz daha anlamıştır.

*Aks-i Sada*, Nigar Hanımın en güzel eseridir. Artık o, sanatının kemal derecesindedir. Lisanına sahip, nazmın inceliklerine vezinsiz mısralar yazmayacak kadar vâkıftır. Derin bir hüznün, hayata karşı bezgin bir husran ile yazılmış bu şiirlerde *Efsus*'ta olduğu gibi yine ruhuna bir eş bulamamaktan mütevellit yalnızlık buhranları vardır. Fakat hayatın birçok felâketleriyle karşı karşıya gelmekten elim bir tevekkül, ıztrâfî bir sükûn, bütün bu ruhî elemlerin ezici kudretini azaltıyor. Nigar Hanımı, bu son eserinde, elemlerinden daha ağır pek nadir bazı saadet dakikalarında, onunla sarhoş olmayacak kadar düşünceli buluyoruz. Şiirleri duygu bakımından yorumlayan Köprülü, şairimizin şekillerinde bir yenilik, mevzularında bir genişlik bulur. Üstelik bu dönem Servet-i Fünun dönemidir, Nigar Hanım Uryân-ı Kalb imzası ile mecmuada şiirler yayımlar, Fikret'in

nazım dilinde yaptığı yeniliklerden etkilenir. Şairimizin sanat hayatında gösterdiği bu gelişme Fikret ve Cenap, yani Servet-i Fünun sayesinde olmuştur. Bununla beraber onun üzerindeki Hamit ve Ekrem'in etkileri büsbütün yok olmamıştır.

Nigar Hanım, tabiatın, Boğaz'ın ve Adaların ilâhî güzelliklerinden çok kendi ruhunun şiirini terennüm etmiştir. Ruhunu gösteren nesir parçaları, tercümeleleri ona ayrı bir zenginlik katar. Fakat dili maalesef zamanın gelişmelerine uymaz. İlk eserinden son manzumelerine kadar muntazam bir gelişme takip etmekle beraber, edebî şahsiyetinin genel hatlarında büyük değişiklikler gösterememiş, çeşitli dönemlerin üstatlarından etkilendiği hâlde hiçbir zaman büsbütün o etkilerin altında kalmamış, “daima onları ahenkdar bir surette telife muvaffak olarak fazla yeniliklere kapılmamıştır.”

*Safahat-ı Kalb* mensur aşk mektuplarından ibarettir. Diğer eserlerindeki genel meziyet ve eksiklikler bu eserde de vardır. Eserde sevişen iki kalbin hissî sergüzeştleri tasvir edilir. Köprülü'ye göre Nigar Hanım kendisine kadar yetişen kadın şairlerin en büyüğüdür. (Köprülü, 1924: 297-313)

**Servet-i Fünun nesli:** Ruşen Eşref'in Cenap Şahabettin ile yaptığı mülâkat dolayısıyla yazdığı bir yazıda Köprülü, Cenap Şahabettin'in “Edebiyat-ı Cedide” hakkında söylediklerinin “o devre bizzat iştirak edememiş olanlar için bir kat daha ehemmiyetli” olduğunu söyler. Fakat “o devir neşriyatını tamamıyla ve sırasıyla takip etmiş bîtaraf bir kari sıfatıyla, bu izahat hakkındaki fikirlerimizi açık açık söylemek lüzumunu hissediyoruz.” der ve görüşlerini sıralar. Yalnız burada öncelikle yazarın yaptığı bir vurguya dikkati çekelim. O dönem neşriyatını tamamıyla ve sırasıyla takip eden bir okuyucu. Üstelik o, bu tür bir okuyucunun hâdiseyi, harekete iştirak etmiş kimselerden daha “doğru görebilir” diye düşünür. Çünkü kendisinin o hareketle uzak yakın hiçbir münasebeti olmamıştır. Bu bakımdan “edebiyat-ı cedide hareketinin şüphesiz mühim amillerinden biri olan Cenap Beyin ifadesini hiçbir tenkitten geçirmeden doğrudan doğruya kabul etmek, edebiyat tarihine yakışmayacak bir ihtiyatsızlık olacak”tır.<sup>1</sup> Köprülü'nün Cenap'a cevap niteliğindeki

<sup>1</sup> Hemen fark edileceği gibi burada biz Köprülü'de, geleceğin edebiyattarihçisinin yaklaşımını görürüz.

değerlendirmelerine öncelik vereceğiz. Tevfik Fikret ile ilgili söylediklerini Fikret bahsinde söz konusu etmek daha doğru olacaktır. Ona göre Cenap, “dünün edebî tarihinde sarıh bir iz bıraktıktan sonra, değil ‘bugün’e hatta ‘yarın’a da tahakküm etmek isteyen bir şahsiyet”tir. Cenab’ın nesrinde “eski Acem münşilerinin murassa üslûbundan kalma bir çeşni”, nazmında ise, “İran yaylasını geçen kervanların çingiraklarından dökülen kadim bir ahenk” gören Köprülü, onu, şark edebiyatı telâkkisine karşı çıkanların başında kabul etmez. Cenap, “her yeni zamanın zevkine ve mizacına göre yeni bir üslûp, yeni bir eda icadından geri kalmayan, her istediği mevzuu, her devir karilerinin istediği şekil ve kıyafette onlara arz ve takdim edebilen bu kıymetli sanatkâr eski şark estetiğinden büsbütün silkinememiştir.” Burada “eski şark estetiği” sözü gerçekten izaha muhtaçtır. Konuyu dağıtmamak için sadece şunu söyleyelim: Cenap’ın gerek şiir üslûbu gerek belki de daha fazla nesir üslûbu oldukça sanatkârane bir eda taşır. Sanırım Köprülü bunu kast etmektedir. Halbuki Şinasi’den beri Türk nesri ve şiiri sadelik yolunda bir ilerleme içindedir. Bu yazının yazıldığı zamanda artık başlamış olan millî edebiyatta bu sadelik zirveye çıkacaktır. Bu tespitten sonra yazarımızın dönemin panoramasını çizen dikkatlerine yer verelim. Buna göre 10 Temmuz inkılâbından sonra Cenap’ın birçok arkadaşı edebiyat âlemindeki vazifelerini bitirdiklerini anlayıp birer birer ortadan çekilirken o, zamana tahakküm eden güçlü bir gençlik darbesiyle büsbütün yeni ve kuvvetli bir nasir simasıyla görünür. “Edebiyat-ı Cedide’nin, son Fransız romanlarından âdeta sahife sahife alınmış çok acemi ve yabancı nesrinden hiçbir şey anlamayan büyük bir münevver ekseriyet, Cenap Şahabettin Beyin eski lisan an’anesine merbut fakat aynı zamanda yeni, oynak üslûbuna karşı âdeta derin bir gayş devresi geçirdi. Bir defa bu üslûp eski yeknesaklıktan, uzun ve müz’iç cümlelerden kurtulmuş, bu lisanın bütün an’anesini bildiği her cümlesinde pekiyi gözüken mahir bir elde işlenmiş, yontulmuş; sonra her kelimenin yanında, onunla yan yana geldiği hiç görülmemiş yepyeni sıfatlar, karie birden bire derin bir hayret hissi veriyordu. Yeniliğiyle, şaşaaıyla, oynaklığıyla gözü kamaştıran bu üslûpta, Veysî devrine hasret çekenler gizli

bir Şiraz edası duydular; garp edebiyatlarıyla biraz -fakat pek az- istinas edenler, onun süslü ve hatta kokulu ifadesini tam muasir bir muharririne layık gördüler. Sanatı mutlaka tasannuda, süste, zinette arayan bizim şu eski gazel ve kaside zevki değişinceye kadar, öyle zannediyorum ki Cenap Bey eski nesrin rekabet kabul etmez üstadı gibi telâkki olunacak.” (Köprülü, 1924: 82-84)

Şunu kabul etmek durumundayız ki Türk nesri Halit Ziya, Mehmet Rauf ve Cenap Şahabettin’in elinde önemli bir merhale kat etmiştir. Fakat unutmamalıyız ki Servet-i Fünun’un bir özelliği de olarak bu nesir süslü, artistik bir nesirdir. Bu şahsiyetler elbette kendilerini bundan alamazlardı, almaları da beklenmezdi. Ahmet Mithat’ın, Namık Kemal’in hatta Sami Paşazade Sezaî’nin nesrinin dağınıklığı, kopukluğu göz önünde bulundurulursa Servet-i Fünun şahsiyetlerinin gayreti daha iyi fark edilir. Fakat Köprülü, konuya başka noktadan, sadelik açısından yaklaşır. Bu, aslında bir giriştir. Cenap’ın Ruşen Eşref’e verdiği cevaplarda üç nokta öne çıkar: Eski edebiyatın mahiyeti, Tevfik Fikret’in son edebî teceddütteki rolünün derecesi, bugünkü millî edebiyat. Köprülü, Cenap’ın İran edebiyatı ile ilgili söylediklerini kısaca değerlendirir ve şu sonuca varır: “Binaenaleyh Cenap Bey’in, İran edebiyatının tekâmül safhaları hakkındaki mütalaası, tarihî hakikatle taban tabana zıttır.” Bu tespit son derece önemlidir. Servet-i Fünun yazarlarının hem Türk edebiyatı, hem Arap ve Fars edebiyatı, hatta hem de batı edebiyatı hakkındaki bilgileri dar, sığ ve yetersizdir. Burada Halit Ziya’nın batı edebiyatı hakkındaki bilgisini ayrı tuttuğumuzu eklemeliyiz. Bununla da yetinmez Köprülü, Cenap bu hâdisenin içinde olduğu için onun bu konudaki değerlendirmelerini hiçbir tenkit süzgecinden geçirmeden doğrudan doğruya kabul etmenin edebiyat tarihine yakışmayacak bir ihtiyatsızlık olacağını söyler. Cenap’ın millî edebiyatla daha doğrusu son cereyan ile ilgili söylediklerinin de isabetsizliğini vurgular. Bu noktada Köprülü’nün Ruşen Eşref’in kendisi ile yaptığı röportajda söylediklerini hatırlayabiliriz (Köprülü, 1924: 85-91).

Köprülü, bu görüşmede Servet-i Fünuncuların garba doğru gidişe önem verdiklerini ama Şinasi ve Namık Kemal nesli ile başlayan halka doğru gitme konusunda bilakis halktan

uzaklaşmayı tercih ettiklerini, memleket meselelerine kayıtsız kaldıklarını söyler. Ona göre Servet-i Fünuncular hikâyeye, bilhassa küçük hikâyeye gibi birtakım janrları âdetâ yeniden tesis etmişlerdir. Bu alanda önce yazılan eserler bu janrlar için benimsenmiş teknikleri tamamıyla bilmeyen kimseler tarafından yazılmışlardır. Kemal Beyin ve Sezai Beyin romanlarıyla Halit Ziya Beyin eserleri karşılaştırılırsa yenilerin garp tekniklerine eskilerden daha çok vâkıf oldukları görülür. Servet-i Fünuncuları batı edebiyatını ve tabiatıyla Fransız edebiyatını tanıma, alma ve Türk edebiyatında uygulama bakımından ne kadar ilerde oldukları vurgulanmış olur (Ünaydın, 2002:152-153). Köprülü bu noktada Fikret'e ayrı bir yer ayırır.

**Fikret:** “*Müntahabât-ı Tercüman-ı Hakikat*’teki gazelinden başlayarak *Mirsâd*’daki tevhid, naat ve kasidelerine, sonra *Hazîne-i Fünun*’da çıkan ‘Ey Kız’ manzumesine, eski *Malumat*’taki manzum ve mensur eserlerine bakacak olursak, Fikret’in o iptidâî eserlerini sair arkadaşlarınınkinden ayıran başlıca bir hususiyete tesadüf edebiliriz. *Talim-i Edebiyat* müellifinin edebî tesiri altında, sanat hakkında çok dar ve çok iptidâî telâkkilere malik olan Fikret, tam bir sanatkâr “tahaddüs-intuition”yle, Osmanlı nazımının nasıl şekiller alması lâzım geldiğini uzaktan duyuyor, arkadaşlarının hatta üstatlarının elinde bir türlü kekelemekten kurtulamayan nazım lisanına yeni bir ses getiriyordu: ‘Ey yâr-i nagam-kâr’ ile ‘Ey Kız’da, Üstat Ekrem’in pek çok aşıkâr tesirleri altında bile, yeni ses, yavaş yavaş duyulmaya başlar; ve Servet-i Fünun’un başına geçtikten sonra yazdığı eserlerde ise, tedricen Türkçenin nazım lisanı tam ayarını bulur” (Köprülü, 1924: 92-93). Köprülü çok sonra yazacağı ‘Aruz’ maddesinde Cenap’ın, eski müstezadı sembolistlerin vers libre anlayışları ile birleştirerek ‘Elhân-ı Şitâ’ gibi şiirler yazdığını; İsmail Safa, Ali Nadir (Ali Ekrem) gibi şairlerin Enderunlu Vâsıf’ın “tabîî konuşma dilini aruz kalıplarına sokmak” için yaptığı başarısız tecrübeyi yeniden deneyerek oldukça başarılı örnekler verdiklerini kaydettikten sonra şöyle devam eder: “..lâkin bu hususta en büyük muvaffakiyeti, ölçülü, mutedil mizacı ve doğuştan “esthète” zevk-i selimi ile Tevfik Fikret gösterdi: Çok sevdiği Fransız şairi François Coppée’nin



tesiri ile, Fransız şiirindeki emjambement usulünü tatbik ederek nazım dilini nesirleştirmek suretiyle tabiîliğe yaklaştırdı. Ondan önce ne Hamit, ne de Cenap, Türk mısramın iç ahengini değiştirememişler, klâsik mısram İranî edasını bozamamışlardı; Hamit'in mısralarında Fuzulî'yi, Şeyh Galip'i ve umumiyetle eski klâsikleri andıranlar az değildir. Cenap Şahabettin'de, baştanbaşa zincirleme terkipler ile dolu mısralarında İran edası, meselâ Nedim'den daha fazladır. İşte aruz, Fikret'in elinde bu eski hüviyetini kaybederek, tabiileşti. Aruz tekniği bakımından, nazma bu kadar fazla nesir edâsı vermenin bir kusur olduğu şüphesizdir; bununla beraber, Fikret ile Türk aruzunun imaleden, zihaftan kurtulduğu ve Türk dilinin yapısına daha çok uyduğu söylenebilir." (Köprülü, 1942, 1996: 358-359)

"Fikret'in, ne şark ne de garp edebiyatları hakkında derin ve esaslı bir vukufa malik olmadığını, binaenaleyh tek başına edebiyatta büyük bir inkılap yapamayacağını söylemekte Cenap Bey çok haklıdır. Fikret'in hatta *Rübâb-ı Şikeste*'yi meydana koyduktan sonra yazdığı bazı edebî müsahabeler, bugünkü mektep çocuklarının yazmaktan çekinmeyecekleri kadar basit ve iptidâî şeylerdir." Köprülü bu noktada kalmaz. Servet-i Fünun muharrirleri arasında şark edebiyatını en çok bilenlerin malumatı bile Abdurrahman Şeref Beyin o iptidâî tarihi ile *Nümune-i Edebiyat*'ın ve *Harabat*'ın ötesine geçemiyordu diyerek bu konuda Fikret'in yalnız olmadığını vurgulamış olur.<sup>2</sup> Köprülü'ye bu neslin garp edebiyatı, tabiatıyla Fransız edebiyatı konusundaki bilgileri "Fransız edebiyatı hakkında çok derin ve geniş bir vukuf sahibi olan Halit Ziya Beyi -ve kısmen Cenap Beyi- bir tarafa bırakacak olursak, Fikret'in bu husustaki vukufsuzluğu arkadaşlarınınkinden daha fazla değildi."

"Hakikaten Fikret, bizim edebiyatımıza yeni bir şekil yahut yeni bir mevzu getirmedi; Fransız edebiyatını yakından tetkik ettikten sonra -hele arkadaşlarına nispetle- oldukça ağır edebî bir hamuleyle dönen Cenap Bey, hatta feylesof lâkaplı

---

<sup>2</sup>Unutmayalım ki Yenileşme döneminde Namık Kemal ve Muallim Naci şark edebiyatını bilme konusunda son şahsiyetlerdir. Ondan sonrakilerin bu konudaki bilgilerinin Köprülü'nün sözünü ettiği eserleri hele *Harabat*'ı anlamaktan bile uzak olduğunu söylemek hiç de yanlış değildir.

