

ISSN: 1300-7874
e dergi ISSN:2564-6915



TÜRKÜL BİLİMİ ARAŞTIRMALARI

JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH

uluslararası hakemli dergi
international peer reviewed journal

Yılda iki sayı yayımlanır.
Biannual

24. Yıl/Year
45. Sayı/Volume

Niğde
2019-Bahar/Spring

Kurucu / *Founding*
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT

□

Editör / *Editor*
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT
Prof. Dr. Hikmet KORAŞ
Doç. Dr. Ramis KARABULUT

İngilizce Editörü / *English Manuscripts Editor*
Öğr. Gör. Nimet ALPASLAN

□

Yazı İşleri Müdürü / *Editorial Assistant*
Doç. Dr. Ramis KARABULUT

□

Düzenleme / *Technical Editor*
Ar. Gör. Dr. Dinçer APAYDIN
Ar. Gör. Merve GÜLCÜ

□

Haberleşme / *Communication*
turklukbilimi@gmail.com
nazimhpolat@gmail.com

Ramis KARABULUT
Aşağıkayabaşı Mah. Bor Yolu Üzeri
Batur Rezidans Nu:30 / NİĞDE
☎ 0542 626 24 56

ISSN: 1300-7874
Ağ Adresi/*Web Address*
www.tubar.com.tr

□

Baskı/*Printing*
Bizim Büro Mat.
Büyük Sanayi 1. Cad. Sedef Sok.
Nu: 6/1 İskitler / ANKARA
☎ (0 312) 435 82 07 - 229 99 28

Basım tarihi: Haziran / *June* 2019

□

Banka Hesap Nu.
Bank Account Number
Garanti Bankası/*Bank*
Niğde Şubesi/*Branch*
Hikmet KORAŞ
TR49 0006 2000 2560 0006 6945 66

TÜBAR'ın tarandığı dizinler
TÜBAR is indexed and abstracted by

EBSCO Academic Complete Search
MLA Modern Language Association
SOBIAD Sosyal Bilimler Atf Dizini

□

Danışma Kurulu / *Advisory Board*
Prof. Dr. Vahit TÜRK
(İstanbul Kültür Üni.)

Prof. Dr. Abdürreşit KARLUK
(Yıldırım Beyazıt Üni.)

Prof. Dr. İbrahim TELLİOĞLU
(Ondokuz Mayıs Üni.)

Prof. Dr. Necdet OSAM
(KKTC Doğu Akdeniz Üni.)

Doç. Dr. İbrahim MARAŞ
(Ankara Üni.)

Prof. Dr. Selahattin BEKKİ
(Ahi Evran Üni.)

□

Yayın Kurulu / *Editorial*
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL
(Amasya Üni.)

Prof. Dr. Muhsin MACİT
(Anadolu Üni.)

Prof. Dr. Hikmet KORAŞ
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)

Prof. Dr. Nurettin DEMİR
(Hacettepe Üni.)

Prof. Dr. Serkan ŞEN
(Ondokuz Mayıs Üni.)

Doç. Dr. Âdem POLAT
(Kafkas Üni.)

Dr. Ablet SEMET
(Georg-August Universität Göttingen)

45. Sayının Hakemleri / Referees

- Doç. Dr. Soner AKPINAR
(Eskişehir Osmangazi Üni.)
- Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN
(Cumhuriyet Üni.)
- Doç. Dr. Şerife ÇAĞIN
(Ege Üni.)
- Prof. Dr. Nurullah ÇETİN
(Ankara Üni.)
- Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU
(Balıkesir Üni.)
- Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ
(Eskişehir Osmangazi Üni.)
- Prof. Dr. Abide DOĞAN
(Hacettepe Üni.)
- Doç. Dr. Habibe YAZICI ERSOY
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)
- Prof. Dr. Fazıl GÖKÇEK
(Ege Üni.)
- Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ
(Marmara Üni.)
- Doç. Dr. Ramis KARABULUT
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)
- Doç. Dr. Melih KARAKUZU
(Erciyes Üni.)
- Prof. Dr. Ali İhsan KOLCU
(Giresun Üni.)
- Prof. Dr. Cüneyd OKAY
(İstanbul Üni.)
- Doç. Dr. Oğuz ÖCAL
(Kırıkkale Üni.)
- Prof. Dr. Mustafa ÖZSARI
(Balıkesir Üni.)
- Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK
(Necmettin Erbakan Üni.)
- Prof. Dr. Çetin PEKACAR
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)
- Prof. Dr. Nâzım H. POLAT
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)
- Doç. Dr. Âdem POLAT
(Kafkas Üni.)
- Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL
(Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üni.)
- Doç. Dr. Mesut TEKŞAN
(Ordu Üni.)
- Doç. Dr. Hatem TÜRK
(Giresun Üni.)
- Doç. Dr. Ayşe Melda ÜNER
(Yeditepe Üni.)
- Doç. Dr. Osman YILDIZ
(Süleyman Demirel Üni.)
- Doç. Dr. Oktay YİVLİ
(Muğla Sıtkı Koçman Üni.)
- Prof. Dr. Süheyla YÜKSEL
(Sivas Cumhuriyet Üni.)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