Rıza Tefvik Bey, malumatlarının yüksekliği sebebiyle, Fikret'ten evvel garp şekillerini ve hatta mevzularını bizim edebiyatımıza nakle çalışmışlardı. Hele Cenap Bey, Servet-i Fünun'un âdetâ mübeşşiri demek olan *Mektep* risalesinde, o zamanki "eclâf-ı matbuat"a her hafta muntazaman parlak bir tehzil mevzuu teşkil eden yeni şekil ve mahiyette şiirlerini neşrederken Fikret, daha Hamit'le Ekrem'den gördüğü şekiller arasından bir türlü çıkıp kurtulamıyordu; bu muhakkak. Yalnız bundan daha muhakkak bir şey varsa, o da Fikret'in, bütün bu muhtelif tesirleri kuvvetli bir tasfiyeye uğrattıktan sonra, tamamen kendisine mahsus bir şekilde toplamış olduğudur." Köprülü, Fikret'in bir mihrak olduğunu, bunu kitaplardan değil yüksek zevki ile bulunduğunu, yüksek ve hakiki bir sanatkâr yaratıcılığı ile yaptığını ekler. Ona göre Cenap, zevk ve terbiyesi itibariyle Fikret'ten pek çok fazla garp etkisi altında kaldığı hâlde estetik bakımından Fikret'ten daha eski, daha şarklı ve İranîdir. Bunun için de Cenap'ın şiirlerinde Feyzi-i Hindî, Hakanî, Mallarmé gibi şahsiyetler baş başa görülebilir. Bunun için de eskiler onun şiirlerine karşı hep muhalefet etmişlerdir. Halbuki Fikret şiirlerini şarktan ve garptan gelen çeşitli etkileri tamamıyla şahsî ve ahenkli bir surette mezc ve telif ederek yeni ve eski ananeye de büsbütün yabancı kalmayan bir nazım lisanı yazmıştır. Fuzulî'nin, Bâkî'nin, Nedîm'in sesine alışık olanlar Fikret'in *Rûbab*'ından çıkan yeni nağmelere yabancılık çekmemişlerdir. Köprülü, Servet-i Fünun'a yazı yazan bütün şairler seslerini Fikret'in sesine uydurmaya çalışmışlardır, der. Hatta Fikret'ten kalan lisanı, vezni; eski sanat anlayışlarını değiştirmek isteyenler bile lisan ve vezindeki bütün değişikliklere rağmen onun etkisinden kendilerini kurtaramamışlardır<sup>3</sup>.

Mehmet Fuad Köprülü, Tefvik Fikret ile ilgili başka yazılar da yazar, hatta bir de risalesi çıkar. Kronolojik olarak bunları da değerlendirelim<sup>4</sup>. Köprülü çeşitli vesilelerle Fikret'ten söz eder.

<sup>3</sup> Köprülü bunları "Bir İstimzac Münasebetiyle" başlıklı yazısında -yazının altında 28 Kânunievvel 1918 tarihi vardır- (Bugünkü Edebiyat, İstanbul, 1924, s.82-94 ve Ruşen Eşref'in kendisi ile yaptığı röportajda (Diyorlar ki, İstanbul, 1334; Necat Birinci-Nuri Sağlam, Diyorlar ki, Ankara, 2002)) söyler.

<sup>4</sup> Köprülü'nün münhasıran Fikret ile ilgili görüşleri daha evvel bir yazının konusu olmuştur. Yazının başlığı "Fuad Köprülü'nün Tefvik Fikret Eleştirileri"dir. Araştırmacı, "Fuad Köprülü'nün, Tefvik Fikret ve şiirleri hakkın-

Bu söz edişte *Rübâb-ı Şikeste* yani Servet-i Fünun dönemi ile daha sonra yazdıkları ayrı kategoride değerlendirilir. Köprülü, *Halûk'un Defteri*'ni edebî bir hâdise olarak yorumlamakla kalmaz, yazardaki fikir ve psikoloji değişmesini gözlemlediğini belli eder.

“Geçen sene ‘Yeniler-Eskiler’ meselesinin hararetli bir zamanında Tefvik Fikret Beyden *Rûbab*’dan daha yüksek bir eser beklenemeyeceğini söylediğim vakit *Halûk'un Defteri*

---

daki görüşlerini,1911 yılında Haluk’un Defteri üzerine Servet-i Fünun’da yayımladığı üç makale, 1918 yılında yayımladığı Tefvik Fikret ve Ahlakı adlı küçük boyutlu bir kitap ve 1921’de, şairin ölüm yıldönümü vesilesiyle kaleme aldığı “Tefvik Fikret’e Dair” başlıklı kısa makaleye dayanır. Ona göre, bu eserlerde dikkati çeken nokta, Köprülü’nün, Tefvik Fikret’in şiirlerine eleştirel yaklaşmasıdır.” Buradaki “eleştirel yaklaşma” tabirine ilişmeyelim. Fakat öncelikle belirtelim ki araştırmacı Köprülü’nün Fikret hakkında bütün söylediklerini ya görmez ya da dikkate almaz. Belki de onun için mesele Tefvik Fikret değil Köprülü’dür. Zira o, Köprülü’nün Fikret’in sanatı hakkında değil, düşünceleri hakkında söylediklerini, kendi ifadesi ile söyleyelim, eleştirmek ve haksızlığını ortaya koymak çabasıdır. Halbuki yazısının girişinde yukarıda da aldığımız gibi “Fuad Köprülü’nün, Tefvik Fikret ve Şiirleri hakkındaki görüşleri” der. O zaman bütün görüşlerine yer vermesi gerekirdi. Dolayısıyla bizim tespitimize göre Alphan Akgül’ün görmediği yazı ve değerlendirmeler bulunmaktadır. Üstelik adını andığı Tefvik Fikret ve Ahlakı adlı küçük risaleyi okumadığı da anlaşılmaktadır. Dolayısıyla verilen hüküm bibliyografya eksikliği dolayısıyla eksik veya yanlış olmak tehlikesi ile karşı karşıyadır. Burada anılmayacak kadar sathî hükümler ihtiva ettiği de söylenebilirdi. Nitekim 25 Mart 1326(=7 Nisan 1910) tarihli Servet-i Fünun’( c. 38, nr. 983) daki “Yeniler ve Eskiler” başlıklı yazısında Köprülü, “...Türkçenin cidden pek nefis ve kusursuz bir mecmua-i eş’ârı olan Rübâb-ı Şikeste..”, “nesl-i sâbıkın en muhalled bir âbide-i san’atı Rübâb-ı Şikeste..” ifadelerini kullanır. Birkaç seriden oluşan bu yazılarda Köprülü, İkdâm yazarı Mehmet Nafiz Bey’in kendisi daha doğrusu kendileri için “...şimdiki gençlerin Fikretleri, Cenapları, Raufları istihfaf ve istihkâr ettiklerini” söyler ve Rübâb-ı Şikeste için “Türkçenin en nefis ve en kusursuz bir mecmua-i şiir ve sanatı diyen bir adamın (Köprülü) Fikret’i tahkir ettiğine hükmetmek, insanın ancak bir budala veyahut bir garazkâr olmasına vabestedir” der. (Köprülü, “Yeniler ve Eskiler”, Servet-i Fünun(c.39, nr. 1012, 14 Teşrinievvel 1326(=27 Ekim 1910) Ayrıca ifade edelim ki bu yazı, bilimsel bir çalışma olmaktan çok, çok iyi anlaşılmadığı belli olan bir metodun indî bir şekilde edebî esere değil, edebî eser hakkındaki değerlendirmeye uygulanmasıdır. (Akgül, 2013: 277-286)

gibi bir eserin ihtimal-i intişarını daima tasavvur ediyordum. Çünkü eski devrin son senelerine doğru Tevfik Fikret Beyin bir istihâl-i ruhiyyeye duçar olduğuna ve bazı alâimini gördüğümüz bu tahavvülün daha vâzih, daha âşikâr tezahüratına intizarın makuliyetine kani idim; *Halûk'un Defteri* bu intizarımın haklı olduğunu meydana çıkardı”.

Bu satırlar, biyografi ile eser arasındaki irtibatı çok açık bir şekilde ortaya koyar. Unutmamak gerekir ki her sanatkâr hayatının seyrine göre bir gelişme veya değişme yaşar. Bu değişme elbette bir şekilde esere yansır. Bu konuda çok çarpıcı bir örnek, Paris’e gitmeden önce Servet-i Fünun tarzında şiirler yazan ve hatta bunları yayımlayan Yahya Kemal’in, çok küçük yaşta gittiği ve uzun yıllar kaldığı Paris’te ve sonrasında yazdığı şiirlerin önceki yayımladıkları ile hiçbir ilgisi yoktur. Üstelik fikri de büyük ölçüde değişmiştir. Üzerinde durduğumuz Tevfik Fikret de 14 Rebiulevvel 1302 tarihli *Tercüman-ı Hakikat*’te yayımlanan “Tevhit”inde

Ey meh-i enver-i sipihr-ârâ

Lem’a-i rahmet-i Cenâb-ı Hudâ

Zulmet-i şeb dokundu sevdâma

Merhamet kıl şu kalb-i seydâma (Parlatır-Çetin, 2001: 27)  
derken, 1325’te Şehbal’de çıkan ve *Rübâb-ı Şikeste*’nin başına konan şiirinde

Kimseden ümmîd-i feyz etmem, dilenmem perr ü bâl

Kendi cevvim, kendi eflâkimde kendim tâirim,

İnhina tavk-ı esaretten girândır boynuma;

Fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür bir şairim (Parlatır-Çetin, 2001: 259)

deyiverir. Çok sonraları yazılan ‘Tarih-i Kadîm’de ise

Yırtılır, ey kitâb-ı köhne, yarın (Parlatır-Çetin, 2001: 642) demekten çekinmez. Bütün bunlar gösterir ki Fikret bir istihale geçirmektedir. Bu değişik personları konuşurma değildir. Meseleyi bu şekilde ortaya koyduktan sonra Köprülü’nün söylediklerine dönelim. Köprülü, *Halûk'un Defteri*’nin “..sâha-i edebiyatımızda her nokta-i nazardan büyük ve şâyân-ı dikkat akisler tevliid edebile”ceğini düşünür. Burada şunu ifade edelim

ki Köprülü, Tevfik Fikret'in “..hayat ve insaniyet hakkında, gaye-i mevcudiyet hakkında”ki anlayışlarının tartışılabileceğini, bunun da tabii olduğunu belirtir ve onun Sully Pruhomm gibi bir mütefekkir şair addederek ondan fikrî şiirler bekleyenlere şaşar. Ona göre ‘Sis’ şairinin efkâr üzerinde alelumum icra etmekte olduğu nüfuz-ı manevîyi bertaraf ederek *Rübâb-ı Şikeste*’yi bî- taraf bir nazarla tetkik edecek olursak, Fikret Beyin cidden pek mahdut bir muhayyileye, ince ve müstesna olmakla beraber pek müşkül teheyhüç eden bir hassasiyete malik olduğunu derhal görürüz.” Sonra şöyle devam eder yazarımız: “Bunun için bütün *Rûbab*’da yüksek bir hayale, ince bir hisse pek az tesadüf olunur. Ufak bazı istisnalardan sarf-ı nazar, oradaki bütün hayaller umumî ve sun’î, bütün hisler ca’lî ve mahrum-i samimiyettir.” Bu tespitler aslında sadece Fikret değil bütün Servet-i Fünun için geçerlidir. Burada şöyle bir soru akla gelebilir. Bir araştırmacı ister münekkî olsun, ister edebiyat tarihçisi olsun mevcudu tespit etmeli, hüküm vermemelidir. Maalesef bizim 200 seneye yakın bir dönemin edebiyatı için mevcudu tespit ederken bir değerlendirme yapmak durumunda kalıyoruz. Bunun en önemli sebebi bu zaman dilimi içinde edebiyatımızda son derece sarsıcı değişmelerin olmasıdır. Bu tespitler Köprülü gibi geleceğin büyük edebiyat tarihçisi tarafından yapılınca ayrı bir anlam kazanmaktadır. Üstelik söylenenler bugün aradan geçen zamanla daha iyi görebiliyoruz ki gerçeği ifade etmektedirler. Nitekim Servet-i Fünun ve Fikret için Yahya Kemal de hemen aynı şeyleri söyler. (Beyatlı, 2007: 72 vd.) Köprülü’ye göre Fikret’in asıl şiir perisi ‘Akşam’, ‘Perî-i Hazan’, ‘Bir Hicrân-ı Muvakkattan Sonra’ gibi ‘pek nefis’ manzumelerinde kendini gösterir. Ona göre Fikret yaratıcı bir muhayyileden pek az nasip almıştır. Bunun için de güzel bir dünya yaratamamıştır. Onda yeterli bir muhayyile ve hassasiyet yoktur. “*Rübâb-ı Şikeste*’de uzun fâsılalarla nazara çarpan his ve hayal şuleleri, *Halûk’un Defteri*’nde keşif bir sût-re-i tefekkürat ile örtülü bulunuyor. *Rübâb-ı Şikeste*’de Fikret Beyin enfâs-ı samimiyye-i san’atı bizim kalplerimize duyuran insanî terennümler mefkud değildi; halbuki bu yeni eserde mümtaz bir hissini, müstesna bir hayalin hatta ufak bir lem’asına tesadüf etmek âdeta muhaldir.” Köprülü bu son eserde his ve hayal yokluğuna

şasırmaz. Çevresinin haksızlıklarına karşı susamayarak ‘Sis’, ‘Hayat’ manzumeleriyle hayata ve insanlara aşırı bir bedbinlik derin bir “adem-i tenezzül gösterdikten sonra, ‘Rücu’ ile eski zehirlerinden, eski muzlim tefekkürlerinden kurtulmak isteyen Tevfik Fikret Bey, *Halûk’un Defteri*’ni içtimaî bir maksatla gençleri ümide, sa’ye, nikbinliğe sevk için yazıyor; binaenaleyh bu gayeyi düşünerek Fikret Bey’in bu yeni eserinde hiçbir safha-i hissiye, hiçbir hikâye-i aşk, hiçbir raşe-i hulya aramamalıdır.” Köprülü’ye göre bu eseri ile şairimiz, sanatı bir gayeden çok bir vasıta gibi kullanmaya başlamıştır. *Halûk’un Defteri* içtimaî manzumelerden oluşmaktadır. Bu bakımdan Fikret Bey, artık bütün anlamıyla bir inkılâp, bir ihtilâl şairidir. Bu nokta Yenileşme Dönemi Edebiyatımızın en önemli açmazlarından biridir. Sanatla sosyal fayda, sanatla siyasî olaylar iç içe olmuş, her zaman at başı gitmiştir. Şairlerimiz veya edebiyatçılarımız topluma siyasî müşid olmaktan kendilerini kurtaramamışlardır. Burada yaşanan sosyal ve siyasî olayların edebî eserlerde makes bulmasından söz etmiyoruz. Doğrudan ideolojik edebiyatı söz konusu ediyoruz. Bu bakımdan Köprülü’nün tespiti son derece önemlidir. Nitekim ancak bizim toplumdadır ki şair ve yazarlar ideolojilerine göre anlam ve değer kazanırlar. Doğrusunu söylemek gerekirse bu son derece sakıncalıdır. Şair ve yazarlar mütefekkir olmak ve müşid olmak durumunda değillerdir ve olmamalıdır. “Fikret Bey için, “bütün manasıyla bir ihtilâl şairi” dedim; *Halûk’un Defteri*’ni yazan bir sanatkâra başka bir unvan vermek mümkün değildir sanırım. Vaktiyle *Rübâb*’ın kırık tellerinde münkesir kalplerimizin âlâm ve fecâyii titreyen Tevfik Fikret Bey’in, Robespierre’in tehdîd-âmîz nutuklarına müşâbih hâtifî hitabeler yazacağını tasavvur edemiyorduk; daha doğrusu istemiyorduk ki hisseden kalplere ayrı ayrı tevdi-i ihtisas eden *Rübâb-ı Şikeste* şâir-i sanatkârı, ibtidaî zevkli bir cemaata -onların lisanıyla- hitap etsin. Halbuki Fikret Bey bunu yaptıktan sonra, bugün de sanatını terbiye-i şebâb için bir vasıta makamında istimal ediyor. *Halûk’un Defteri* ne kadar büyük bir kıymet-i terbiyyeye malik olursa olsun, ne kadar mühim ve mukaddes bir hizmet ifa ederse etsin, şiir olmak nokta-i nazarından -Şair Fikret Bey için- bir nakisadır. Endişe-i san’atla titreyen, vazifesinin yüksekliğini bilen

bir sanatkâr, hiçbir vakit şiiri basit bir vasıta derekesine indirmez; Spencer'in dediği gibi "sanatın gayesi talim ve tehzip değil hazdır. Ve bu gaye zannolunduğundan mühim ve pek yüksektir."

Bazıları gayr-ı matbu bir şiirine vesair eş'âr-ı fikriyyesine istinaden Tevfik Fikret Beyi, Lucrèce gibi mütefekkir bir şair addediyorlar; ve diyorlar ki *Haluk'un Defteri* pek şâyân-ı dikkat ve pek yüksek birtakım fikrî manzumeleri muhtevidir..."

Köprülü, kendisinin bu kanaatte olmadığını söyler. Ona göre bu eser "sırf içtimaî bir maksatla, gençleri ümide, sa'ye, nikbinliğe, hak ve hakikate sevk için, onların vicdanlarını yükseltmek için yazılmış olduğundan, sanatkâr baştan nihayete kadar kendi bedbinliğini, gurur-ı münkesirini, âlâm ve iğbirârını, hulasa bütün efkâr-ı samimiyyesini saklamağa mecburiyet görmüştür." Yazarımız başlangıçta şiirin ve sanatkârın gerçek durumunu tespit etmiş olmasına rağmen farklı değerlendirmeleri gözönünde bulundurarak bu yaklaşımların gerçeğe uyup uymadığını irdelemek ister. Bir bakıma burada söz bitmiş olmalıydı. Ama o, şairi toplumun veya bir kısım okuyucuların anlayışına göre yoklamak ister. Psikolojik bir yorum yaparak kitabın başından sonuna şairin kendi psikolojisini verdiğini, her ne kadar bunu saklamaya çalışsa da, dikkatli bir bakışta anlaşılabileceğini belirtir. Bununla beraber meselâ 'Hayata Karşı Beşer' manzumesinde, ve daha sair birçok şiirlerinde hayatı, ümidi, metanet ve mukavemeti, sa'yi, hak ve hakikati tebcil eden Fikret Bey, 'Hilâl-i Ahmer' manzumesinde ufak bir eser-i nevmîdî, nâ-mahsüs bir ra'ş'e-i melâl göstermekle beraber, mecmua-i eş'ârın, terakkiye ve iyiliğe kani bir pozitivist gibi, sadedilâne denilecek kadar nikbîn fakat cidden nefis ve muhteşem bir hitâb-ı tebcil ve takdîs ile bitiriyor:

Ezdin başınla taşları, yendin denizleri;  
Tuttun elinle berki, o gurrende ejder,  
Tuttun ve bağladın; o senin şimdi en mûti,  
En canlı aletin; odur ilka-yı ruh eden  
Eşbâh-ı mümkünata senin kudretinle, sen  
Bî-şübhe kendi kendine bir âlem-i bedi,  
Bir âlem-i şuûn u bedâyisin...Ey hayat,

Ey ruh-i kâinat,  
 Takdîs edin: Beşer  
 Takdîse müstahaktır; odur Rabb-i hayr u beşer,  
 Rabb-i mümkinat”

Görülüyor ki Mehmet Fuad Köprülü, Tevfik Fikret’in eserini şairin maksadı bakımından da değerlendirir. Bu konuda söylediklerini Fikret’in kendi psikolojisi ve fikir bütünlüğü içinde ele alır. Ama asıl yoğunluk Fikret’in sanatı bakımındandır. “Tevfik Fikret Bey *Haluk’un Defteri*’nde bütün maharet-i nazmiyesini, bütün sanatını göstermiş, nazımda ne kadar büyük, müstesna bir kabiliyete mazhar olduğunu bir daha meydana çıkarmıştır. Pek o kadar şâyân-ı ehemmiyet olmayan bazı nekayis-i lâfziyyeden sarf-ı nazar, bu hususta kendisine tevcih edilecek yegane itiraz, manzumelerine pek nesrî bir eda vererek aheng-i nazmı ihlâl etmesi, cümlelerini lüzumundan fazla uzatarak bu suretle onları düçâr-ı ta’kîd eylemesidir. *Rûbab-ı Şikeste*’de pek mahsûs olan bu nevakıs, *Haluk’un Defteri*’nde biraz fazlaca celb-i dikkat ediyor.” Fikret gibi aşırı titizliği ile meşhur olan bir sanatkârın böyle ehemmiyetsiz hatalara karşı müsamahalı olmasını garip bulur yazarımız. “..*Rûbab-ı Şikeste* şairinin yeni kitabını “lüzum-ı sa’y ve ümidî mutazammın ateşin bir nutuk mecmuası” haline getiren nakîsa-i esasiyye ne bu ve ne de sair hatîat-i lafziyye ve tanzimiyyedir; eğer Fikret Bey sanatın terbiye-i şebâb bir vasıta makamında istimal etmeseydi, eğer vaktiyle Namık Kemal’in de düştüğü bu girîveye sapsaydı, o zaman hiçbir vakit basit bir ihtilâl şairi mertebesine düşmez, *Haluk’un Defteri* gibi bir eser meydana çıkarmazdı. Vakıa o zaman Fikret Beyin hudud-ı şöhreti şimdiki kadar vâsi olmaz, ser-i sanatında parlayan hâle-i şeref şimdiki kadar tâbdâr görünmezdi; fakat buna mukabil, şiir ve hulya perilerinin, yalnız endîşe-i san’atla gölgelenen alınına vaz edecekleri bir bûse-i ebediyyete nail olurdu ki hakikî bir sanatkâr için bundan daha yüksek bir gaye tasavvuru mümkün olamaz...” Yazının altında 30 Mayıs 1327(=12 Haziran 1911) tarihi vardır. (Köprülü, 1911: 99 vd.)

Bu yazı, bir eser değerlendirilirken dikkat edilecek noktalar bakımından da önemlidir. Köprülü, konuya eserin sanat



değeri ve fikrî yapısı bakımından yaklaşıp. Tabî bu yapılırken eser sahibinin diğer eserleri de gözönünde bulundurulur. Ayrıca o şahsiyetin ve eserinin edebiyat tarihi içerisindeki yeri de tespit edilmiş olur. Bu yazı dolayısıyla Mehmet Âsım'ın kendisine verdiği cevap ile, yazarımızın ona cevabına hiç girmeyeceğiz.

Köprülü, altında 21 Ağustos 1921 tarihi bulunan ve Fikret'in ölüm yıldönümü dolayısıyla yazdığı 'Tevfik Fikret'e Dair' başlıklı yazısına "19 Ağustos, son rub'-ı asırda yetiştirdiğimiz en büyük sanatkârın" diye başlayarak şaire verdiği önemi vurgulamış olur. Ayrıca sağlığında onu göklere çıkarmakta bir fayda uman dostlarının, ölümünden sonra onun kıymetini azaltmaya, şairliğini inkâra gayret ettiklerini ekler. Kendisi edebiyat-ı cedide içinde Fikret'in gerçek yerini göstermeye çalışacağını söyler. Bu konuda daha evvel söylediklerini ve yukarıdan beri üzerinde durduğumuz noktaları tekrar eder. (Köprülü, 1924: 324 vd.) Ayrıca Fikret'in gençliğe ahlâk mürşidi oluşunu söz konusu eder. Yukarıda ifade edildiği ve aşağıda üzerinde duracağımız *Tevfik Fikret ve Ahlâkı* kitabı dolayısıyla edebiyat, sanat ve kültür ile doğrudan ilgili olmamakla beraber bu noktada da bazı hususlara dikkat çekmek istiyorum. Ona göre Fikret'in edebiyat sahasındaki hizmeti kadar "gençliğe karşı ifa ettiği ahlâk mürşitliğiyle" de gelecekte "tebcil ve tekrim" edilmelidir. Fikret gerek hayatı gerek eserleri ile ülkemizde ahlâkî bir vazife yapmıştır. "En ufak bir şaibe ile lekelenmeyen vicdanı, açık alnı, fenalığa en samimî bir şekilde isyan eden büyük ruhu ile Fikret, Âşîyan'da yaşarken heybet ve resânetçe Hisarları hatırlatan bir namus ve fazilet heykeli"dir. Ahlâkî vazife olarak hayatıyla yapılması gerekenleri göstermekten çok yapılmaması, kaçınılması gereken şeyleri anlatmıştır. Bu durumu yani namus ve ahlâk hakkındaki telakkilerinin "salabeti" Fikret'i bütün arkadaşlarına ve herkese karşı haşin yapmıştı. Onun "hadisat karşısında eğilip bükülmeyecek çelik salabetli seciyeler her ferde nasip değildir. Zira o, sadece kendisi göstermekle yetinmiyor, herkesin aynı seciyede olmasını bekliyordu. "Bunu göremeyince zaruri olarak bedbin, haşin, hırçın oluyor, etrafına namütenahi ithamlar savuruyordu".

Fikret'in memlekette ifa ettiği bu ahlâkî vazifeyi dikkate

alan bazıları, “onun sistematik bir ahlâk felsefesi ve kendisine mahsus felsefî ve ahlâkî telakkileri olduğunu iddia ediyorlar. Bunun bir mübalagadan ibaret olduğu muhakkaktır. Fikret bir feylesof yahut bir ahlâk alimi değildir ki bu meselelerde muayyen bir sistemi olsun. O, ahlâk meselelerinde, vicdanının sesine ittibadan başka bir şey yapmıyordu; ve işte ahlâken büyüklüğü de bundan dolaydır. Tıpkı bunun gibi, ‘Tarih-i Kadîm’ manzumesini ileri sürerek, onun Türk gençliğine maddî bir felsefe, bir ilhâd felsefesi neşr ve telkinine çalıştığını söylemek de haksızlıktır. Çünkü Fikret, gençliğin ruhunda “kudsiyet duyguları” uyandırmaya, onları mefkureci yapmaya çalışan bir ahlâk mürşidi idi. Fikirlerinde yanlış ve kusurlu göreceğimiz birçok noktalar bulunmasına rağmen, onun ahlâkî büyüklüğünü, bilhassa şu son senelerin yarattığı meş’ûm ahlâk bozgunu esnasında, her zamankinden daha fazla takdis mecburiyetindeyiz.” (Köprülü, 1924: 324 vd.)

Bu değerlendirmeler, Fikret için o dönemde başlayan ve günümüze kadar süren yorum ve değerlendirmelere bilim zihniyetinin bir cevabıdır. Sanatkâr olarak yerini her zaman koruyan Fikret, ahlâkî davranışları, Türk tarihi, toplumu hakkındaki yorumları bakımından çok aykırı kutuplar tarafından farklı şekillerde ele alınmıştır. Maalesef son yüzyıldaki hatta birbuçuk asırdır bu değerlendirmeler kültür dünyamızı işgal etmiştir. Bu değerlendirmelerin Fikret ile ilgili olanları bir araya getirilse havanda nasıl bir su dövüldüğü görülür.

Mehmet Fuad Köprülü’nün *Tevfik Fikret ve Ahlâkî* başlıklı küçük risalesine gelince, bu, 15-20 gün önce “dinî bir risalenin ilk sayfasında neşredilen hicve benzer, kaba, uzun bir manzume, büyük Türk sanatkârı Tevfik Fikret aleyhinde tekrarından haya ettiğimiz birçok müstekreh şetmleri ihtiva ediyordu” diye nitelenen bir şiir dolayısıyla yazılmıştır. (Köprülü, 2014: 381) Bu risale Fikret’in psikolojisi, çevresi ile ilişkileri, bazı şiirlerine dayanılarak bir mürşit kabul edilmesi konusu etrafında döner. Bunlar hem Fikret’in düşünceleri ile ilgili yukarıda temas ettiğimize yeni bir unsur katmaz, hem de daha çok şairimizin duygu, fikir ve davranışları üzerinde yoğunlaşır. Bunun için ayrıntısına girmeyeceğiz.

**Halit Ziya**'ya gelince, Cenap Beyin bu büyük sanatkâra isnat ettiği tesiri inkâr kabil değildir. *Mai ve Siyah* muharriri üzerinde Fikret'in hiçbir nüfuzu hissedilemez. Esasen, Halit Ziya Bey "kudreti herkesçe tasdik edilmiş büyük bir romancı" sıfatıyla tanındığı zamanlar, daha Fikret, *Rübâb-ı Şikeste*'deki 'Eski Şeyleri' yazmakla meşgul bir mübtedi idi. Doğrudan doğruya Fransız edebiyatının tesiri altında teşekkül eden, şarkdan pek az müteessir olan kuvvetli şahsiyetiyle, Halit Ziya Bey, bizde -asrî manasıyla- roman ve hikâyenin hemen ilk müessisi, bugünkü nesrin mübdii oldu. Fikret'in nazımda yaptığını, *Aşk-ı Memnu* muharriri de aynı kuvvetle nesirde yaptı. Servet-i Fünun nesri denen şey, hiçbir itiraz korkusu olmadan iddia edilebilir ki, Halit Ziya nesridir; Servet-i Fünun nazmı sırf Fikret'in nazmı olduğu gibi..." Bu değerlendirmeler zamanı yakın olmasına rağmen hissîlikten uzaktır. Burada Cenap'ın hakkı yenmiş olmuyor. Bilinir ki Cenap'ın bütün sivriliklerini, sanat/Türkçe vb. bakımlardan Fikret hep yumuşatmıştır. Gelecekte edebiyat tarihinde bu iki şahsiyete şerefli bir sayfa ayrılacaktır.

Köprülü, diğer Servet-i Fünuncuları da değerlendirmekten geri kalmaz. Nitekim Hüseyin Cahit içinsöyledikleri dikkat çekicidir. Ona göre Hüseyin Cahit büyük bir sanatkâr değildir fakat dürüst bir Türkçe ile yazar. Onun dışında Servet-i Fünun sayfalarında roman veya küçük hikâye yazarlar, Türk edebiyatından habersiz, adeta Türkçeden başka bir lisana malik birtakım acemilerdir. Cahit Bey ile dilindeki bütün acemiliğine rağmen bazı küçük nesir parçaları yazmış olan Rauf Beyin eserlerinde Halit Ziya bütün kudretiyle görünür.

Servet-i Fünun mektebi denilen şey, nazımda Fikret, nesirde Halit Ziya'dır. Süleyman Nazif, doğrudan doğruya Kemal'in takipçisidir. Süleyman Nazif, "her türlü pisliklerle dolu bu çirkin ve kara sahnede alınının akı ile yükselen" "ateşin, samimî ve vatanperver biridir. Faik Ali ise Hamit'in takipçisidir. Ona göre Fikret, kendinden önce gelenlerden çok ileri gitmiştir. O zamana kadar şiir sahasına girmeyen pek çok şeyi o şiirin alanına sokmuştur. Dil ve ahenk itibarıyla de büyük ıslahat yapmıştır. Hamit Beyde bile kaybolmayan eski Şiraz şivesi, Fikret'te pek nadir hissedilir. Nesir de kısmen sadeleşti, kısmen de Fransız

şivesini benimsemeye çalıştı. Bu tespitlerden sonra Köprülü, II. Abdülhamit'in baskısından söz eder. Bu baskı altında onların daha fazla bir şey yapamayacaklarını ekler. Ona göre Servet-i Fünuncular o zaman bütün muhitte görülen yeis ve bedbinlik duygularıyla, sırf kendi ruhlarıyla, ferdî elemeleriyle meşgul olmayı, yani kendilerine çekilmeyi tercih etmişlerdir. (Köprülü, 1924: 95 vd.)

### **Kaynaklar**

Akgül, Alphan. (2013), “Fuad Köprülü'nün Tevfik Fikret Eleştirileri”, *Karadeniz Araştırmaları*, Kış, nr.36, Ankara, s.277-286.

Beyatlı, Yahya Kemal.(2007), *Eğil Dağlar*, İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayını, İstanbul, 72 vd.

Köprülü, Mehmet Fuad.(1911). “Halûk'un Defteri”, *Servet-i Fünun*, nr. 1045, s. 99-103.

Köprülü, Mehmet Fuad.(1911). “Halûk'un Defteri Münasebetiyle”, *Servet-i Fünun*, nr. 1049, s. 195-200.

Köprülü, Mehmed Fuad. (1910).” Yeniler ve Eskiler”, *Servet-i Fünun*, nr. 983, 323-325; “Yeniler ve Eskiler 2”, *Servet-i Fünun*, nr. 1012, s. 399-403; Aynur İzler, Fuad Köprülü'nün İlk Makaleleri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Mezuniyet Tezi, 1966, s. 46-49, 89-96.

Köprülü, Mehmet Fuad. (1924). *Bugünkü Edebiyat*, Cihan Biraderler Matbaası, İstanbul, s.82-97,297-313,314-318,324-329. (İslâm Ansiklopedisi, cüz 8,9; İstanbul, 1942; *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara, 1966, s. 358-359)

Köprülü, Mehmet Fuad.(2014). *Edebiyat Araştırmaları II*, İstanbul: Alfa Yayınevi, s. 381-403.

Köprülü, Mehmet Fuad.(1966). *Edebiyat Araştırmaları I*, Türk Tarih Kurumu Yayını, İstanbul, s. 358-359.

Parlatır-Çetin, İsmail-Nurullah.(2001). *Tevfik Fikret Bütün Şiirleri*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayını, s. 27, 259, 642.

Ünaydın, Ruşen Eşref.(2002). (Yay.Haz. Necat Birinci-Nuri Sağlam), *Diyorlar ki*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayını, s. 53 vd., 143 vd.



## Modern Türk Şiirinde Divan Şiiri Geleneğinden Yararlanma Sorunu (1960-1970)

Figen YILMAZ\*

**Özet:** Modern Türk Şiiri, Tanzimat sonrası dönemde Divan şiir geleneği ile bağlarını kopardı. Kaynak olarak, Batı, özellikle Fransız şiirini örnek aldı. Cumhuriyet sonrası dönemi şiirinde bu durum hep tartışma konusu oldu. Zamanla şiir, sınırı belli olmayan bir kuralsızlık içine düştü. 1960'tan sonra Divan şiiri nazım şekilleri örnek alınmaya başlandı. Bunun üzerine şiirde eski-yeni tartışması yeniden doğdu. Bu tartışma yer yer siyasi alana kaydı. Konu, çeşitli gazete ve dergilerde tartışıldı. Tartışmalar sonunda Divan şiirinden yararlanma sınırları büyük ölçüde belirlendi.

**Anahtar Kelimeler:** *Divan Şiiri, Gelenek, Modern Türk Şiiri, Sanat, Tartışma*

### The Problem of Utilizing Divan Tradition in Modern Turkish Poetry

**Abstract:** The Modern Turkish poetry has severed its connection with the Divan poetry after the Tanzimat. It used the Western literature, particularly French poetry, as the main source. This has always been a subject of discussion after the Republication era. In time, poetry assumed an irregular, solecistic form with no defined boundaries. After 1960s the styles of Divan poetry started to be imitated. This rekindled the discussion on new versus and old forms. This discussion found its way to political circles and it was debated in a variety of newspapers and periodicals. As a result, the boundaries on how Divan poetry should be utilized have settled to a large extent.