		Sayfa
Prof. Dr. Nâzım H. POLAT	TAKDİM EDITORIAL	7-8 9-10
Dr. Öğr. Üyesi Serap ASLAN COBUTOĞLU	Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Göç Coğrafyası: Özgürlükten Sürgünlüğe "Kafkasya" <i>The Geography of Migration in Ahmet Mithat Efendi's Novels: From the Freedom to the Exile "Caucasia"</i>	11-26
Doç. Dr. Sabahattin ÇAĞIN	Nabizade Nazım'ın "Taleb-i Dâd" Şiiri <i>Nabizade Nazım's "Taleb-i Dâd" Poem</i>	27-34
Doç. Dr. Şerife ÇAĞIN	Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Ağaç ve Çiçek Sembolizmi <i>Tree and Flower Symbolism in Ahmet Hamdi Tanpınar's Works</i>	35-59
Dr. Öğr. Üyesi Musa DEMİR	Attila İlhan'ın Duvar İsimli Şiirinin Tahlili <i>Analysing Attila İlhan's "Duvar"</i>	61-74
Dr. Öğr. Üyesi H. Harika DURGUN	Türkçede <i>La Dame Aux Camélias</i> Tercümeleleri ve Hakkında Yazılanlar <i>The Turkish Translations of "La Dame aux Camélias" and Related Writings</i>	75-91
Arş. Gör. Dr. Özgül ÖZBEK GİRAY	Refi Cevat Ulunay'ın Dil ve Edebiyat Üzerine Düşünceleri <i>Refi Cevat Ulunay's Opinions on Language and Literature</i>	93-111
Doç. Dr. Galip GÜNER	<i>Codex Cumanicus</i> 'ta sıfat+kılı Yapısı <i>Structure of adjective+kılı in "Codex Cumanicus"</i>	113-118
Doç. Dr. Şahika KARACA	My Red Hair is My Freedom: Image of Lilith in Orhan Pamuk's Novel, <i>The Red Haired Woman Kırmızı Saçlarım Özgürlüğümüdür: Orhan Pamuk'un "Kırmızı Saçlı Kadın" Romanında Lilith İmgesi</i>	119-134
Doç. Dr. Abdurrahman KOLCU	<i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i> 'nü Don Quijote ile Okumak Reading " <i>The Time Regulation Institute</i> " with Don Quixote	135-160
Dr. Yeliz OKAY	<i>Yeni Turan</i> ve <i>Aydemir</i> Romanlarında Turan Kavramına İlişkin Sosyolojik Değişkenler <i>Sociological Factors Concerning "Turan" Concept in "Yeni Turan" and "Aydemir"</i>	161-172

Prof. Dr. Nâzım H. POLAT Emine Özlem YAYGIN	“Musavver Hâle” Dergisi Üzerine Bir İnceleme <i>An Analysis on the “Musavver Hâle” Journal</i>	173-198
Öğr. Gör. Dr. Türkân TOPÇU	Bilge Karasu Anlatısında Su ve Kadın <i>Water and Woman in Bilge Karasu’s Narrative</i>	199-208
Doç. Dr. Ayşe Melda ÜNER	Klasikten Postmoderne Bir Masalın Müthiş Serüveni: <i>Kurbağa Prens, Kurbağa Prenses, Prenses ve Kurbağa</i> <i>The Amazing Adventure of a Tale from Classic to Postmodern: “The Frog Prince”, “The Frog Princess”, “The Princess and the Frog”</i>	209-225
Dr. Öğr. Üyesi Azer YAVUZ	Johann Gottlieb Fichte’nin Tarih Algısının Alman Ulusuna Söylevleri Bağlamında Âşık Şenlik Şiirinde “Ben” Öznesinden “Biz” Bilincine <i>From “I” Subject to “We” Consciousness in the Poem of Âşık Şenlik in the Light of Johann Gottlieb Fichte’s Perception of History and “Addresses to the German Nation”</i>	227-235
Dr. Öğr. Üyesi Zehra YAZBAHAR	Türk Romanında “İdealist Kimliğe Giden Yol”da Gazeteciler (1950-1980) <i>Journalists on the Way to Idealist Identity from Cultural Alienation in the Turkish Novel (1950-1980)</i>	237-260
Yayın Tanıtımı / Book Review		
Arş. Gör. Arife Ece EVİRGEN	Gülcan ÇOLAK (2019), <i>Toplumdilbilimi/Toplumsal Cinsiyet ve Dil</i>	261-264
Arş. Gör. Merve GÜLCÜ	Ömer Faruk HUYUGÜZEL (2018), <i>Eleştiri Terimleri Sözlüğü</i>	265-268

TAKDİM

(45)

AKADEMİYA ve ETİK -I

“Etik”, Batı dillerinin hepsinde bulunan kelimelerdendir ve “ahlakî, ahlakla ilgili” anlamında kullanılmaktadır.

Ahlak, teoloji ve felsefenin aslı konularından biri olduğu için günlük Türkçede henüz kullanılmadığı zamanlarda felsefe lügatlerine sığınmış şekilde yaşıyordu. Mesela Mustafa Namık Çankı'nın *Büyük Felsefe Lügati* (C. 1, Cumhuriyet Mat., İstanbul, 1954) adlı –kadri kıymeti bilinmemiş- eserinde “etique” maddesini okuyabiliriz. Hâlbuki günlük dilin ve sanat alanlarının bu kelimeyi kendinden sayması günümüzden çok uzak tarihlerde değildir. Çünkü onun yerinde “ahlak” vardı. Çok gerilere gitmeye gerek yok. 1995'te TC. Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlanan *Örneklerle Türkçe Sözlük*'te “ahlak” var ama “etik” yoktur. Keza Türk Dil Kurumu'nun *Türkçe Sözlük*'ünün 4. baskısında (TDK Yay., Ankara, 1966) “etik” ile hâlâ karşılaşılabilir. *Türkçe Sözlük*'ün *Milliyet* gazetesi tarafından “ücretsiz armağan” olarak yapılan 1992 baskısında “etik” kelimesine ilk kez rastlanır. Burada yapılan açıklama “1. töre bilimi, ahlak bilimi 2. ahlakî, ahlakla ilgili” şeklindedir ve 2015 baskısında da tekrarlanmıştır

Yine Türk Dil Kurumu'nun *Türkçede Batı Kökenli Kelimeler* sözlüğünde kullanımına gösterilen örnekler de Türk edebiyatının çok yeni iki isminden... Enis Batur ve Buket Uzuner'den...