**Keywords:** *Divan Poetry, Tradition, Modern Turkish Poetry, Art, Discussion*

---

\*İstanbul Aydın Üniversitesi TÖMER Türkçe Öğretmeni.

1961 Anayasasının sağladığı geniş düşünce ve fikir ortamı içinde, genellikle kültür, sanat, edebiyat ve bazen de siyaset ağırlıklı dergilerde, sanatın, edebiyatın görevi, sanatın geleceği ve bu geleceğe yürüyüşte gelenekten beslenmenin yeri, sınırı, şekli gibi konular, önceki dönemlerden daha çok yer almaya başladı.

Dilimizi, edebiyatımızı, sanatımızı, kültürümüzü gelenek zinciri içinde, bir bütün olarak görüp kavrama, böylece geçmişimizle daha yakın bağlar kurma, o dönem için Refik Durbaş'ın ifadesi ile “Türk Olma” gereği yeniden söz konusu edildi. Millileşme, yerelleşme, milli kültür, gelenek, Batı kültürü gibi konularda soruşturmalar açıldı.

Özellikle *Yön* dergisi, bu alana sol anlayışla bakışın önünü açmak ve bu anlayışın benimsediği gelenekten yararlanma sınırlarını belirleme gayretinde oldu.

*Yön* dergisi 6 Ağustos 1965 tarihli sayısında, “Az Gelişmiş Ülkelerde Kültür ve Sanat Tartışması, Milli Kültür ve Devrimci Kültür” başlığı altında Cezayir’de, Cezayir kültürünü, çeşitli yönleri ile de ele alan ve tartışan bir açık oturumun tam metnini yayınladı(Sf.15). Metni Türkçeye Fethi Naci çevirdi. Amacı, bir Kuzey Afrika ülkesi olan Cezayir’de, modern sanat ve kültürün oluşmasında gelenekten yararlanmanın yolunu ve boyutunu, “milli kültür” ve “devrimci kültür” konularının tartışıldığı Türkiye’ye bir örnek olarak göstermekti.

Bu açık oturumun yayını ilgi ile karşılandı ve geniş bir okuyucu kitlesince takip edildi. Bu ilgi üzerine, metni çeviren Fethi Naci, Tanzimat sonrası yıllardan bu yana, zaman zaman tartışma konusu olan milli kültür, geleneksel kültür, Batı kültürü ve bu kültürden etkilenme ve yararlanma konularını daha yakından takip edebilmek, ilişkileri belirleyebilmek, yol ve yönünü gösterebilmek, amacını ortaya koyabilmek için” Milli Kültür ve Batı Kültürü ile İlişkiler” başlığı altında bir soruşturma metni yayınladı ve aydınların bu soruşturma sorularını cevaplandırmasını istedi.

Cevaplandırılması istenen sorular şunlardır:

1. Türk sanatçısı geçmişimizin kültürel ve sanatsal değerlerinden yararlanabilir mi?

a. Yararlanabilirse, bu yararlanma nasıl olmalı? Edebiyatta, müzikte, resimde, tiyatrodada?..

b. Yararlanamazsa sanatını neye dayandırmalı?

c. Bir milli kültürün oluşum şartları sizce nelerdir?

2. Batı kültürü ile ilişkilerimizde göz önünde bulundurulması gereken noktalar sizce nelerdir?

a. Batı kültüründe “zararlı-yararlı” şeklinde bir ayırma yapmayı doğru buluyor musunuz? Doğru bulmuyorsanız, nedenleri?

b. Böyle bir ayırmayı doğru buluyorsanız, sizce batı kültürünün hangi yanlarını almalıyız, hangi yanlarını almamalıyız (*Yön*, Sayı 127, 3 Eylül 1965: 14-15).

Bu sorulardan, kimi hepsine, kimi de kendi anlayışına göre seçme yaparak bazılarına, on iki şair, eleştirmen, düşünür, araştırmacı cevap verdi: 3 Eylül 1965 tarihli sayıda Sabahattin Eyüboğlu, Niyazi Berkes, Mehmet Seyda'nın (s 14-15), 10 Eylül 1965 tarihli sayıda Melih Cevdet, Ferit Edgü (s.14), 17 Eylül 1965 tarihli sayıda Memet Fuat, Demir Özlü, Orhan Duru'nun (s.14), 24 Eylül 1965 tarihli sayıda Turgut Uyar ve İlhan Berk'in (s.14), 1 Ekim 1965 tarihli sayıda Abidin Dino'nun (s.14) ve 8 Ekim 1965 tarihli sayıda da Pertev Naili Boratav'ın (s.14) cevapları yayımlandı.

Soruları, çeşitli yönleri ile cevaplayan bu şahsiyetlerin, biz sadece geçmişin sanat ve kültür değerlerinden günümüz sanatçılarının nasıl yararlanabileceği üzerine söyledikleri ve bu görüşlerin aktüel zamanın şiiri üzerine etkisinin neler olabileceği üzerinde duracağız.

Anketi ilk cevaplandıranlardan Sabahattin Eyüboğlu, yeni üretilen edebiyat ürünlerinde eski değerlerden yararlanılabileceğini söyler. Ancak bu yararlanma, yeni bir eseri ille de geçmişe bağlamak şeklinde olmamalıdır. Yeni bir yapıyı kafesli süslere boğmak, alaturka müziği eski niteliği içinde, çok sesli müziğe uygulamak, tiyatrodada yerli yersiz, gerekli gereksiz Dede Korkut ya da Nedim ağzıyla konuşmak, şiire Yunus edası, resme minyatür veya kilim havası vermek, Eyüboğlu'na göre



çıkarmak için yol değildir. Bu belki bir moda haline gelmiş, ancak sanata yarar değil zarar getirir.

Eski sanat değerleri “yeni yepyeni” bir anlam ve yorum yüklenilerek günümüze mal edilebilirler. Aksi durumda müzelerde, kitaplıklarda olması gereken malzeme ortaya getirilmiş olur (Eyüboğlu, 1965:14).

Niyazi Berkes’in düşünceleri Eyüboğlu’dan daha farklıdır. O da geçmiş kültür ve sanat değerlerinden yararlanılabileceği kanaatindedir, ancak bu konuda sanatçıya yol göstermez. Ona göre bunun nasıl olması gerektiğini en iyi sanatçının kendisi bilir. Bu yararlanmanın bir kuralı, yöntemi olmadığını düşünür. Bunu, her sanatçı, kendi sanat anlayışına, kabiliyetine ve örnek aldığı eseri kavrayışına göre yapar.

Berkes, bu kanaatte olmasına rağmen, geçmişin kültür ve sanat değerlerinden yararlanmanın belirli bir sınırı olması gerektiğine inanır. Ona göre geçmişin sanat eserleri kopya edilemez; tekrarlanamaz. Yararlanmak, geçmişte tekrarlamak değildir. Esas olan, sanatçının, geçmişten yararlanarak günün sanat anlayışına cevap vermektir (Berkes, 1985: 15-16).

Mehmet Seyda, konuya, batılı yazar ve düşünürlerin mitolojiden, masallardan ve özellikle Shakespeare’den daima yararlanageldikleri ve bu gün de yararlanmakta olduklarına dikkat çekerek yaklaşır. Batılıların yaptığı gibi bizim de geçmiş kültür, sanat ve edebiyat değerlerimizden yararlanabileceğimizi, böyle bir beslenme için hiç de yabana atılacak bir şey olmadığını söyler. Şiirimizin en az beş yüz yıllık bir geleneğe sahip olduğunu, bu durumun, günümüz şairlerinin önüne, bütün olanakları ile birlikte zengin bir miras sunduğunu belirtir. Bu mirasın olanaklarından yararlanılması konusunda Nazım Hikmet’i örnek gösterir. Sadece göstermekle kalmaz, onun büyük bir şair olmasını sağlayan unsurların başında, “hem halk hem de divan şiirinden yararlanma” geldiğini ekler (Seyda, 1965:15).

Melih Cevdet, geçmişin defterinin hiçbir zaman kesin olarak dürülmeyeceği kanaatindedir. Ona göre geçmiş, yorumla var olan ve bu varlığı ile günümüzü belirleyen bir güçtür. Ona göre günümüz, geçmişin yorumuna dayanır. Bunu da sanatçı

sağlar. Kültür ve sanat alanında ilerleme, donmuş, ölmüş bir geçmiş görüntüsünden ve baskısından kurtulma çabasıdır. Günümüz kültür ve sanatı canlılığını, diriliğini, gücünü geçmişle hesaplaşmasından alır. Bunun için de geçmişi sevmek veya ondan nefret etmek gerekmez, onu bilip kavramak, günümüzü de tanımak gerekir.

“Geçmişin üzerine kapanmak” hep yerilmiştir. Ama bir de “günümüz üzerine kapanmak” vardır. Bunların her ikisi de yanlıştır. Melih Cevdet’e göre, geçmişi bilip kavramaya ve onu, iyi bilip tanıdığı aktüel zamana aktarmaya en iyi örnek Halikarnas Balıkcısı’dır.

Sorun, geçmişi günümüzde yaşamak değil, “ölenden dirilerini bulmak, ölecek olandan dirilecek olanı aktaran gücü yakalamaktır.”

Melih Cevdet, geçmişi kültür ve sanat açısından yorumlamanın bir özgürlük alanı olduğunu söyler. Bu alanda sanatçı birtakım kurallarla bağımlı durumuna getirilmemelidir. Geçmişin şu ya da bu değeri, şu ya da bu ölçütlere göre yorumlanmalı, teklifleri sanatçının önüne konulmamalıdır. Böyle bir davranış, geçmişten yararlanma ilkesine uygun düşmez. Bunun yolunu, biçimini sanatçı bilir. Sanatçının seçtiği yolu da anlamak okuyucuya düşer.

Melih Cevdet, yararlanılacak geçmiş için de bir sınır çizmez. Bunun yirminci yüzyılın başları olacağı gibi yüzlerce yıl önceki değerlerin de olabileceğini söyler. Asırları aşır Yunus Emre’ye, Mercimek Ahmed’e Aşık Paşa’ya gidilebileceğine işaret eder.

Şaire göre, geçmiş değerlerden yararlanma sadece millî kültürümüz ile sınırlı düşünülmemelidir, bu yanlış olur. Başka kültürler ile de yakınlaşma yolları açık tutulmalıdır. Bunun için de biz şanslı durumdayız; çünkü tarihî coğrafyamıza bağlı olarak kültürümüzün geçmişi, insanlık geçmişinin büyük bir parçasını oluşturmaktadır. Konuya bu açıdan bakmalıdır.

Melih Cevdet, bugünkü Türk sanatçı ve düşünürünün kendine yeni bir geçmiş icat etmesine gerek bulunmadığını, kendi kültürünün yabancı kültürlerce ezilmemiş olduğunu, buna bağlı olarak da yabancı kültürlerle karşı bir kızgınlık, onlar karşısında

bir kompleks içine düşmediğini söyler. Bu sadece Avrupa'nın en eski ve en güçlü şiirlerinden biri olan Türk şiiri için böyle değildir; müzik, resim, tiyatro için de böyledir. İşte bütün bunlar, yorum bekleyen bir geçmiş olarak sanatçı ve düşünürlerimizin önündedir. Bu yorumlar sadece toplumun geçmişten gelen kişiliğini ortaya çıkarmakla kalmaz, daha önemlisi, toplumlarına renk ve kişilik katarlar (Melih Cevdet, 1965: 14).

Ferit Edgü de Melih Cevdet'in söylediklerine benzer düşünceler ortaya koyar. O da, bir Türk sanatçısının, sadece kendi kültüründen yararlanmasının yeterli olmayacağını, sanatçıların kendilerini bütün bir dünya kültürünün mirasçısı görüp bütün bir yeryüzü uygarlığını kaynak olarak almaları gerektiğini söyler.

Ferit Edgü, bugünün edebiyatçıları için gerçek değer taşıyan, yeni yorumlara kaynak olabilecek eserlerin, ancak Tanzimat öncesi dönemlere ait olanlar olabileceğini, Tanzimat sonrasının ise büyük ölçüde Batı taklidi olduğunu dile getirir. Öyle ise yeni ve güçlü yorumlar için Mercimek Ahmed, Evliya Çelebi ve bazı tarihçilerin eserlerine gidilmek suretiyle, hem günümüz edebiyatına ve hem de dünya kültürüne katkı sağlanabileceğini söyler, örnek olarak da Orhan Duru'nun hikâyelerini gösterir (Edgü, 1965:14-15).

Ferit Edgü'nün arkasından Memet Fuat bir nevi kendisinden öncekileri de özetleyerek ve Nazım Hikmet örneğini daha da yakından takip ederek ve daha başka örnekler de göstererek konu üzerine görüşlerini şu şekilde ortaya koyar:

“Geçmişimizin kültürel ve sanatsal değerlerinden yararlanmanın belli bir yolu yoktur. Eskinin yaşayan, günümüze ulaşan, yanibaşımızda olan değerleri sanatçı hiçbir çaba göstermeden eserine girer. Ayrıca, yaşamayan, bugüne ulaşamamış değerlerden belli bir çabayla yararlanıldığı da görülmektedir. Örnekse, Nâzım Hikmet birçok şiirlerinde çok açık olarak geçmişimizin kültürel ve sanatsal değerlerinden yararlanmıştır, belli bir çaba göstererek, nasıl yapacağını düşünme taşına...”

“Şeyh Bedrettin Destanı” bu çabanın çok başarılı bir örneğidir. “Rubailer” de öyle. Şöyle diyor bir mektubunda: “Rubailerle çok uğraşıyorum. İlk hamlede klâsik edayî mümkün

mertebe, bir üslûp meselesi olarak, muhafazaya çalışıyorum. Bu birinci merhale bir çeşit temrin olacak, sonra, rubaiye şekil bakımından da yeni unsurlar koyacağım.”Görüyorsunuz şair, geçmişimizin yaşayan kendini zorla kabul ettiren, bugüne ulaşmış değerlerinden farkında olmadan yararlanma durumunun ötesinde, belli bir çabayla, “temrin”ler yaparak, “bir üslûp meselesi olarak” eskiye yöneliyor. Çağdaş Türk sanatı bu çeşit örneklerle dolu. Resimde, müzikte... Hele şiir alanında... Batıyı gözledikleri için yerilen Oktay Rifat’ın, Melih Cevdet Anday’ın, Turgut Uyar’ın, Cemal Süreyya’nın geçmişimizin sanatsal ve kültürel değerlerinden ne büyük ölçüde yararlandıklarını görmemek için insan kör olmalı.

Bunoktaya gelmişken, sanatçıların yalnız kendi uluslarının geçmişindeki kültürel ve sanatsal değerlerden yararlanmakla kalmadıklarını, uluslararasıdaki kültür alışverişinin böylesine arttığı bir çağda ister istemez, başka ulusların geçmişindeki kültürel ve sanatsal değerlerden de yararlandıklarını belirtmek isterim. Müzik bilgisi olanların, şu günlerde, Türk halk müziğinden yararlanmış olan yabancı bestecilerden söz etmeleri ilgi çekici olurdu sanıyorum. Ulusal kültür halka ulaşan, ulaşabilen halktan doğan değerleri kapsayan kültürdür. İnsan’ı (toplumsal ilişkilerden soymadan) amaç edinen ve özgürlük içinde kurulan birey deneyleriyle oluşur. Yaşama gücünü ise evrensel kültürün bir parçası olabilmesiyle, öteki ulusal kültürlerle bir alışverişe girebilmesiyle sağlar (Fuat, 1965:14).

Demir Özlü sorulara, kendi yazarlık serüveni aralığından cevap getirir ve gelenekten yararlanmada bir zorlama olmayacağını, gelenekten yararlanma diye bir meselesinin bulunmadığını, eserinde, kendi duygularına dayandığını, kendisini çevreleyen ve aktüelin derinleştirilmesine çalıştığını söyler (Özlü, 1965:14).

Ferid Edgü’nün gelenekten yararlanmaya örnek gösterdiği Orhan Duru da konu üzerine görüşlerini ortaya koyarken şu soruyu sorar: “İnsanlar ve halklar kendi geçmişleriyle yüklü değil midirler?” Sanatçı sorduğu bu soruyu şöyle açıklamalar yaparak cevaplar: “Ben kendimi en iyi bilirim, kendi dilimi en iyi bilirim, kendi çevremi, kendi halkımı en iyi bilirim. Kendi ortamımı daha

iyi bilirim. Kendi çevremde, halkta kendi tarihimin, kendi kültür tarihimin izleri dolu değil mi? Kendi toplumum, kendi halkım geçmişten pek çok iz taşımaktadır. Öyleyse onları yazarken, ya da bir sanat yapıtı yaratırken ister istemez geçmişle ilgiliyim. Onlarla ilgilenirken, onların felsefesiyle, onların görüşleriyle, zevkleriyle uğraşıyorum demektir.” Bunları söyleyen Duru nihayet konu üzerine görüşünü ortaya getirir: “Sanatçı ister istemez geçmişinden yararlanacaktır.” Geçmişle bugünün insanı arasındaki diyalektik bağa da dikkat çeken yazar, bu yapıtının veya yapılacak olanın, sadece geçmişten yararlanmak değil, aynı zamanda halkı anlamak, çevresini daha iyi bilip yorumlayabilmek, belli bir ortam içinde “iliğine kadar yaşamak” olduğunu söyler. Ona göre “halkın içinde bir yabancı gibi yaşayıp sanat yapmaya çalışmak, olacak şey değildir.”

Orhan Duru, bu yolda başarılı olmanın, geçmişe “gözünü kapatmamak” olduğuna işaret eder (Duru, 1965:14).

Turgut Uyar da Türk sanatçıların, başka kaynaklardan yararlanabilecekleri gibi, kendi geçmişinden ve kendi değerlerinden de yararlanabileceği düşüncesindedir. Ona göre bu yararlanma, geçmişte ortaya konmuş sanat eserlerinden ve “sanatsal değerlerimizden çok” mazimizi kapsayan geniş sosyolojik araştırmaların ortaya koyacağı değer sistemlerinden; hayatı kabul ve yorumlayış biçimlerinden, bunun ortaya getireceği davranış şekillerinden beslenme yönünde olmalıdır (Uyar, 1965:15).

İlhan Berk, soruları Fransa’da uzun süre kalışının kendisinde uyandırdığı tarih ve gelenek fikri ile cevaplandırır ve konuyu sınırları belli, anlaşılır, açık şekilde ortaya koymaya çalışır. O, başka ulusların şiirinde böyle bir problemin yer alamayacağını, onlarda, geçmiş örneklerden yararlanmama gibi bir durumun olamayacağını; çünkü “bir resmin, bir şiirin başka bir resim, şiir örnek alınarak ortaya konulabileceğini” söyler ve Malraux’nun, “Ozanı günbatımı değil, günbatımı üstüne bir şiir etkiler ona günbatımı şiiri yazdırır.” dediğini örnek gösterir. Aynı paralelde, görüşünü güçlendirmek için bu defa Eliot’un, “ Bir şiir bir başka şiiri anımsatmazsa, o şiirin büyüklüğü söylenemez.” dediğini hatırlatır.

Ancak durumun bizim şiirimizde böyle olmadığını, Tanzimat sonrasında büyük bir kopuşun meydana geldiğini, bu kopuşla şiirimizin kendi çizgisinden çıkıp Batı şiirinin çizgisine yöneldiğini ve giderek Batı şiirinin, kendi şiir çizgimiz olarak benimsendiğini, bu gün de bu anlayışın devam etmekte olduğunu, eleştiri ölçüsünün de buna göre bunun üzerinden yapıldığını söyler. Oysa o ölçü, Batı şiirinin, kendi koşullarına göre oluşturduğu bir ölçüdür.

İlhan Berk, bunun içindir ki kendi şiir geleneğimize bağlanmamızın gerekliliği üzerinde durur ve “şiirimizi geçmiş ozanlarımıza yaslamak zorunda” olduğumuzu söyler. Şiirimizdeki derin kopuşların buna engel olamayacağını, önümüzde Yahya Kemal ve Nazım Hikmet gibi iki başarılı örneğin olduğunu hatırlatır. Ona göre gerek Yahya Kemal’in gerek Nazım Hikmet’in şiirlerinin yapısı, Batı şiirinden ayırıcıdır ve kaynak olarak geleneksel şiirimizden yararlanmışlardır. Bunlar, sadece yapı açısından değil, hem yapı, hem dil ve hem ses bakımından geleneğin izlerini taşırlar.

İlhan Berk’e göre, Batı’dan yana olmak da kendi değerlerimizden yararlanmaktan başka bir şey değildir. “Aslında Batı’nın yapısı da budur. Böyle bakıldığında bir anlamı vardır. Batı, bana benim değer ölçülerimi buldurmağa yarar” (Berk, 1965:14).

Abidin Dino konuya daha çok pratik sanatlar açısından yaklaşır, ama söylediği şiir alanına da taşınabilir. Ona göre sanat eseri, ne zamana ait olursa olsun, neyi örnek alırsa alsın geçmişin malı değil, günümüzün içinde yaşayan bir değerdir (Dino, 1965:14).

Pertev Naili Boratav, gelenekten yararlanmayı bir bilim konusu olarak ele alır. Sosyal hayatta olduğu gibi kültür ve edebiyat alanında da sağlam bir gelecek kurabilmek için yeni ortaya konan eserlere geleneksel değerlerin de katılması ve bunun için de yeni yetişmiş ve yetişmekte olan sanatçıların geçmişiyi iyi bilmeleri gerekir (Boratav, 1965:15).

Soruşturmanın sadece birinci sorusuna verilen cevaplara göre çıkan sonucu Refik Durbaş şöyle özetler: “Sanatçı geçmişin kültür ve sanat değerlerinden yararlanabilir. Bunun nasıl olacağını

sanatçı herkesten daha iyi bilir. Bunun bir yöntemi, kuralı yoktur. Asıl sorun bu değerlerden nasıl yararlanılacağıdır. Sanatçı bilim adamından farklı olarak gözlemler, inceleme ile nedenleri aramakla kalmayacak, geçmişin olayları ve davranışları karşısında kendi düşüncelerini de belirtecektir; onları değerlendirecektir. Kendisi de geçmişin olayları içinde yaşıyormuş gibi, geçmişini günümüze getirecektir. Bu sonucu sanatçı yalnız düşünerek değil, yaratarak, yaratırken çözecektir. Aslında sanatın ele aldığı konu zaten değişmiyor, değişen bakış açısı, teknik ve biçimdir” ( Durbaş, 1971: 11).

Tanzimat sonrası Türk şiiri, beslenme kaynakları olarak, Divan şiirimizin yanına Batı, ama daha çok Fransız şiirini aldı ve bu örnek kısa sürede Divan şiirinin önüne geçti. Değişme ve yenilenme yoluna girmiş olan şiirimizde Divan şiiri geleneğinin izleri, nazım şekli, tema ve üslup yönü ile hemen hemen yok olma noktasına geldi. Buna karşılık Batı şiiri ise şiirimiz için tek kaynak olma durumunu aldı.

Bu etkinin vardığı noktayı Ahmet Hamdi Tanpınar “Bitmeyen Çıraklık” adlı yazısında “Kim olursak olalım, nasıl yetişirsek yetişelim, hayat tecrübemizin mahiyeti ve genişliği ne olursa olsun, bizim ağızımızdan, hâlâ okuduğumuz frenk kitapları konuşmaktadır. Tıpkı bizden evvelkiler gibi...(Tanpınar, 1996:63).

Yaşar Nabi aynı durumu daha kesin ve doğrudan dile getirir: “Edebiyatımız, eski edebiyat ananemizle rabitasını büsbütün kesmiş bulunuyor. Yeni edebiyatımıza bir kök ararsak, bunun için garba teveccüh etmek mecburiyetindeyiz.”

Divan şiiri üzerine tartışmalar 1970’li yıllara kadar bilimsel değerlendirmelerden uzak, daha çok ilk tepkilerin gölgesi altında devam etmiştir. Daha Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren konuya yaklaşım siyasi bir mahiyet almış, konu, eski-yeni, geleneksel-modern, muhafazakâr-çağdaş, gerici-ilerici zıtlıkları üzerine ve sanatın olmadığı bir zeminde tartışılmıştır (Kahraman, 1994:78).

Bütün bu tartışmalar olurken şiirimizde Yahya Kemal’in kurucu geleneği, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, şiirde terk edilmek istenen kuralların aslında şiirin iskeleti olduğu, “omurgasız”

şairin yaşayamayacağı, Faruk Nafiz Çamlıbel'in geleneğe bağlı uygulamaları devam ediyordu.

Bu süreçte kendini gösteren Garip hareketi içinde, şiire bir nevi sınırlama getiren vezin, kafiye, redif, belirli nazım şekillerini kullanma alışkanlığına, söz ve anlam sanatlarını kullanmaya; şiirin bir tarafını oluşturan bu yapıcı unsurlara karşı çıkmış, sırt çevrilmiş, şiir, sınırı belli olmayan bir kuralsızlık alanına taşınmıştır. Yüzyıllar boyu bu sanatı kuran, besleyen, geliştiren, işleyen vezin, kafiye, mısra, beyit, dörtlük, bent gibi kurallı nazım şekilleri kullanılmaz oldu. Bu yeni anlayış içinde şiir cümlesi de yerini, hemen hemen bütünüyle düzyazının cümle imkânlarının çeşitliliğine bıraktı.

Şiirimiz, kendisine açılan bu yeni vadide, yeni anlayışlarla devam ederken, 1960'lı yılların ikinci yarısından sonra, başta Behçet Necatigil, “gazel”, “kaside” isimlerini verdiği, ama tamamıyla yeni tarzda yazdığı, sadece ismi geleneğe bağlı olan şiirlerini, yine geleneğin isimlendirmesi ile, *Divançe* adı altında yayınladı (1965). Attila İlhan yazdığı şarkıları, gazelleri, musammatları *Yasak Sevişmek* adı altında bir araya getirdi (1968). Bu yöneliş, İlhan Berk'in *Âşıkâne*(1968) adlı eserini yazmasına ve Turgut Uyar'ın yazdığı gazel, kaside, mesnevi, rübai gibi eski tarz şiirlerini *Divan* adı altında toplamasına kadar vardı (1970). Bu aşamada İlhan Berk *Âşıkâne*'yi yayınladı. Bu isimlendirme etrafında gelenekten yararlanma, gelenek-modern, eski-yeni tartışması yeniden alevlendi. “Divan” isimlendirmesi dolayısıyla Turgut Uyar bu tartışmanın, çoğu zaman merkezinde yer aldı. Şairin bu tercihi olumlu olumsuz çeşitli değerlendirmelere yol açtı.

“Niçin Divan?” diye soranlara Turgut Uyar şöyle cevap verdi: “Toplumsal sınıflara göre sanat türleri olduğunu kabullenmek bile, geçmişte bir mutlu azınlık için kullanılan bir sanat türünün sırf bu yüzden bir daha kullanılmamasını düşünmek ve önermek, kültürün bütün insanlığın kalıtı olduğunu yadsımak demektir. Zaten bir “divan” yapmakta asıl amacım, geçmiş bir mutlu azınlığın kullandığı aracı halk adına, halk yararına kullanmaktı... Klâsik birtakım kavramların yer ve anlam değiştirmesine niye şaşmalı?” dedikten sonra bu hareketin, büyük



bir aldanış olarak görüp değerlendirdiği Tanzimat'a karşı bir tepki(...), "Çok gecikmiş bir bilinçlenme... Bir kendini bulma, bir tarihsel konuma yerleştirme çabası" olduğunu söyler (Çelik, 1970:393-395).

Bu tutuma, "Bomboş Bir Sayfaya Fahriye" isimli şiirin Bitmez bir uzun hava sanrısı verdiler bana  
O eski havayı aldım, gönlümce tazeledim  
şeklindeki mısraları ile açıklık getirir (Alaattin Karaca, 2005: 438-444).

Turgut Uyar, Tanzimat sonrasında beri süregelen edebiyat geleneğine karşı çıkan görüşler önünde, geleneği kabul eden ve onu hiçbir zaman yok saymayan bir anlayışla durur.

O daha 1958'de kaleme aldığı "Eskilerle Anlaşalım" başlıklı yazısı ile bu alana önemli bir adım atmış, bu geleneği hafife alanlara karşı önemli bir duruş göstermiştir (Uyar, 1958).

*Yön* dergisine verdiği cevaplar şairin görüşlerini daha da açık biçimde ortaya koyar, Aynı yıl *Dost* dergisinin açık oturumunda söyledikleri bu konudaki görüşlerini daha da kuvvetlendirir (Uyar, 1965).

Sabahattin Teoman, *Sâlihât-ı Nisvândan Saffet Hanımefendi'ye* isimli, Osmanlı Devleti'nin yıkılış dönemini ve yeni bir dönemin eşiğindeki durumu anlatan gazelini yorumlarken, şairin konuyu, Yahya Kemal'in ve benzeri sanatçıların görüşleriyle yansıttığını söyler (Teoman, Varlık, Mart 1970). Nermin Menemencioğlu, Turgut Uyar'ın tavrını ele alıp işlediği tarihi şahsiyetler açısından tenkit eder (Menemencioğlu, Yeni Edebiyat, Nisan 1970).

Mart ve nisan aylarında çıkan bu yazıları Kemal Tahir'in mayıs ayındaki "Turgut Uyar'ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz" başlıklı yazısı takip eder. *Devlet Ana* ile Osmanlı tarihinin kuruluş dönemini ele alması ile dikkat çeken romancı, Turgut Uyar'ın şiirinin, eski şiirimizle olan ilişkisini daha kitabının *Divan* olarak adlandırılmasından başlatır. Konuya, kendi tarih görüşü ile bakar ve eseri o açıdan değerlendirme yönüne gider. Bunu yaparken, bin yıllık onurlu bir tarihimizin, gaddarca inkâr edilmek istenmesini, bu akıl almaz ihanetin kuşaklardan kuşaklara geçirilerek nihayet aydınlarımızın çoğunluğuna kabul

ettirilmesini, oysa tarihsiz toplumların yaşayamayacağını, çözümlü dağılacığını, bizimse onurlu bir tarihimizin olduğunu, bu onurlu tarihimizi sistemli bir şekilde yeni kuşaklara unutturma olayı ile karşı karşıya olduğumuzu, bunu başarabilmek için tarihimizi yapan her şeyin; temeldeki mülkiyet özelliğinin, buna dayalı dünya görüşünün, hukuk düzeninin, edebiyatın, sanatın her fırsatta kötülendiğini, tarihimizin işe yaramazlığının anlatıldığını ve bizi buna inandırmak yolunda elden gelen her yola girildiğini söyler.

Bu geniş girişten sonra yazar, konuya döner ve Turgut Uyar'ın eseri üzerinde şu değerlendirmelerde bulunur:

“Tarihimize er geç yeni görüşlerle, geleceği aydınlatacak yeni değerlendirmelerle dönecektik.

Ben, güçlü şair Turgut Uyar'ın “*DİVAN*” adlı büyük kitabını işte bu, epeyce geç kalmış dönüşün çok önemli belirtilerinden biri sayarak selâmlıyorum.

Turgut Uyar'ın *Divan* adlı kitabını çok sevdim, getirdiği şiirlerle çok duygulandım, önü tıkanmış görünen şiirimizi yeni, geniş alanlara geçirmek için taşıdığı tekliflerle de çok umutlandım.

*Divan*'ın eski şiirimizle ilintisi kitabın adından belli... Oysa modern şiirimiz, çoktandır, *divan* edebiyatıyla “göbek bağı” kopardığı sanısında, daha korkuncu, buna bir daha hiç dönmeyeceği kanısındaydı. Çünkü “*Divan* edebiyatı Acem-Arap kopyasıdır.” (Eğer bu böyleyse, Tanzimat batılılaşmacılığından bu yana batı kapitalist temelinde gelişmeye yeltenen şiirimizle Nâzım Hikmet'le başlayıp gene günümüze ulaşan sosyalist temele dayalı şiir, bunların biçimleri gibi özleri de, bu kaba yargıdan nasıl kurtulur?).

*Divan* edebiyatımız için ikinci daha haksız kötüleme, onun halktan ayrı, bir saray sanatı olduğu yargısıdır. Osmanlı sarayının, batıdakiler gibi bir feodal çekirdeği sımsıkı kaplayan bir aristokrat kuruluş olmadığı bugün artık en ileri bilim verileriyle ispatlanmıştır. Bir toplumda halktan ayrı düşmüş bir zümrenin, *Divan* edebiyatımız gücünde şiiri olup halktan ayrı dünya görüşünü belirleyen aynı güçte tarih, felsefe ve sosyoloji eserleri olmaması aklın alacağı şey değildir. Kaldı ki halka mal edilmek istenen tekke ve halk şairleri ürünleri de, gerek kullandıkları

kalıplar, gerekse taşıdıkları öz bakımından Divan edebiyatının ana temeli halkça hemen anlaşılır açıklıkta değildir.”

Kaldı ki Divan edebiyatımızdan edebiyatımızdan nasıl yararlanabileceğimizi Turgut Uyar *Divan*'daki şiirleriyle yeterince ispatlamış olduğu halde eski ve yeni birçok şairlerimiz halk edebiyatı saydıkları örneklerden yola çıkarak hiçbir yere varamamışlardır. Çünkü sanatta bilgi ve şuurdan önce üstün sanatçı yeteneği şarttır. Üstün sanatçı yeteneğidir ki, yüzyıllar boyu yüzlerce Türk şairinin var güçleriyle çalışarak yarattıkları geniş ve derin bir şiir dünyasını, hangi amaçlarla, kimler tarafından ileri sürüldüğü araştırılmamış peşin yargılarla yadsıyan durumun karşısına dikildi.

Türk şiirine yeni ve ileri alanlar açacak şairlerimiz, Divan edebiyatımızla, tekke edebiyatımızla, halk edebiyatımızla batılaşmacılarımızın getirdiği yeni edebiyatımızla Nâzım Hikmet'in önderlik ettiği sosyalist edebiyatımızla hesaplaşmak, bunların temel kanunlarını, yani, tarih içinde toplumla ilintilerini bulmak, yerlilerini yabancılarından ayırmak zorundadır.

Turgut Uyar, *Divan* kitabıyla böyle yaman bir çalışmaya yönelmiştir. İşin gücünü seçmiştir. İşin gücünü seçmek ancak soylu sanatçıların harcıdır (Tahir, 1970:28-29).