“Âlim” sıfatına layık bilim adamlarımızdan Mustafa Nihat Özön ilk baskısı 1961'de yapılan *Türkçe Yabancı Kelimeler Sözlüğü*'nü (İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul) “etik”siz bırakmıyor, “ahlak bilgisi, töre bilimi” karşılığıyla veriyor. Yine Özön 1971 baskılı *Resimli-Büyük Türk Dili Sözlüğü*'nde (Arkın Kitabevi, İstanbul) “etik”i şöyle anlamlandırıyor: “ahlak ve ilkelerini, bunların niteliklerini ve uygulamasını inceleyen bilim (eş anlam: ahlak, töre bilimi, töre bilimi, etika)”.

Bir nesne, eylem veya durum karşılığında birden fazla kelime bulunamayacağı, dilbilimin genel kurallarındandır. Bir durum, eylem veya nesne; birden çok kelimeyle adlandırılıyorsa, bir dönem birlikte kullanımdan sonra galip gelen diğer(ler)ini dilden sürüp çıkarır. Ama küçücük bir ihtiyaç varsa ilgili kelimelerden biri sökülüp atılmamak, ölmek için bir

dala tutunur, küçücük de olsa bir alanı sahiplenir. Etik de Batılı olmanın, Batıdan gelmenin avantajıyla “ahlak”a saldırdı, onu silip süpürmek istedi. Ama ahlak dünyevî meseleleri “etik”e terk ederek dinî-manevî kıyıcığa tutundu.

Şimdi çok kimsenin hatta kalabalıkların ağzını dolduran söz: Etik... etik... etik... Ancak unutulmamalıdır ki bir şeyin çokluğu da yokluğuyla aynı sonucu doğurur. Akademik hayatta herkesin “etik!” diye bağırması, etik ihlallerinin çokluğunu, meslek ahlakının eksikliğini gösterir.

Peki sonuç nedir?

Bir örnekle söyleyelim:

Büyük üniversitelerimizin birinde, rektör adayı belirleme seçiminde beşinciliğe (sondan bir önceye) yerleşebilen birisi, herkesi şaşkırtan bir kararla rektör atandı. Rektör Bey’in ilk icraatı Mobbing Ofisi açmaktı. Sonra ne mi oldu? Kendisine oy vermeyenleri veya herhangi bir sebeple huzursuz etmek istediği öğretim üyelerini, mobbingle suçlayıp tazyik etmek oldu. Gerçi Süleyman’a kalmayan dünya onu da aldı ayaklar altına ama...

Vaktiyle dekanlık yaparken astığı astık kestiği kestik bir zat, beğenmediği kimselerde sık sık “etik kusurları” buluyordu. Sonra kendisinin - intihalden dolayı- akademik unvanları iptal edildi. Sonuç? Zaman aşımı... Bu gibi şeyler, akademik hayattaki etik ihlallerinin küçüklerindedir, buzdağının görünen kısımlarıdır... 46. sayıda, görünmeyen ayıplardan bazıları gösterilecektir.

Nâzım H. POLAT

Ankara - 1 Haziran 2019

NOT:

TÜBAR’ın 44. sayısında Dr. Öğretim Üyesi Erdal Aydoğmuş’un yazı başlığında dizgi yanlışı vardır, doğrusu şöyledir: “Türkiye Türkçesi Öğrenen Kazakların Rusçanın Kazak Türkçesine Etkisiyle Yapıtları Yanlışılar”

EDITORIAL

(45)

ACADEMY AND ETHICS-I

“Ethics” is one of the words found in all western languages and means “ethical and moralistic”.

As morals is one of the fundamental subjects of theology and philosophy, it was in the philosophical terms when it was not yet used in daily Turkish. For example, we can read “etique” in Mustafa Namık Çankı's *Büyük Felsefe Lügati* (C. 1, Cumhuriyet Pub., İstanbul, 1954) which was not appreciated at all. However, the history of its usage in daily language and in the fields of art is not much before the present. Because there was “morals” instead of this. There's no need to go far back. In *Örneklerle Türkçe Sözlük*, published by the Ministry of National Education in 1995, “morals” was included but “ethics” was not. Likewise, in the 4th edition of the *Türkçe Sözlük* of the Turkish Language Association (TDK Pub., Ankara, 1966) “ethics” was not still included. The word “ethics” is first encountered in the *Türkçe Sözlük* which was published by *Milliyet* newspaper in 1992 as “free gift”. Its explanation was as the followings: “1. science of morals, deontology 2. ethical and moralistic” and it was the same in the 2015 edition.

The examples illustrating the use of the words in the dictionary called *Türkçe Yabancı Kelimeler Sözlüğü* and published by Turkish Language Association are from the two recent names of the Turkish literature: Enis Batur and Buket Uzuner.

Mustafa Nihat Özön, one of our scientists worthy of the title of “intellectual”, defines “ethics” as “moral knowledge, deontology” in his dictionary *Türkçe Yabancı Kelimeler Sözlüğü* which was first published in 1961 (İnkılap and Aka Pubs., İstanbul). In *Resimli-Büyük Türk Dili Sözlüğü* (Arkın Pub., İstanbul) published in 1971, he interprets “ethics” as “the science examining morals and principles, their qualities and applications (synonym: morality, deontology, science of morals).”

It is one of the general rules of linguistics that more than one word cannot be found for an object, action or situation. If a situation, action, or object is called with more than one word, one of prevails the other (s) after a certain time of use. But if there is a tiny need, one of the related words

clings to a branch in order not to be dismantled, to die, and to embrace a small area. Ethics attacked “morality” with the advantage of being western and coming from the west, and wanted to sweep it away. However, “morality” left worldly issues to “ethics” and clung to religious-spiritual section.

Now the word that is articulated by many people, even the crowds: Ethics... ethics... ethics... Though, it should be remembered that the abundance of something has the same result as its absence. The fact that everyone shouts as “ethics” in the academic life shows the commonness of ethical violations and the lack of professional ethics.

So, what is the result?

Let us illustrate with an example:

In one of our major universities, someone who was able to take the fifth place (the previous before the last one) in the election of rector candidate was appointed as the rector by a decision surprising everybody. The first act of the rector was to open the Mobbing Office. Then, what happened? It was to accuse and pressurize those who didn't vote for him/her or those who he/she wanted to disturb. Anyway, the world Suleiman passed away without even a tiny stuff, trampled on him...