Emin Özdemir, Kemal Tahir'in tutumunu “Osmanlıcılık özlemi” olarak niteler. Durumu Atatürk devrimlerine karşı bir tavır olarak gösterir ve “Geçmişimizi bileceğiz bilmesine, ama eleştirel bir yöntemle olacak bu biliş” diyerek eskiyi idealleştirmenin karşı- devrimcilerin işine yarayacağına işaret eder ve konuyu ideolojik plana aktarır (Özdemir, 1970:17-18).

Haziran ayında Doğan Hızlan'ın *Yeni Gazete*'de, hem Turgut Uyar'la bir röportajı ve hem de “Zor Ustalıkların Şairi” başlıklı, Turgut Uyar'ı ve şiirini değerlendiren iki yazısı, aynı günde çıkar.

Doğan Hızlan, röportajına, daha önce Naci Çelik'in sorduğu soru ile başlar:

-Niçin Divan?

Turgut Uyar bu soruya, aradan geçen birkaç ay içinde yazılıp söylenenlere de dayanarak şöyle cevap verir:

“- Bu hep soruluyor. Neden sorulduğunu anlayamıyorum.”

Şair, kendisine sorulan bu soruda gizli bir suçlama olduğunun

farkındadır. “*Divan* yerine cönk yazmış olsaydım bu soru sorulmayacaktı.” der.

*Divan*’da yaptığı işi, “ Ben, *Divan*’da bütün klasik içeriği değiştirmek yolunu tuttum.” şeklinde anlatır. Bu davranışı ile kötüye kullanıldığı sanılan bir edebiyat biçiminin halk adına kullanabilme imkânlarını göstermek istediğini anlatır. O, *Divan*’da eski değerleri olumlu şekilde kullandığını söyler ve yaptığı işle, eski bir uygarlığa, eski bir ölçüye bağlanmadığını aksine, üstesinden gelebildiği bir işe giriştiğini söyler (Hızlan, 1970:8).

Doğan Hızlan, röportajı ile yan yana çıkan “Zor Ustalıkların Şairi” başlıklı yazısında ise, Turgut Uyar’ın *Divan* isimli şiir kitabı ile yaptıklarının bir değerlendirmesini ortaya koymuştur. Ona göre şair, büyük bir şiir geleneğinden nasıl yararlanabileceğini, yararlanılabilecek yönlerinin nasıl kullanılabileceğini ortaya koymuştur. Klasik şiirimizin yaşayan yanı ile ölmüş hücrelerinin neler olduğunu, uygulamaları ile göstermiştir.

Turgut Uyar’a göre *Divan* şiiri bir kalıptan öte bir şeyler taşımaktadır. Bu şiir geleneği şaire biçim yönünden bir disiplin sağlıyor ve bu biçime kendisi çağdaş bir “öz” yerleştiriyor.

Şair, şiirinde bunu açık seçik olarak hissettirmez. Okuyucu, bu şiirlerle, sağlam bir şiir geleneği ile karşı karşıya olduğunu hisseder.

Hızlan, Turgut Uyar’ın kimi şiirlerinde, *Divan* şiirinin deyimlerini, klişe ifadelerini kullandığını söyler, ancak bu ifadeler, onun şiirinde, gelenekteki şekli ile değil, şairin kişiliğine bürünerek yer alırlar. *Divan*’da, ne eski nazım şekilleri, ne de münacaat, naat, mersiye, gibi türler, şiir geleneğinin sabit çerçevesindeki gibi durmaz, şairin, şiirini kurabilmek için yeni birer malzeme özelliğine bürünürler. Esasen Turgut Uyar’ın amacı, ne şekilleri ne de türleri tekrar etmektir. Onun amacı,

Hüseyin de öldü ölür Hasan da ölür

Ölen ve dirilen o bitmez insana gel

beytinde olduğu gibi insanı aramaktır(Uyar, 1970: 47).

Behcet Necatigil de, “Turgut Uyar’ın gazel yazması biçim bakımından değil, öz bakımındandır. *Divan* edebiyatındaki belirli

sanatların dışında sanatlar yapsa bile, o bırakılmış kelimelerin yerine geçmiş yeni kelimeler arasında ses oyunları, çağrışımlar yapsa bile bunlar hep öze dayanır. Öz dediğimiz; yani insan muamması.” derken aynı noktaya, esas olanın insanı aramak olduğuna işaret ediyor (Necatigil, 1970:35).

Doğan Hızlan’a göre Turgut Uyar, *Divan*’ı ile, bir şiir geleneğini nasıl kendi kişiliği içinde erittiğinin, yenilediğinin örneklerini verir.

Turgut Uyar da “Divan” ile ne yaptığını anlatırken, bir divan tertip etmeyi düşünmediğini, böyle bir gayretin bugün için hem biraz “çağ dışı, hem biraz gülünç bir şey” olacağını, bütün “düşünce ve kaygısının yeni bir anlatım olanağı aramak” olduğunu söyler, eski nazım şekilleri ile Divan şiirine yaklaşılmaktan çok değişik “bir âlet kullanmak” istediğini belirtir.

Sadece kendi yapısı, kendi mantığı ve kendi dünya görüşü kullanılarak Divan şiirinden yararlanmanın yanlış olduğunu, böyle hareket etmekle bir yere varılamayacağını söyler. Ona göre Divan şiiri çağını doldurmuş ve kendini yenileyememiş bir edebiyat alanıdır. Kendisinin zaruri gördüğü ve yapmaya çalıştığı “yeni değerleri geleneğe katmaktır” (Mutluay 1970:6).

Turgut Uyar’ın *Divan* adlı şiir kitabı etrafında başlayan tartışmaya, dönemin genç, sosyal gerçekçi şairlerinden Ataol Behramoğlu da katılır. Behramoğlu, İsmet Özel’le çıkardıkları *Halkın Dostları* dergisinde A.Baykal takma adı ile bir gazel yayınlar. Behramoğlu, esasen temelden karşı çıktıkları İkinci Yeni şiiri içinde önemli yeri olan Turgut Uyar’ın tuttuğu bu yeni yola, hicvetmekten öte, alaycı bir tutumla yaklaşır, konuyu karikatürize eder. Nedim, Sâdâbâd, Leyla ile Mecnun, Fuzûlî, Şâir-i Âzam, şiire hep alay konusu olarak girer. Behramoğlu bununla da kalmaz, daha önce Sabahattin Teoman’ın yorumladığı “Sâlihât-ı Nisvândan Saffet Hanımefendi’ye Gazel”e nazire yollu, yine alaycı bir eda içinde, Süheyla Hanım, “Bir Yaz Gecesi Balkona Çıkmasına Gazel”i yazar. Dahası, şiirin yayınlandığı çerçeve içine H.D. rumuzu ile, “gazel tarzında şiir yazmanın yollarını” alaycı bir şekilde göstermeye girişir (Behramoğlu, 1970:8).

Selim İleri, Turgut Uyar’ın yaptığı işin bu şekilde hafife alınmasının hiç de yerinde olmadığını, böyle bir davranış ve

haksızlığa, tabii A. Baykal imzası ve H.D rumuzunun Ataol Behramoğlu'na ait olduğunu bilmeden, hem onun, hem de İsmet Özel'in, ayrıca Asım Bezirci'nin, Murat Belge'nin ve Haluk Şahin'in ses çıkarmadıklarının “inanılır durum olmadığı” üzerinde durur (İleri, 1970:24).

Behçet Necatigil bu konu üzerinde daha kesin ve hüküm bildiren düşünceler ortaya koyar: “Orhan Veli kuşağı şiiri gündelik hayatın gürültüsünde ayağa düşürdü... Banal nüktelerle şiir yazılacağı sanısı uzun bir süre genç şairlerin harcanmasına yol açtı.(...) Eskiden tenasüp, leff ü neşr gibi soylu sanatlar vardı. Çağa içerledim şimdi, geçmişin büyüklüğünü savunuyorum. Kendi ana dilimden kopmuşluğa, yabancılaşmaya bir tepkidir bu... İdeolojinin olacağı yerde şiirin, sanatın olacağını sanmıyorum. Bugünün şiiri mümkün olduğu kadar eskiye atıflarla ilerlemelidir” (Necatigil, 1970).

Bugünün şiirinin mümkün olduğunca eskiye atıflarda bulunmasını isteyen şair bunu söylemekle kalmaz, Divan şairlerinden, beğendiği mısra ve beyitleri kendi şiirinin arasına yerleştirmek suretiyle, bu kaynaktan beslenme yoluna gider. Sadece bu uygulama ile kalmaz, şiirini zenginleştirebilmek için, Divan şiirinden aldığı mazmun ya da kavramları, kendi anlatımı içinde eritmek şeklinde de bunu yapar. Necati Bey, Nesimî, Muhibbî, Fuzulî, Bakî, Bağdatlı Ruhî, Şeyh Galip ve Nedim, şiirini zenginleştirmek adına en çok başvurduğu Divan şairleridir (Taşçıoğlu, 2006:222-230).

Behçet Necatigil bu yaptıklarını, Kamuran Şipal'in kendisi ile yaptığı bir röportajda da dile getirir. Şiirini açıkça “Divan şiiri estetiği” ile kurduğunu söyler. Bunu sadece *Divançe*'deki şiirleri ile yapmamıştır. 1940'lı yıllardan bu yana şiirini genellikle bu anlayışla kurduğunu belirtir ve yukarıda işaret ettiğimiz gibi geçmiş şiirin büyüklüğünü savunur.

İkinci Yeni'nin şiiri soyutlaştırdığı üzerinde de duran Necatigil, eğer bu yapılacaksa bunun gelenekteki şiir dilinin imkânlarından faydalanılarak yapılması gerektiğini söyler. Şiirde biçimin Batıdan da alınabileceği üzerinde duran şairin, ancak şiirde “öz” ün geleneğe bağlı olması ve ona yaslanmış bulunmasını belirtir.

Kamuran Şipal'e söylediklerinden anlaşıldığı kadarıyla Behçet Necatigil, eski şekilleri kullanmakla şiirde bir nevi zaman derinliği oluşturduğu kanaatindedir. Bu yolla günümüzün bir olayı, rahatlıkla geçmişte yaşayan bir olay gibi algılanmaktadır. Bu, modern şiirin, zamanı birbiri içinde eritme özelliğidir. Eski kalıpların içine yeni "özler" dökülürse, zaman aralığına rağmen, değişmeyen insan daha iyi anlaşılabilir olur (Şipal, 1970:35).

Turgut Uyar'ın da yaptığının bu olduğunu yukarıda gördük.

Araştırmacılar ve eleştirmenler, Attila İlhan'ın şiirinde Divan şiiri motiflerine ilk defa Ben *Sana Mecburum* adlı kitabının "Cehennem Dairesi" bölümünde rastlandığı noktasında birleşirler. Bu, daha çok şekil yönü ile ve beyit düzeyinde kalan bir yakınlıktır. Beyit nazım şeklinin imkânlarının, söyleyiş ve ahenk yönü ile Divan şiirini hatırlatabileceği de düşünülür (Çelik, 1997: 221).

Divan şiiri motifleri "Belâ Çiçeği"nde, özellikle "Mahur Sevişmek", "Emirgân'da Çay Saati", "Orient Express ve Ferdâ" şiirlerinde öne çıkar. Sadece motif olarak değil, kullanılan kelimeler açısından da bu yöneliş kendini gösterir. Beyit nazım şekline dayanan şiir şekli de bunun bir göstergesi olarak görülebilir. Ama, Attila İlhan'ın beyitlerinin kafiyelenişi, Divan şiirinin ne gazel, ne kaside, ne de mesnevi nazım şekillerine benzer. Bu sentez gayreti "Yasak Sevişmek"te, "Ç Koçaklaması"ndaki "Osmanlı Kasidesi"nde ve "Şehnaz Faslı" bölümündeki şiirlerde iyice belirginleşir. Osmanlı Kasidesi 1970 senesinde, modern şiirde gelenekten yararlanma konusunun alevlenmesi üzerine *Yeni Edebiyat* dergisinde yeniden yayımlanır (sayı 4, Şubat 1970, s.8-9).

Attila İlhan, şiirlerinde Divan edebiyatı etkisinin nasıl başladığını, Meraklısı İçin Notlar'da anlatır: "şehnaz faslı şiirleri, hemen anlaşılacağı gibi belâ çiçeği'ndeki mahur sevişmek bölümü şiirlerinin damarından üretilmiştir. belki biraz daha incelmış, biraz daha usturuplanmış olarak. çünkü izmir'e döndükten sonra divan ozanlarına bambaşka bir düşünce ve ruhla yeniden eğilmiştim. geceleri (...) odama çekilir, nedim'in, baki'nin, şeyh galib'in, naili'nin şiirlerini teybe okur, sonra saatlerce dinlerdim. aruzun

içine, aruza rağmen yerleştirdikleri o görkemli sesi yakalamaya çalışıyordum böylece” (İlhan, 1991:123).

Bu etki, şairin kendi deyimi ile “ulusal bileşim” gayretleri, Tutuklunun Günlüğü’ndeki Bulut Günleridir, Zincirleme Rubailer ve İncesaz bölümlerinde, hem şekil, hem de ses yönü ile kendini daha açık şekilde hissettirir. Şair, şekil olarak daha çok gazel, mesnevi, kaside gibi beyit esasına dayalı şekillerle şarkı ve rubai formlarını kullanmıştır.

Attila İlhan, Divan şiiri nazım şekillerini sadece biçim olarak almaz, onlara yeni temalar yerleştirir. Behçet Necatigil şairin bu özelliğine şöyle değinir:

“Attila İlhan da biçimin içine yeni temalar ekliyor. Bir biçim karşısında biz ister istemez geleneği hatırlıyoruz. Şarkı mı, Ahmet Paşa geliyor gözlerimizin önüne. Şair ustalıkla Ahmet Paşa’dan bazı motifleri de katmışsa çok çağdaş bir tema çerçevesi olarak şiirine, bu bağlantıları şairin lehine sayabilirim, Şiiri zenginleştiren materyallerdir bunlar (Şipal, 1970:35).

Divan şiiri geleneğinden yararlanma konusu etrafında tartışmalar devam ederken Refik Durbaş, “Sanatımızı geleneklerimizle ilgili temellere dayandırmak, geçmişimizle daha yakın ilintiler kurmak gereği son günlerde yeniden tartışma konusu oldu. Kendi benliğimizi, halkımızın sorunlarını yansıtmak için izlenecek yollar aranırken, özellikle eski şiirimizde geçerli araçların halk yararına kullanılması söz konusu edildi. Sanatta moda akımları izlemek, onların yörüngesinde eser vermek yerine, tarihimizi yeniden değerlendirerek, klasik şiirimize dönerek, şimdikinden daha başarılı eserler verme olanaklarımız araştırmaya başlandı.” açıklaması ile tıpkı 1965’te *Yön* dergisinde Fethi Naci’nin yaptığı soruşturma gibi, bazı yazar, incelemeci, eleştirmen, şair, romancı ve hikâyecilerimize, cevaplandırmaları için Cumhuriyet gazetesinde Sanat ve Geleneğimiz başlıklı bir soruşturma açar. Attila İlhan bu soruşturmaya verdiği cevapta gelenekten yararlanma konusundaki düşüncelerini yeniden ve kapsamlı olarak anlatır. Şaire göre Yeni Türk edebiyatının birinci sorunu, daha önce de işaret etmiş olduğu gibi “ulusal bir bileşim yapma sorunudur.” Bu bileşim batılı yöntemlerle yapılacaktır, ama ulusal öğelerden faydalanılarak gerçekleştirilecektir. Şu halde,



bu ulusal öğeleri meydana getiren her şeyi dikkatle incelemek, öğrenmek ve bunlardan yararlanmak zorundayız. Bütün Osmanlı kültürü ve uygarlığı bunların arasında yer alır. “Zira ham ervahlar ne derse desin Doğu/İslâm kültürü ve uygarlığı vardır. İtrî, Sinan, Bakî aynı uygarlığın çeşitli sanat dallarına yansımış doruklarıdır. Yeni Türk sanatçıları bunları görmezlikten gelemez. Gelirse yaptığı bileşim ulusal olamaz, kendi halkınca benimsenmez. Benimsenmemiştir de.

Attila İlhan verdiği cevapta, geçmiş sanattan yararlanmanın, bazılarının dediği gibi gericilik sayılmayacağını, çünkü bu sanattan yararlanmanın, onu aynen tekrarlamak olmadığını belirtir ve “Bugün Fuzulî ağzıyla ve içlemiyle gazel yazar, Bakî gibi kaside düzersen gericilik yaparsın, ama o şiirin rüzgârını avucunda koruyup yeni koşulların şiirini yaparken estirirsen yazdığın şiir Türk şiir geleneği zincirinde yeni bir halka olur.”

Attila İlhan, o dönemde toplumcu gerçekçilerin sıkça tekrarladığı “halk sanatından yararlanmalı” söylemine de şöyle karşılık verir: “halk ozanlarını bile etkilemiş olan koskoca divan sanatından ve musikisinden esinlenmemek niye?(...) Divan sesini yeni bir özle kullanmak gerektiğine inandım, denedim, galiba oldu.(...) Nazım’ın gelişi de galiba aynı nedenlerden ya da buna benzer nedenlerden olmuştu.” demek suretiyle Divan şiirinden ne şekilde yararlanılması gerektiğinin yolunu gösterir. Turgut Uyar ve İlhan Berk’in yaptıklarının bu olmadığını, onların Divan şiirinin sesini bırakıp biçimini aldıklarını, onu, İkinci Yeni biçiminde uygulama oyunları ile yenileştirdiklerini söyler. Burada durmayıp: “Olmaz böyle şey! Önemli olan ses; ben sesi, hem kökten alıp, hem de yeni bir özün emrine vermeye çalışıyorum.” diyor ve yapılması gerekenin de bu olduğunu söylüyor.

Gelenekten yararlanmada, sadece nazım şekillerini aynen alıp kullanmanın ise “İkinci Yeni şiirini, bu defa, geleneksel bir vitrin içinde satmak telaşından başka bir şey olmadığını belirtiyor. Atalol Behramoğlu örneğinde gösterdiğimiz gibi, toplumcu gençlerin *Halkın Dostları* dergisinde bunlarla alay ettiğini de hatırlatıyor (Durbaş, 1970:11).

Gelenekten yararlanma konusunda en kapsamlı şekilde

konuştuğunu gördüğümüz Attila İlhan, 1970'ten sonra da Divan şiirini, gerek şekil ve gerekse ses yapısı açısından, yeni koşulların şiirini kurarken kaynak olarak kullanmış, bu alanda, kendi düşüncesinin eseri olan “ulusal bileşim”i kurmaya gayret göstermiştir.

Yıllar sonra tekrar şiire dönen Kemal Özer, gelenekten yararlanmayı, bu yolu seçenin tutumuna göre değerlendirmek gerektiğini söyler. Bu yararlanma, şekil yönünden olabildiği gibi kullanılan dilin imkânlarını ölçme ve tanıma, eski kalıplara yeni “öz” yerleştirme yönü ile de olabilir. Kemal Özer'e göre en önemlisi, bunu, Divan şiirinin taşıdığı insan duyarlılığını tanımak, anlamak ve onu “yeni insan” a aktarmaktır. Hatta, konu insan olunca, şaire göre, işe daha önceki şiir devrelerinden başlanmalıdır. Bu, insanda değişmeyi yakalamak için yapılmalıdır (Hızlan, 1970: 8).

Tahir Alangu konuya bir başka açıdan yaklaşır. Divan şiirinin, bir yanı ile şaşılacak ölçüde halk hayatından izler taşıdığına, genç bilim adamlarının bunu ortaya koyduklarına, bu bilim adamlarının, çalışmaları ile, sanatçılarımızdan ileri olduklarına “dikkat” çeker (Hızlan, 1970:8).

Mehmet Doğan, günümüz şiirinde Divan şiirinden yararlanma konusuna, “Sanatta İlericilik-Gericilik” başlıklı yazısı ile katıldı. Doğan, yazısına, özellikle gerçeküstücü döneminde, şiirinde bütün aşırılıkları denemiş, her çeşit kelime oyunlarına başvurmuş, nazım şekli olarak görülmedik uygulamalara gitmiş Aragon'un, 1940'tan sonra, geleneksel şiiri kendisine bir kaynak olarak almasını, bunun bir geriye dönüş olmadığını, ama uygulamanın, bu günün şiirinin eski şiir tekniğine aynen bağlı kalarak değil, ondan yararlanarak, onun üzerinden yeni yollar deneyerek yapılması gerektiğini hatırlatarak başlar.

Mehmet Doğan, Aragon'un bu düşünce ve uygulamasını hatırlattıktan sonra şu soruyu sorar:

“1970'de, Türkiye'de divan tarzında şiir yazılabilir mi?”

Sorduğu soruya cevap vermeden önce, konuyu daha iyi bir şekilde ortaya getirebilmek için Behçet Necatigil, Attila İlhan, İlhan Berk, Turgut Uyar gibi şairlerde görülen eski şiir tarzlarına doğru yönelmenin edebiyat çevrelerinde uyandırdığı tepkileri

görmek ister. Özellikle Turgut Uyar'ın *Divan*'ı yayınlaması üzerine artan tartışmaların yönünü belirlemeye çalışır. Ne Kemal Tahir'in şiir dışı bulduğu değerlendirmelerini, ne de Ataul Behramoğlu'nun konuyu "gericilik" alanına taşımasını ve alaya almasını benimser. Bu iki yolun da yanlış olduğunu göstermeye çalışır ve "sanatta gelenekten yararlanmak, kendi'liğini, özgünlüğünü yitirmediği sürece, kullandığı olanakları kendinin yaptığı sürece her zaman olağan bir şeydir sanatçı için" hükmüne varır (Doğan, 1970: 261-265).

Mehmet Doğan'a cevap Murat Belge'den geldi. Halkın Dostları'ndaki Divan Edebiyatı Geleneği başlıklı, yazarının da ifadesiyle, "dağınık yazıda" konu, Turgut Uyar'ın Divan şiiri karşısındaki tavrı, uygulamaları ve söyledikleri, Mehmet Doğan ve Kemal Tahir'in, bu tutum ve söylenenler üzerine değerlendirmeleri oldukça "dağınık" bir şekilde karşılaştırılır ve değerlendirme yoluna gidilir. Ancak ortaya sistemli bir sonuç yerine yeni tartışma konuları çıkar. Ama yine de Murat Belge'nin, yazısında, "Divan ve halk şiirinin bugünün şiirine kaynak olamayacağını, Osmanlı şiirinin ağır aksak ritminin bugünün toplumunun sanat beklentisini karşılamayacağını, vezinlerin iyice eskimiş, kalıpların donmuş olduğunu, bunları kullanmakla ancak mekanik bir taklitten öteye gidilemeyeceği"ni söylediğini görüyoruz. Bu arada, Kemal Tahir'in görüşlerini, Mehmet Doğan'ınkilerden daha tutarlı bulduğunu da belirtelim (Belge, 1970: 5-7).

Ercüment Behzat Lav da Kemal Özer'in söylediklerine yakın şeyler söyler. Konuya, çağdaş şairlerimizin sabırla çalışması, Divan ve halk şairlerini çok iyi tanımaları, geçmişlerinden kopuk sanatçıların sanatlarını sağlam bir zeminde kuramayacakları noktasından yaklaşır. (Lav, 1970:28).

Pertev Naili Boratav, 1965'te Fethi Naci'nin sorularına verdiği cevapları bütünleyici yönde düşüncelerini ortaya koyar ve "gelenek, ne biçimde olursa olsun sanatçıyı ilgilendirmelidir" demekle kalmaz, "Divan şiirine eğilen bir sanatçıyı ilgi ile karşılayacağını" belirtir.

Konur Ertop, Divan şiiri geleneğinin şekil, anlam ve söz sanatlarına dayalı olarak yazılan şiirleri, sadece biçim bakımından

bazı imkânların denenmesi olarak görmez. Bu şiirler sadece değişik bir hava oluşturma isteğine de bağlanamaz. Ona göre, eğer 1940'lı yıllarda *Ülkü* dergisi etrafında toplanan şairlerin halk edebiyatımıza yalnız dil ve biçim açısından bakmalarındaki hata tekrarlanmadığı sürece yeni şiirimizin klasik kaynaklardan yararlanması önem taşıyacaktır.

Bu yolla geleneğe çağdaş yorumlar getirebilecek, bu durum ise şiirimizi zenginleştirecek, besleyecek ve ona kişilik katacaktır (Mutluay, 1970:12).

Dönemin edebî aktüalite yazarlarından Rauf Mutluay, “Divan Şiirinden Kim Yararlanacak” başlıklı yazısında, bir yandan Turgut Uyar, Behçet Necatigil, Konur Ertop ve Kemal Tahir’in gelenekten yararlanma üzerindeki görüşlerini değerlendirirken, bir yandan da konu üzerine kendi görüş ve düşüncelerini anlatır. Mutluay’a göre Divan şiirini olduğu gibi değerlendirmek başka şey, tarihimize yeni görüş ve çalışmalarla yönelerek, ondan günümüz için gerekli yorumları çıkarmaya çalışmak başka bir şeydir. Yazar, Divan şiirinin en büyük yanlıgısının kullandığı dil olduğunu söyler. Bu konuda Ahmet Hamdi Tanpınar’ı da yardıma çağırır; onun Divan şiirinin dili üzerine düşüncelerini, kendi düşüncelerini desteklemek için kullanır. Tanpınar, “Eski şiirin paradoksal tarafı, son derece kelimeci olmasına ve baştan aşağı kelime zevkini idare etmesine rağmen hakiki dil zevkine bir türlü varamamış olmasıdır. Türkçe onlar için Arapçanın ve Arap zihniyetinin hususiyetlerinden doğmuş bir belagatin tatbik sahasıydı.” demektedir (Tanpınar, 1982: XVIII). Mutluay’a göre, bugünün şairleri, Türkçeyi yeniden tehlikeye sokmadan, böyle bir dili olan bu şiirden yararlanamazlar.

Aruzu uygulayarak yeni ahenk ve ses arayışları içine girecekler için de durum aynıdır. “Büsbütün ayrı bir dil yapısından doğan aruz vezni, ne kadar ustalıklarla kullanılırsa kullanılsın Türkçeden vazgeçmeyi, hiç değilse kelime seçiminde, daha uygununu ararken düşünce ve duygunun iletimine elverişli olan ana sözcüğü bir yana bırakmayı gerektirecektir”.

Rauf Mutluay’a göre şiirlerine kaside, gazel, rubai gibi adlar takan şairlerimiz, bu biçimlerin geleneksel kurallarını umursamıyorlar, şekillerin sadece adlarını kullanıyorlar. Şairlerin

başarıları da Divan şiirinden yararlandıkları için değil, kendilerine özel sesi ve yorumu çağdaş güzellik ölçüleriyle verebilmelerinden doğuyor. Bu görüşlerini ortaya koyan Mutluay sonunda yazısına başlık olarak aldığı soruyu sorar: Divan şiirinden kim yararlanacak? Cevabı şöyledir: “Tabii yalnızca şairler. Eğer eski metinleri okumaya ve inceliklerini öğrenmeye yönelirlerse şiir tekniklerinin içine bazı kelime imkânları, söz sanatları, söyleyiş ustalıkları, anlam incelikleri, etki yoğunlukları, biçim özellikleri katacaklar. Taklit etmek istemeyecekler tabii; örnek alacaklar. Değiştirip kotaracaklar.”

Şairlerin yapması gerekenleri böyle sıralayan yazar, bir yandan da, iyice imaj bolluğuna, uzak çağrışımlara yönelen şiirin daha da soyutlaşmasından da endişe eder.

Rauf Mutluay, yazısında görüşlerine yer verdiği yazar ve şairlerden Kemal Tahir’in Osmanlı Sarayı ve Divan şiirini benimsemesine de karşı çıkar (Mutluay, 1970:12).

Rauf Mutluay’ın yazısına cevap bir ay sonra Fahir Onger’den gelir. Onger, “Divan Şiirine Dönüş Beyanındadır” başlıklı yazısına, 1945 yılında Abdülbaki Gölpınarlı’nın, *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adındaki, Divan şiirine, tenkit tarihimizin en ağır eleştirisini yönelten kitabını ve bu kitapta söylenenlere karşı çıkış mahiyetinde Nurullah Ataç’ın mektubunu konu alarak başlar. Daha sonra Mutluay’ın yazısında soruyu yanlış sorduğunu, sorunun, “Şairlerimiz Divan şiirinden nasıl ve ne ölçüde yararlanabilirler?” şeklinde sorulması gerektiğini söyler, arkasından İlhan Berk’in, Melih Cevdet’in, Turgut Uyar’ın ve Behçet Necatigil’in Divan şiirinde yaptıklarından daha önce Nazım Hikmet’in *Şeyh Bedrettin Destanı*’nda, Divan şiiri nazım şekillerinden açık şekilde yararlandığını, sadece bununla kalmayıp *Kıyamet Sözleri*’nde Kur’ân-ı Kerim’in ses yapısını, ahengini bulmaya çalıştığını, okuyucunun bu kullanışlara hiçbir tepki göstermediğini, bunları yadırgamadığını, suçlamadığını hatırlatır. Bu örnek ortada iken günümüz şairlerinin Divan şiiri geleneğinin nazım şekillerini örnek alıp, mısra, beyit ve kıt’adan yararlanmaları yerilmemeli, şairler suçlanmamalı; bu uygulamadan dolayı şairle okuyucu arasındaki bağın kopmayacağını belirtir. Fahir Onger bu uygulamada bir sakınca görmez. Üstelik bunu yapanlar

ustalıklarını kabul ettirmiş şairlerdir ve onların, Divan şiirinden nasıl ve ne ölçüde yararlanacağını bildiklerine işaret eder.

Yazar Divan şiirinden yararlanma yoluna giden şairlerden Turgut Uyar'ın "Niçin Divan?" sorusuna verdiği cevabı ele alır ve ona iki yönden karşı çıkar. İlk olarak, 1960'lı yıllardan başlayarak Tanzimat'ın yeni bir değerlendiriliş yönü olan "Tanzimatla girdiğimiz büyük yanlış..." yargısına varanların, "Osmanlı toplumunun kendiliğinden gelişen altyapı dinamiklerini hesaba katmadıkları için, tarihsel entegrasyonu kaçırdıklarını ve bu yüzden "Tanzimat aldanması" gibi kolay ve ucuz yorumlara saplandıklarını" söyler ve bu kanaate varanların aldanmakta olduklarını açıklamaya kalkışır. Konumuz bu olmadığı için bu alana girmiyoruz.

Onger'in ikinci karşı çıktığı ve yanılı olarak gördüğü nokta "Tanzimattan sonra Batı şiiri örnek alındı diye divan şiirinden koptuğumuzdur." Oysa ona göre gerçek şudur ki, "Divan şiirini, Batı şiirine örnek aldığımızdan ötürü değil, bu edebiyatın kaynağı olan Fars edebiyatının XIX. asırda kurumuş olduğu, örnek alınacak bir yanı kalmadığı, eski ustaların eserlerinin de tercüme ve tanzir edile edile tüketildiği, Divan şiirinin, beş yüz yıl Fars kaynaklarını sömürdüğü, artık sömürülecek bir şey kalmadığı" şeklindedir. Batı şiirine yönelik bu zorunluluktan ileri gelmiştir.

Onger'e göre şairlerin demeçleri kendilerini bağlamaz. Şair bir soruşturmacıya "şunu yapacağım, şunu yapmayacağım demekle ne bir yükün altına girer, ne de bir sorumluluk..." Şairlerin söylediklerinden hareketle, onların ne zamana kadar Divan şiirinden esinlenecekleri, önceden kestirilemez. Ama oluşturulmak istenen bu Divan şiiri algısının asıl önemli yönü, şairlerin değil de birtakım sağcı yazarların meseleyi ele alışlarında görülüyor. Bu değerlendirilişe örnek olarak da Kemal Tahir'in, Turgut Uyar'ın *Divan*'ı üzerine söylediklerini verir: "Turgut Uyar'ın *Divan*'ının eski şiirimizle ilintisi kitabın adından belli. Oysa modern şiirimiz, çoktandır divan edebiyatıyla göbek bağı kopardığı sanısında, daha korkuncu, buna bir daha hiç dönmeyeceği kanısındaydı. Çünkü divan edebiyatı Acem-Arap kopyası sayılır... Divan edebiyatımız için ikinci daha

haksız kötüleme onun, halktan ayrı, bir saray edebiyatı olduğu yargısıdır.”

Kemal Tahir’in bu konu etrafındaki görüşlerinin bir kısmı üzerine düşünce yürüten Onger, “Turgut Uyar’ın çabasını beğenmek başka, tarihsel gerçekleri mugalâtayla saptırmaya kalkışmak daha başka bir tutumdur.” demek suretiyle Kemal Tahir’in söylediklerini “mugalâta” olarak görür. Bu şekilde yazar, daha önce Murat Belge’nin söylediklerine katılmış olur.

Fahir Onger görüşlerini bu noktaya getirdikten sonra asıl itiraz edeceği alana geçer ve Divan şiirinden esinlenmenin, o şiirin imkânlarından yararlanmanın, günümüz şairleri için renkli olabileceğini, ama görüldüğü gibi bu yönde eğilimin, öncelikle karşı devrimci aydınları harekete getirdiğini, bunların “Asr-ı Saadet’te imiş gibi” heyecanlandıklarını söyleyerek konuyu ideolojik bir alanda sürdürmeyi benimser ve düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Elbette Yeni Türk şiiri, Turgut Uyar, İlhan, Behçet Necatigil’den ibaret değildir. Bunlar bir divan şiiri zevkine dönmek istiyorlarsa, böyle bir geriye dönüşte, açıkladıklarından başka birtakım nedenler aramak gerekir. Bu nedenlerin başında, kırk yıl gibi uzun süre şiir yazan kimi şairlerin yaratma gücünün zayıflaması gelir. Çağın gelişimini kavrayamamanın sıkıntısı da buna eklenince, şair işin kolayına gider, Divan şairlerinin yarattığı güzelliklere el atar.”

İşin şiir cephesini bu şekilde ortaya koyan Fahir Onger yazısında bir de çağın değişimlerinden söz açar ve çağımızın sosyalizme geçiş çağı olduğunu, az gelişmiş, çok gelişmiş, bütün ülkelerin kendilerine uygun ayrı ayrı yöntemlerle sosyalizmi kurma sürecine girmiş olduklarını söyler. Ona göre ülkemizdeki toplumsal gelişmeler de bu çizgiye ulaşmıştır ve bu şiire de yansımalıdır.