Once, a dean, who behaved like a dictator, accused people who he/she did not like of “ethical flaws”. Then his/her academic titles were discharged because of plagiarism. Result? Timeout... This is one of the minor ethical violations in academic life, in that the visible parts of the iceberg. In the 46th issue, some of the invisible indecorousness will be shown.

Nâzım H. POLAT

Ankara - June 01, 2019

NOTE:

In the 44th issue of TÜBAR, there was typographical error in the Dr. Erdal Aydoğmuş's text's title, the actual one is as follows: “Türkiye Türkçesi Öğrenen Kazakların Rusçanın Kazak Türkçesine Etkisiyle Yaptıkları Yanlışlar”.

AHMET MİTHAT EFENDİ’NİN ROMANLARINDA GÖÇ COĞRAFYASI: ÖZGÜRLÜKTEN SÜRGÜNLÜĞE “KAFKASYA”

Bu çalışma Turkish Migration Conference (University of Vienna, Austria / 12-15 July 2016) adlı sempozyumda “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Göç Coğrafyası: Özgürlükten Sürgünlüğe ‘Kafkasya’” başlığıyla sunulmuş bildiri metninin genişletilmiş biçimidir.

ÖZ: Tarih boyunca Kafkasya üzerinde büyük devletlerarasındaki hâkimiyet mücadelesinin hiç eksilmediği görülür. Tanzimat dönemi yazarlarından Ahmet Mithat Efendi de bazı eserlerinde bu mücadelenin 19. yüzyıldaki görünümüne göç olgusu etrafında okuru tanık kılar. Kafkasya’nın tarih boyunca büyük devletlerin dikkatini çeken bir coğrafyada olduğu bilinciyle konuya yaklaşan yazarın romanlarındaki göç olgusunun, coğrafi uzantılarıyla beraber tarihî, siyasi, beşerî, kültürel, etnik ve ekonomik yönünün açığa çıkarılması bu çalışmanın amaçları arasındadır. Bu çerçevede çalışmada Ahmet Mithat Efendi’nin (1844-1912) Kafkasya’yı konu alan *Kafkas* (1878) ve *Gürcü Kızı Yahut İntikam* (1888) romanları üzerinden göç olgusu, bir huzursuzluk ve yer değiştirme problemi etrafında incelenmiş, asırlar ötesinden yurt edinilen Kafkas coğrafyasındaki özgürlük-sürgünlük öyküsü, tarihî, siyasi, ekonomik ve kültürel cepheleriyle ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Mithat, Kafkasya, göç/göçmen, sürgün, coğrafya-mekân/uzam, Osmanlı Devleti, Rusya.

The Geography of Migration in Ahmet Mithat Efendi’s Novels: From the Freedom to the Exile “Caucasia”

ABSTRACT: Throughout history, the struggle for dominance among the great states on the Caucasus has never diminished. Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), a writer of the Tanzimat period, presents the appearance of this struggle in the 19th century in some of his works around the migration phenomenon. The purpose of this study is to expose the historical, political, human, cultural, ethnic and economic aspects of the immigration phenomenon of the author’s novels along with their geographical extensions. In this framework, the phenomenon of migration through the novels of *Kafkas* (1878) and *Gürcü Kızı Yahut İntikam* (1888) about the Caucasias by Ahmet Mithat Efendi were examined around a problem of restlessness and displacement and a story of freedom-exile in the Caucasus geography with its political, economic and cultural fronts.

Keywords: Ahmet Mithat, Caucasia, immigration/immigrants, exile, geography-space, Ottoman Empire, Russia.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Dr. Öğr. Üyesi
Serap ASLAN COBUTOĞLU

Çankırı Karatekin Üni. Edebiyat
Fak. TDE Böl.

serapaslan@karatekin.edu.tr

ORCID: 0000-0002-0394-5005

Gönderim Tarihi

Recieved

07.02.2019

Kabul Tarihi

Accepted

02.05.2019

Atf

Citation

ASLAN COBUTOĞLU, Serap (2019). “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Göç Coğrafyası: Özgürlükten Sürgünlüğe ‘Kafkasya’”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (45), 11-26.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Okyanuslar, denizler, ırmaklar yalnızca yol ya da sınır değillerdir; belirli insani etkileşim ve değiş tokuş öykülerinin merkezî karakterleri olarak tarihleri de mevcuttur. Mark Twain'in dediği gibi suyollarının her zaman fiziksel bir tarihlerinin yanı sıra “tarihsel bir tarihleri” de vardır (King, 2008: 21). Coğrafi bakışımızı tarihini denizlerin şekillendirdiği Kafkasya'ya çevirdiğimizde “yer”in anlamı, bunun zamanla nasıl değiştiği, halkların ve uygarlıkların çevrelerine çizilen çizgilerin ne denli değişken olduğu görülecektir.

Asıl adını Kafkas sıradağlarından alan, Avrupa ve Asya arasında köprü vazifesi gören ve konumunun doğal gücü nedeniyle zapt edilemeyen Kafkasya¹, bir dizi doğal limanın yer aldığı önemli bir kıyı çizgisine, insanın ihtiyaç duyacağı her türlü ürünle dolu verimli ovalara, hoş bir iklime sahiptir. Bu özel konumu dolayısıyla en eski çağlardan beri dünya hâkimiyetini hedefleyen her fatihin dikkatini çekmiştir (Spencer, 2014: 309). Bununla birlikte dünya enerji kaynaklarının yarıdan çoğunun bulunduğu Avrasya'nın önemli bir geçidi ve kapısı durumunda olması ve tarihte orduların doğudan batıya, batıdan doğuya geçtikleri bir geçit olma özelliği de eklendiğinde Kafkasya'nın önemi bir kez daha kendisini göstermektedir.