Buna göre, Divan şiirine dönüş, ileriye gidemeyenlerin ileri bir atılım yapacak güçte olmayan sanatlarını kurtarmak için buldukları çıkış yoludur, tıpkı, “taarruz gücünü yitirmiş ordunun, geri mevzilere çekilmeye mecbur olmaları gibi” der (Onger, 1970:11).

Bu tartışmalar içinde konuyu, dönemin siyasi ve ideolojik

plana aktaran en önemli kalem ürünü Fahir Onger'in "Divan Edebiyatına Dönüş Beyanındadır" adlı yazısıdır.

Bu tartışmalar devam ederken Refik Durbaş 1965'te *Yön*'ün yaptığına benzer bir soruşturmayı *Cumhuriyet* gazetesinde açtı. Bu soruşturma sorularına Attila İlhan'ın verdiği cevabı yukarıda gördük. Durbaş'ın sorularına sadece Attila İlhan cevap vermez. Konur Ertop, Hilmi Yavuz, Ceyhun Atıf Kansu, Mehmet Seyda, Mustafa Baydar soruları cevaplandırır.

Konur Ertop, cevabına Tahir Alangu'nun işaret ettiği noktadan başlar ve "Bir tek divanı baştan sona okumadan, o çağdaki insanımızı tanımadan, onu kuşatan şartları öğrenmeden yapılacak işler fanteziden öteye geçemez." der.

Ona göre bugünkü sanatımızın eski sanatımızla bağ kurmasına yetecek şartlar henüz yoktur.(...) Divanlar yayınlanmamıştır. Dil değişikliği engeli vardır. Sanatçılar el yordamıyla bazı denemeler yapıyorlar, ama Divan şiirinde, bu anlatım şekillerini meydana getiren dünyayı, kültür yapısını gözden uzak tutuyorlar.

Ertop için, gelenekten yararlanabilmek, insanımızın bütün değişmeler yanında devam eden yönünü görmekle mümkün olabilir. Yazar sözlerini, belki biraz da Fahir Onger'in söylediklerine cevap olarak, "bu noktada ne tutuculardan ne de devrimcilerden çekinmemek gerekir" şeklinde bitirir.

Hilmi Yavuz cevabında, Divan şiirinin ses, söz ve anlatım olanakları ile belirlenmiş olan tekniğinden yararlanmanın "bir geri kafalılık" olmadığını, çünkü sanatta tekniğin, zorunlu olarak, belirli bir dünya görüşünü ifade etmediğini, bir şiiri, özüne bakmadan, sadece biçimi ile belirli bir dünya görüşünü içeriyor sanarak övmenin ya da yermenin yanlış olduğunu dile getirir.

Ceyhun Atuf Kansu görüşlerini sorulara verdiği cevapta şöyle anlatır: "Gelenek, bir dala yürüyen özsü gibi sanatın ve düşüncenin yapraklarını besler. Geleneğin yaprakları geçmişten geleceğe çağrışımlarla uçar. Gelenekten yararlanmak, sanat yapıtına bir süreklilik, bir derinlik "görüntüsü" verebilir. Kişisel dünya görüşlerine göre, geleneğin uyarlanması, başka başka çağrışımların kullanılması demektir.(...) Bunun için ölçü, gelenekten gelen çağrışımların çağdaştırılması, çağını



aşılmasıdır. Bu yolla sanatçı hem geleneği, hem kendi kişiliğini, hem de tarih içindeki insanın olanaklarını kullanmış olur”(Durbaş, 1971:11).

Mehmet Seyda, Fethi Naci’ye verdiği cevaplardan ayrı bir içerikle Durbaş’ın sorularını cevaplandırır. Konuyu Nazım Hikmet’in yazdığı rubailerden açar ve eğer Nazım Hikmet rubai yazdı ise, bunu, eski rubailerin yüklendiği dünya görüşünü vurmak için yapmıştır, der. Turgut Uyar’ın da *Divan*’ı aynı amaçla oluşturduğunu yazar. Mustafa Baydar konuya geniş bir açıdan yaklaşır: Bugün, yeni görüşleri, yeni gelişmeleri, Yeni Türkiye’nin bağlanması gereken yeni değerleri daha güçlü bir biçimde duyurabilmek için Divan edebiyatı tekniğinin bilinmesinde ve hatta günümüz zevkine göre bazı uyarlamalar yapılmasında yarar gördüğünü söyler. Divan şiirini iyi tanımakla, şiir sanatının, ifade kuvvetinin çeşitli olanaklarından yararlanabileceğini dile getirir. Bu yapılırken dikkat edilecek en önemli yönün de, içlerinde, bugünün dünyasının, bugünün düşüncesinin aktarımıdır. Bu soruşturmanın arkasından 3 Ocak 1971 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin 11. sayfasından iki yazı çıkar. Biri, 1970 yılının genel değerlendirmesi mahiyetinde, “1970 Bir Oyalanma Yılıdır” adlı, Adnan Özyalçiner’in yazısıdır. Yalçiner 1970 yılını edebiyat ve sanat yönü ile ele alıp değerlendirdiği yazısında bütün 1970 yılı yoğun şekilde devam eden Divan şiiri geleneğinden yararlanma sorunu üzerine de düşüncelerini dile getirir. Divan şiiri biçimlerinden yararlanmanın, Divan edebiyatına dönüş olup olmadığı üzerine dergileri dolduran yazılar yazıldığını, gelenekten yararlanılıp yararlanılmayacağını tartışmalarının aylar sürdüğünü söyler. Arkasından bu yolun bir aldatmaca ve aldanma olarak sürdüğünü, bunların, devrimci düşüncenin gelişmesini engelleyecek davranışlar olarak yıllarca devam ettiğini ve gericilikten başka bir şey olmadıklarını anlatır (Özyalçiner, 1971:11).

*Cumhuriyet* gazetesinde, Adnan Özyalçiner’inki ile aynı gün, aynı sayfada ve yan yana Refik Durbaş’ın, “Sanat ve Geleneklerimiz Konusunda” başlıklı yazısı çıkar.

Durbaş yazısına, Fethi Naci’nin *Yön*’deki soruşturmasınının, daha önce yaptığı değerlendirmesini tekrarlayarak başlar,

arkasından, gerek kendi soruşturmasına cevap vermiş ve gerekse, baştan beri üzerinde durmaya çalıştığımız, değişik dergi ve gazetelerde, Divan şiirinden yararlanma yol ve yöntemi üzerine görüşlerini anlatmış şair, eleştirmen ve yazarlardan bazılarının görüşlerini özetler. Bütün bu tartışmalarda söylenenleri de göz önüne alarak, tarihten gelen kültürle bağlarımızı koparmamamız, bu kaynaktan yararlanmamız, ama bunu yaparken de yeni anlayışların getirdiği imkânları en iyi şekilde kullanmamız gerektiğini dile getirir (Durbaş, 1971:11).

Refik Durbaş'ın vardığı bu kanaat, 1960-1970 yılları arasında Divan şiirinden yararlanma konusunda yazılanların bir nevi özeti gibidir ve on yıllık tartışmayı sonlandırmıştır.

### **Kaynaklar**

- Belge, M. (1970). Divan Edebiyatı Geleneği, *Halkın Dostları*, (9/ Kasım): 5-7.
- Çelik, N. (1970). Turgut Uyar'la Bir Konuşma, *Yeni Dergi*, (68/Mayıs): 393-395.
- Çelik, Y. (1997). Şubat Yolcusu, Attila İlhan'ın Şiiri, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Doğan, M. (1970). Turgut İle Bir Konuşma, *Yeni Gazete*, (23 Haziran): 8.
- Doğan, M. (1970). Sanatta İlericilik-Gericilik Üstüne, *Yeni Dergi*, (73/ Ekim): 261-265.
- Durbaş, R. (1970). Sanat ve Geleceğimiz, *Cumhuriyet*, (1 Kasım): 11.
- Durbaş, R. (1971). Sanat ve Geleneklerimiz Konusunda, *Cumhuriyet*, (3 Ocak): 11.
- Ertop, K. (1970). Behçet Necatigil, Divan Şiirlerine ve Kendilerine Güveniyorlardı, *Papirus*, (44/Mart): 39.
- Ertop, K. (1970). Behçet Necatigil'le Konuşma, *Yeni Edebiyat*, sayı.6,

Nisan, Sf.15-17,35.

Hızlan, D. (1970). Zor Ustalıkların Şairi, *Yeni Gazete*, (23 Haziran): 8.

Hızlan, D. (1970). Tahir Alangu Gezi İzlenimlerini Anlattı, *Yeni Gazete*, (25 Ağustos): 8.

Hızlan, D. (1970). Kemal Özer Yıllar Sonra Şiire Döndü, *Yeni Gazete*, (22 Eylül): 8.

İleri, S. (1970). Eleştiride Düzey ve Halkın Dostları, *Yeni Edebiyat*, (11/ Eylül): 24.

İlhan, A.(1960). *Ben Sana Mecburum*, Ankara: Ataç Kitabevi.

İlhan, A.(1962). *Bela Çiçeği*, Ankara: Ataç Kitabevi.

İlhan, A. (1968). *Yasak Sevişmek*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, A. (1970). Osmanlı Kasidesi, *Yeni Edebiyat*, (4/Şubat): 8-9.

İlhan, A.(1973). *Tutuklunun Günlüğü*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, A. (1982). *Elde Var Hüzün*, İstanbul: Adam Yayınları.

İlhan, A. (1987). *Korkunun Krallığı*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, A. (1993) *Ayrılık Sevdaya Dahil*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Kahraman, M. (1994). *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*, İstanbul: Beyan Yayınları.

Kahraman, M.(1970). Kemal Özer Yıllar Sonra Şiire Döndü, *Yeni Gazete*, (22 Eylül): 8.

Lav, E. B.(1970). Halk Edebiyatı Soruşturması, *Yeni Edebiyat*, (7/ Mayıs): 25.

Menemencioğlu, N.(1970). Turgut Uyar, *Yeni Edebiyat*, (6/Nisan): 30.

- Mutluay, R.(1970). Günümüzde Divan, Turgut Uyar'la Konuşma, *Cumhuriyet*, (31 Ağustos): 6.
- Mutluay, R.(1970). Divan Şiirinden Kim Yararlanacak, *Cumhuriyet*, (3 Eylül):12.
- Mutluay, R. (1970). Pertev Naili Boratav ile Konuşma: *Türk Edebiyatının Bütünlüğü*, *Cumhuriyet*, (12 Eylül): 6.
- Necatigil, B. (1965). *Divançe*, İstanbul: de Yayınevi,
- Onger, F. (1970). Divan Edebiyatına Dönüş Beyanındadır, *Cumhuriyet*, (4 Ekim): 11.
- Öneş, M. (1970). Bir Gün Mutlaka, *Yeni Dergi*, (68/Mayıs): 399-400.
- Özdemir, E. (1970). Kemal Tahir'in Söyledikleri, *Varlık*, (753):17-18.
- Özyalçınar, A.(1970). 1970 Bir Oyalanma Yılıdır, *Cumhuriyet*, (3 Ocak): 11.
- Şipal, K. (1970). Necatigil'le Kısa Bir Söyleşi, *Yeni Edebiyat*, (6/28 Nisan): 3-5.
- Şipal, K. (1970). Behçet Necatigil ile Bir Söyleşi, *Yeni Gazete*, (28 Temmuz): 28.
- Tahir, K. (1970). Turgut Uyar'ın Kitabı Dolayısıyla Tarih ve Şiirimiz, *Yeni Edebiyat*, (7/Mayıs): 28-29.
- Tanpınar, A. H. (1982). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Beşinci baskı, İstanbul: Çağlayan Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (1996). *Yaşadığım Gibi*, Haz. Birol Emil, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Taşçıoğlu, Y.(2006). *Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar, Behçet Necatigil'in Şiiri*, İstanbul: 3 F Yayınevi,

*Modern Türk Şiirinde Divan Şiir Geleneğinden Yararlanma Sorunu (1960-1970)*

Uyar, T. (1958). Eskilerle Anlaşalım, *Pazar Postası*, (16/20 Nisan): 8.

Uyar, T.(1965). Ulusal Edebiyat İçin Açıkoturum, *Dost* ( Cilt 16, sayı.11/ Eylül): 16-26.

Uyar, T.(1970). *Divan*, Bilgi Yayınevi, Ankara.





## **AYDIN TÜRK LÜK BİLGİSİ**

**(İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi)**

### **Yayın İlkeleri**

**Aydın Türklük Bilgisi Dergisi**, İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından Bahar (Nisan) ve Güz (Ekim) olmak üzere yılda iki defa ve basılı olarak yayımlanan **ulusal hakemli** bir dergidir.

**Aydın Türklük Bilgisi Dergisi**'nde, özgün olmak şartı ile Türk dili, edebiyatı, tarihî ve çağdaş Türk lehçeleri ve Türk dünyası edebiyatları ile ilgili araştırma, inceleme, tenkit ve değerlendirme yazıları kamuoyuna duyurulmak amacıyla yayımlanır. Bununla birlikte Sosyal Bilimlerin öteki alanlarından dil ve edebiyatla ilgili kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen yazılara da yer verilir.

**Aydın Türklük Bilgisi**'ne gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir 'araştırma makale' veya daha önce yayımlanmış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir 'derleme makale' olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları ile kitap eleştirileri de derginin yayın kapsamı içindedir.

Yayın kurulunun kararı ile alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin İngilizce veya Türkçe çevirilerine de derginin üçte birini geçmemek kaydı ile yer verilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Makalelerin **Aydın Türklük Bilgisi**'nde yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir.

### **Makalelerin Değerlendirilmesi ve Yayın Süreci**

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde bilimsel nitelik en önemli ölçüttür. **Aydın Türklük Bilgisi**'ne gönderilen tüm makaleler, Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından değerlendirilir. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama ve gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale, değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili



alandaki üç hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Belirlenen süre içinde gelen hakem raporları göz önünde bulundurularak, makalenin yayınlanıp yayınlanmamasına karar yetkisi yayın kurulundadır. Makaleler, Yayın Kurulu tarafından uygun görülen bir sayıda yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından bir ay içinde yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Istanbul Aydın Üniversitesi*'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **Aydın Türklük Bilgisi**'ne devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu "makale sunum formu" nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

**Aydın Türklük Bilgisi**'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. Yazar, yazısının/ makalesinin **Aydın Türklük Bilgisi**'nde yayımlandığını belirtmek kaydı ile tümünü ya da bir bölümünü kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

**Aydın Türklük Bilgisi**'ne yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

### **Yayın Dili**

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi'nin yayın dili **Türkiye Türkçesidir**. Yayın ilkelerine uygun olmak şartıyla diğer **Türk lehçelerinde** yazılmış olan yazılara da dergide yer verilebilir.

## **AYDIN TÜRKLÜK BİLGİSİ DERGİSİ YAZIM KURALLARI**

### **Yazım Kuralları**

Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uyulmadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

1. **Ana Başlık:** İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.
2. **Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı koyu, adresler ise normal ve eğik karakterde harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

3. **Özet:** Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*’ın üstünde gösterilmelidir.
4. **Ana Metin:** A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti + eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.
5. **Bölüm Başlıkları:** Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar (yatık) 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.
6. **Tablolar ve Şekiller:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (*italic*) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

**Tablo 1:** *Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi*

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır.

Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.

7. **Görseller:** Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi’da (300 *pixels per inch* kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik

olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde, eğik yazılmalıdır.

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgâl ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

**8. Dipnot:** Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

**9. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar:** Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve italik (eğik) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde;  
(Carter, 2004).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde;  
(Bendix, 1997: 17).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde;  
(Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır;  
(Akalın vd., 1994: 11).

Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.

Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa, kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Gazimihal (1991: 6), bu konuda “.....”nu belirtir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Hobsbawm)

yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır.  
(Meydan Larousse 6, 1994: 18)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir:

Lepecki'nin de ifade ettiği gibi “.....” (Akt. Korkmaz 2004: 176).

**10. Kaynakça:** Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki örneklerde gösterildiği gibi yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlandığı tarihinin göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

#### ***Kıtapların gösterilmesi***

Öztürkmen, A. (1994). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

#### ***Makalelerin gösterilmesi***

Sarısozen, M. (1970). Bağlama Metodu, *Folklor/Halkbilim* (1): 12-16.

Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? *Dance Research* (32): 3-18.

#### ***Kıtap içi bölümlerin gösterilmesi***

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. *Klinik Psikoloji*, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

#### ***Tezlerin gösterilmesi***

Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

### ***İnternet kaynaklarının gösterilmesi***

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakça'da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

### ***Görüşmelerin gösterilmesi***

Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

### ***Yazıların Gönderilmesi***

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, "makale sunum formu" ile birlikte e-posta yoluyla aşağıdaki adreslere gönderilebilir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgün metinlerin ve makale sahibinden (asıl yazar veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

### **İletişim Bilgileri:**

#### **AYDIN TÜRK LÜK BİLGİSİ Yayın Kurulu Koordinatörlüğü**

İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38

Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

**Tel: (212) 4441428**

**E-posta**

[aydinturklukbilgisi@aydin.edu.tr](mailto:aydinturklukbilgisi@aydin.edu.tr)