Bu önemin izdüşümleri siyasi, ekonomik, jeopolitik, tarihî, coğrafi vb. pek çok alanda görülmekle birlikte Kafkasya, bazen aşılması güç Kafdağı imgesi ile bazen sunduğu masal iklimi ile edebî türlerde de karşımıza çıkmakta, özellikle 19. yüzyılda geçirdiği sosyal-siyasi değişimlere paralel olarak edebî metinlere yansımaktadır. Çeşitli gelişmeler çerçevesinde Tanzimat dönemi Türk roman ve hikâyesinde daha çok esir ticareti, kölelik, insan hürriyeti, esaret gibi temalar etrafında karşımıza çıkan Kafkasya coğrafyası Tanzimat Türkiye'sinin önemli yazarlarından Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında da çok boyutlu olarak işlenmiştir. Yazarın eserlerindeki konu çeşitliliği bilinmekle birlikte bu konu çeşitliliği içinde coğrafyaya, mekâna/uzama verdiği önem ve eserlerindeki coğrafi sınırların genişliği dikkat çeker (Aslan Cobutoğlu, 2014: 161). Bu çerçevenin bir yönü de Kafkasya'ya uzanmaktadır.

Kafkasya, öncelikle Ahmet Mithat Efendi'nin anne vatanı olması dolayısıyla kendisini biyolojik ve duygusal olarak bağlı hissettiği “özel” bir coğrafyadır ve biyografisinde önemli bir yere sahiptir.² Yazarın annesi

¹ “Kafkasya” kelimesi, ilk kez yazılı metinlerde eski Yunanlı düşünür Aishylos'un M.Ö. 490'da yazdığı bir eserde “Kavkasos Dağı” şeklinde geçmiş, o günden günümüze kadar “Caucasus”, “Caucasia”, “Caucasie” gibi bazı değişikliklere uğrayarak gelmiştir. Bk. Demir, 2003: 59; Erkan, 1999: 8-9; Kırzioğlu, 1993: XV-XVI.

² Yazarın biyografisi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Cevdet Kudret, 1962; Baydar, 1954; Rado, 1986; Ahmet Midhat Efendi, 2002; Okay, 2008.

Rusya'nın Kafkasya politikası sonucu 1829'da oradan göç etmek zorunda kalmış bir Çerkez'dir. Annesinin Kafkasya anılarıyla büyüyen Ahmet Mithat'ın coğrafi muhayyilesinin şekillenmesinde bir sürgün olan annesinin rolü büyüktür. Nitekim yazarın ilk harita bilgisi Kafkasya kıtası üzerinedir. Yazarın biyografisinin yanı sıra Kafkasya'nın 19. yüzyıldaki siyasi, askerî, ekonomik, sosyal ve beşerî durumu, jeopolitik konumu, Osmanlı Devleti'nin Kafkasya siyaseti, Rusya'nın ve İran'ın Kafkasya ve Osmanlı Devleti üzerindeki emelleri, kanlı savaşlar ve bölgenin kendi iç dinamikleri de yazarın bakışını Kafkas coğrafyasına yönlendiren önemli etkenler arasındadır. Bu çerçevede Ahmet Mithat, daha çok duyu organlarıyla algıladığı, kan ve gönül bağı ile bağlı olduğu, bir anlamda onun biyolojik coğrafyası olarak da ifade edebileceğimiz Kafkasya'yı eserlerinde çok boyutlu olarak işlemiştir.

Yazarın Kafkasya'yı konu aldığı romanlarından *Gürcü Kızı Yahut İntikam* romanında tarihî süreç olarak 19. yüzyılın ilk çeyreği, coğrafi düzlemde ise Güney Kafkasya söz konusu edilir. *Kafkas* romanının ağırlık noktasını ise 19. yüzyılın son çeyreği ve Kuzey Kafkasya oluşturur. Böylece yazar, Osmanlı Devleti'ni de ilgilendirecek şekilde Kafkasya'da 19. yüzyılı hazırlayan ve sonlandıran olay ve olguların (tarihî, siyasi, ekonomik, demografik, etnik, sosyal, kültürel vb.) mekânsal bir dağılımını yapar.

Yazarın, bahsi geçen eserlerinde Kafkasya gerçeğini çeşitli konularla birlikte göç olgusu etrafında şekillendirdiği görülür. Bu çerçevede romanlarda, Kafkasya'ya Batı Avrupa ve Rusya'dan yapılan göçlerle Kafkasya yerli halklarının Sibiryaya ve Osmanlı ülkelerine zorunlu göçleri iç-dış ilişkisi etrafında söz konusu edilir. Yazar göç olgusunu, bir yerleşme, yer değiştirme/yerinden edilme ve sürgünlük meselesi etrafında ele alır. Bu olguyu siyasi coğrafya, etnik coğrafya, ekonomik coğrafya ve kültür coğrafyası düzlemine yerleştirerek konuya uluslararası/sınır ötesi bir nitelik kazandırır.

İncelenen romanlarda Kafkas coğrafyasındaki göç olgusunu üç başlık altına toplamak mümkündür: Kafkasya'ya Batı Avrupa'dan yapılan göçler, Rusya'nın Kafkasya politikası neticesinde Kafkasya'ya Rusya'dan yapılan göçler ve yerli Kafkas halklarının öz vatanını terki veya zorunlu göç.

Kafkasya'ya Batı Avrupa'dan Yapılan Göçler

Ahmet Mithat'ın *Kafkas* ve *Gürcü Kızı Yahut İntikam* romanlarında Avrupa'dan Kafkasya taraflarına gerçekleştirilen kitlesel göçlerde öncelikli olarak ekonomik ve ticari kaygıların ön planda olduğu görülür. Bu çerçevede Kafkasya'nın Karadeniz ve Hazar Denizi arasındaki jeopolitik konumuna gönderme yapılır ve doğal madenleri söz konusu edilir. Petrol (sahillerde bulunur), altın (dağlardadır), sıcak su gibi madenlerin Kafkasya merkezli doğum coğrafyası verilir. Tüm bunlar Kafkas coğrafyasının ticari

amaçlar için cazip bir mekân olduğunu vurgulamak içindir. Sömürgeye açık toprak vurgusu özellikle Batı Avrupalı ve Amerikalı seyyahlar, tüccarlar üzerinden verilir. Bu noktada yazar, Kafkasya'nın politik ve stratejik önemine göndermede bulunurken bu önemin farkında olan Avrupalı ve Amerikalı nüfusun bölgeye iş göçünden söz eder. Avrupalı ve Amerikalı gönüllüler bölgede kalmakta, görevleri bitince “yer değiştirmekte”, bir anlamda başka verimli toprakları sömürmek üzere göç etmektedirler.

Kafkasya'da doğal madenler kadar tarıma elverişli araziler de göçü cazip kılan kaynaklar arasında yer alır ve bu durum *Gürcü Kızı Yahut İntikam* romanında Alman göçmenler üzerinden verilir. Romanda Kafkasya'nın su verimi dolayısıyla ziraata elverişli topraklarına göç etmiş, bu toprakları ellerinde bulunduran, ticaret ve ziraatla uğraşan bir halk topluluğu olarak yer alan geniş bir Alman nüfusun varlığından söz edilir. Kervansaray işleten, çalışkanlıklarıyla övülen ve Tiflis'in Kura Nehri vadisine yerleşen Almanlar, suya ve şehir merkezine yakınlığıyla dikkat çeken bu bölgede “koloni”yi andıran köyler (Aleksandr Sadorof, Elisabethal, Nay Tiflis ve Kataria Tifild) kurmuşlardır. Ayrıca Tiflis'te ailesinin bakamaya-çağı yedi-sekiz yaşına gelen kimsesiz çocukların eğitim ve terbiyesi için Elisabethal köyüne inşa edilen Alman Manastırı da Almanların bu bölgedeki varlıklarına işaret eden bir diğer unsurdur.

Romanda Rusların Tiflis ve çevresini idareleri altına almalarıyla bölgeye olan Alman göçü ve bölgedeki Alman nüfusunun artışı arasındaki paralellik dikkat çeker. Tarihî sürece bakıldığında 18. yüzyılda Almanların gönüllü kolonizatörler olarak görev aldıkları ve Rus topraklarına bu suretle göç ettikleri görülmektedir. Aynı yüzyılda Alman asıllı çariçe II. Katerina'nın verdiği göçü cazip kılan imtiyazlar ve Avrupa'nın içinde bulunduğu kaotik durum bu göçlerde etkin rol oynamıştır. 1763 yılında başlayan ve yaklaşık yüz yıllık süreyle devam eden bu göçler, 19. yüzyılın ikinci yarısında Türkistan'ın Ruslar tarafından işgal edilmesiyle birlikte gönüllü iç göç olarak seyretmiştir.³ Romanda söz konusu edilen Alman kolonileri ise bu uygulamanın Tiflis'teki yansıması olarak dikkat çekerler.

³ Volga Almanları ya da Rusya Almanları olarak bilinen Alman kolonizatörler, II. Katerina tarafından verilen imtiyazları geri alındıktan sonra Rus imparatorluğu içerisinde iç göçe ve Amerika kıtası olmak üzere dış göçe sevk edilirler. I. Dünya Savaşı sırasında da kısmen zorunlu göçe tâbi tutulan Almanlar, II. Dünya Savaşı'nda meydana gelen gelişmeler nedeniyle Rusya tarafından Kazakistan, Sibirya ve Altay bölgelerine sürgünle cezalandırılırlar. Onların yaşadığı bu zorlu süreç ancak 1990'lara gelindiğinde son bulur. SSCB'nin yıkılmasıyla beraber Amerika, Kazakistan ve Sibirya'dan anavatanına kitlesel göçler halinde dönüşler yaşanmıştır. Çariçe II. Katerina'nın Alman kolonizatörler için yayımladığı manifestolar ve konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Erikli, 2013: 375-396.

Romanda bölgeye göç eden Almanlar, kültürel etkileşim bakımından olumlu yönleri ile yansıtılır ve yeme-içme, misafir ağırlama vb. özellikleriyle öne çıkarılırlar. Etnik çeşitliliğin görüldüğü ve kültürel benzeşmenin yoğun yaşandığı Kafkasya'da⁴ Almanlar da Kafkasyalıların âdetlerine alışmışlardır. Bir seyahat romanı niteliğindeki *Gürcü Kızı Yahut İntikam*'da geceyi Alman köyü olan Elisabethal'deki Kohen adlı bir Alman çiftçisinin evinde geçirmek durumunda kalan seyyahlar, tıpkı Kafkasyalılara benzer bir tavırla, türlü iltifat ve ikramlarla karşılaşılırlar. Almanlar misafirlerine mısır ekmeği, yumurta, haşlanmış kaz bacağı ve kuru ceviz ikram ederlerken köklerinin bağlı bulunduğu kendi yörelerinin yöresel lezzetlerinden tattırmayı da ihmal etmezler. Ev sahibi Baba Kohen'in seyyahlara hazırladığı sofrada bulunan Alman suppesi, Alman çorbası, köy kasabından alınan biftekten yapılmış ızgara, Almanların "mehlspeise" dedikleri hamur işi, peynir çeşitleri, sucuk, pastırma ve meyve bunlardan birkaçıdır. (*Gürcü Kızı Yahut İntikam*, s. 98-99, 103) Bu bakımdan romanda Almanların kültürel alış-veriş noktasında "Kafkas Kültürleri Alanı"na hizmet ettiklerinden söz etmek mümkündür.

Böylece eserde, yerli Kafkas halklarının oluşturduğu kültürel coğrafı görünümüne katkısı bakımından göçmen Alman nüfusu söz konusu edilir ve kültürel anlamda yerli-göçmen karşılıklı etkileşimi yansıtılır. Yerli kültürün taşınabilir boyutunu göstermesi açısından Almanlar eserde olumlu yönleriyle gösterilirler. Bu durum kendi kültürlerini yaşamayı sürdüren göçmen Almanların, kendi ülkelerine olan bağlarını yitirmeyip asimile olmadıklarını göstermesi bakımından da önemlidir. Bununla birlikte göçmen Rusların yağmacı ve yıkıcı tavrına karşılık göçmen Almanlar uyumlu, yapıcı tavırlarıyla ve çalışkanlıklarıyla övülürler. Bu çerçevede kolonizatör Almanlar yazarın bahsi geçen eserlerinde daha beraber yaşanılabilir bir göçmen nüfus olarak sunulurlar.

Kafkasya'ya Rusya'dan Yapılan Göçler

Kafkasya'da huzursuzluk ve yer değiştirme hareketlerinin, Rusların Kafkasya'ya girmesiyle başladığı pek çok araştırmacı tarafından kabul edilmektedir (McCarthy, 2012; Karpát, 2004: 12-14). Nitekim Kafkasya'nın bugünkü jeopolitik anlam ve içeriğinin oluşması Rusya'nın 18. ve 19. yüzyıllarda Kafkasya'yı işgali dönemine ve Kafkasya siyasetine dayanmaktadır. Daha 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlıların Kuzey Kafkasya'daki çıkarlarını kollamak ve mahalli Müslüman yönetim-

⁴ Kafkasya etnik bakımdan büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Tavkul (2002; 2009: 17-18), bu coğrafyada yaşamakta olan halkın yüzyıllar boyu aynı coğrafyada benzer tarihî, etnik ve sosyo-kültürel şartlar altında birbirlerinden etkilendiklerinden ve birbirleriyle karışarak akraba topluluklar hâline gelirken ortak bir "Kafkas Kültürleri Alanı" etrafında birleştiklerinden söz eder.

leri savunmak için bazı girişimlerde bulunması Rusya'yı harekete geçirmiştir (Muhammedoğlu, 2001: 159). 1556'da Astrahan'ı işgal eden ve Kafkasya önlerine gelen Ruslar, 1570'de Kabardey, 1604-1605 yıllarında ise Dağıstan'a saldırırlar (Berzeg, 2006: 41-42). Bu süreçte Osmanlı, kimi zaman başarı gösterse de Rusların Kafkasya ve Azak Denizi'ne doğru ilerlemesinin önüne geçilememiştir (Muhammedoğlu, 2001: 159). 1700'de İstanbul Barış Antlaşmasıyla Azak'ı alan Rusya, Kafkasya'yı kuzeyde çevirmiştir (Gökçe, 1979: 32). Ruslarla Çerkezlerin 16. yüzyılda başlayan savaşları 1762 yılına dek 206 yıl sürmüştür. Savaşların bu kadar uzun sürmesinin nedeni Kırım Hanlığı'nın Çerkez toprakları ile Rusya arasında tampon bölge oluşturmasıdır. Çerkezlerin Ruslarla asıl mücadelesi ise 1774 Küçük Kaynarca Antlaşması ile başlar. Osmanlı Devleti ve Rusya arasında imzalanan bu antlaşma, Ruslara göre kuzey Kafkasya'nın merkezî bölgelerini işgal etmeleri için 'hukukî bir temel'dir (Aslan, 2014: 7).

18. yüzyılın ikinci yarısından sonra Ruslar, Kafkasya'da ilk kalelerini kurmuşlar ve toprak ele geçirmeye başlamışlardır (Papşu, 2004: 11). Bu süreçte Kafkasya'dan göçler başlamış, 1780-1800 ve 1828'de binlerce Kafkasyalı vatamını terk etmek zorunda kalmıştır (Erkan, 1996: 10).⁵

Osmanlı-Rus ilişkileri bağlamında bakıldığında 16. yüzyıldan itibaren Rusya'nın Kafkasya'ya yönelik politikası ve faaliyetleri neticesinde Kafkasya'da Osmanlı-Rus rekabeti baş gösterir. 18. yüzyılın sonlarında gerçekleşen (1768-1774) Osmanlı-Rus Savaşı neticesinde imzalanan Küçük Kaynarca Antlaşması'nın ağır şartları, Osmanlı Devleti'nin Kafkasya'da başlattığı idari ve askerî düzenlemeler⁶, Rusya'nın Kafkasya içlerine ilerleyişi ve pek çok bölgeyi himayesi altına alması, Kafkas halk-

⁵ Rus istila hareketlerine karşı direniş hareketi geliştiren Kafkaslılar, 1790 yılına kadar İmam Mansur önderliğinde Ruslarla savaşırılar. Aynı tarihte Osmanlı tarafından Soğucak sancağına gönderilen Battal Paşa'nın ihaneti Çerkez kuvvetinin zayıflamasına neden olur. 1801'de Rusya, Abhazy ve Gürcistan'ı ilhak eder. Bu ilhak Gürcistan tarafından onaylanırken Abhazlar tarafından şiddetle karşılık bulur (Berzeg, 2006: 48-50). 1810'lara gelindiğinde Ruslar, Abhazy'yı kendilerine bağlamış, 1821'de Kabardey direnişini kırmış, 1822'de Daryal geçidini ele geçirmişlerdir (Aslan, 2014: 8-9).

⁶ Çerkez beylerinden bağıllık sözü alan Osmanlı Devleti, Abaza ve Çerkez kabilelerine kale inşası, askerî eğitim, top ve tüfek imalini öğretmek üzere mühendisler tayin eder. Karadeniz kıyısında, Şefâke kabilesinin yaşadığı Taman Yarımadası'nda, Kuban nehrinin ağzından 33 km. güneyde, üç yanı denizle çevrili, Kızılkaya denilen kaya çıkıntısı üzerinde 1782-1785'te Anapa Kalesi inşa edilir. Birçok bina ve tesisle birlikte tamamlanan Anapa Kalesi, Bâb-ı Âli'nin Çerkezler arasında yürüttüğü dinî ve siyasi faaliyetlerin merkezi ve Kuzey Kafkasya'daki Osmanlı askerî varlığının ana üssü olur. 1791'de imzalanan Yaş Antlaşması ile Osmanlı Devleti, Kuzey Kafkasya'daki varlığını ve etkisini devam ettirmek üzere bölgedeki en önemli merkezi olan Anapa Kalesi'ne ilişkin yeniden düzenlemeler yapar. Bununla birlikte kendisine bağlı olacak kavimleri -Küçük Nogaylar gibi- askerî ve ekonomik gayelerle kendi topraklarına iskân ettirir (Bilge, 2012: 254).

larının gösterdikleri protesto ve direniş, Edirne Antlaşması'nın yaptırımları, Osmanlı Devleti'nin Kafkasya'daki hâkimiyetinin sona erişi, kanlı savaşlar, isyanlar, toprakları ve hürriyetleri için savaşan ve sürgün edilen Kafkasyalılar, 19. yüzyıl Osmanlı ve Kafkasya gündemini meşgul eden mühim konulardır.

İncelenen eserlerde Rusya'nın Kafkasya siyaseti, 19. yüzyıldaki sosyal ve siyasi olayların tarihî seyrine paralel bir biçimde anlatılır. Bu siyasetin önemli bir cephesini Rusya'nın iskân politikası oluşturur. Buna göre Rusya kuzeyden başlamak üzere Kafkasya içlerine, Tiflis de dâhil olmak üzere güney bölgelere Rus ailelerini yerleştirerek/göç ettirerek Kafkasya'daki etkisini artırmak ve bölgenin etnik nüfusunu kırmak istemektedir. Bu siyasetine uygun olarak Sohumkale'ye Kırım, Hocabey, Azak, Novgorod, Moskova ve Petersburg gibi şehirlerden pek çok aileyi yerleştirmek üzere getirir. Kafkasya'yı işgalden sonra Rus muhacirlerini peşi sıra getirmekle kalmayıp yerli Kafkasyalıları da göç etmek mecburiyetinde bırakan Ruslar, boşalan topraklara ise Kazaklar ve kara Rusları yerleştirmişlerdir. Böylece Kafkas toprakları Rusların iskân politikalarının bir sonucu olarak paylaşılmış, verimli Kafkas topraklarına kavuşan Rus göçmenler giderek zenginleşmiş, Kafkasya'da belli bir nüfuza sahip kesimi oluşturmuşlardır. Nüfuz sahibi bu göçmenler, siyaseten Kafkasya'nın nabzını tutmakta ve olası ayaklanmalara karşı denge unsuru rolü taşımaktadırlar. (*Kafkas*, s. 13) *Kafkas ve Gürcü Kızı Yahut İntikam* romanlarında göçmen Rusların Kafkasya içlerindeki yayılım alanları özellikle kuzeyde Sohumkale, güneyde Tiflis başta olmak üzere Ruslar tarafından inşa edilen Kutais Kasabası, eski idare merkezi olarak inşa edilen Şamahi Kasabası ve Gürcistan'daki birçok bölgeden oluşmaktadır.

Yazarın eserlerinde Kafkasya'yı itaat altına almak isteyen Rusya'nın, iskân politikası içerisinde birtakım yollara başvurduğu görülmektedir. Bunlar kendi hizmetinde kullanmak üzere çeşitli vaatlerle yerli halktan adam toplama, Kafkas beylerini ve Tiflis'teki Gürcü prenslerini elde ederek Rusya'nın yanında yer almalarını sağlama ve böylece olası ayaklanmaların önüne geçme, dinden çıkarılması lazım gelen genç Kafkas beylerini Rus mekteplerinde Rus diliyle terbiye etme, sadakatinden emin olunan eğitilmiş askerlere kız vererek akrabalık ilişkilerini geliştirip siyasi bağları güçlendirme ve Kafkasya'ya yerleştirdiği göçmen Rus aileleri kendi politikasına uygun hareket ettirme şeklinde sıralanabilir.

Kafkasya'ya göç eden/ettirilen Rus ailelerin Kafkasya siyasetine dair güttükleri politika Rusya ile paralellik göstermektedir. Aslında onlar bir bakıma Rusya'nın Kafkasya'daki temsilcisi/sözcüsü gibi davranırlar. Buna bağlı olarak Rusya'nın Kafkasya'yı nüfuz altına almak için uyguladığı politikalarda bu ailelere etkin roller verilir. Kafkasya'daki binlerce Kafkasyalıyı itaat altına almanın yolu öncelikle Kafkas beylerinin Rusya himayesine girmesiyle mümkündür. Bu anlamda Rus aileler ve özellikle

kızlarına çeşitli görevler düşmektedir. Söz konusu ailelerden biri de *Kafkas* romanında bahsi geçen ve kızları Katerina vasıtasıyla Kafkas beyi Kaplan'ı Rusya tarafına çekmeyi hedefleyen Rus göçmen Dö Brano ailesidir.

Kafkas ve *Gürcü Kızı Yahut İntikam* romanlarında yerli-göçmen algısı bakımından Kafkas yerlileri ile Rus göçmen nüfusun birbirleri ile ilgili düşünceleri de hayli ilgi çekicidir. Burada yerli nüfus ile göçmen nüfusun birbirlerini nasıl algıladıkları, birbirleri için ne anlam ifade ettikleri noktasında “Kafkasyalı X Rusyalı”, “Kafkas X Rus”, “Müslüman X Hıristiyan”, “Osmanlı’ya yakın X Rusya’ya uzak olmak” ve “dost X düşman” zıtlıkları ayırıcı vasıflar olarak dikkat çeker. Bu çerçevede yerli-göçmen algısının şekillenmesinde aidiyet, etnisite, din ve siyasi çıkarların belirleyici rol oynadığı görülmektedir. Farklı etnik unsurlar üzerinden farklı kimlikleri tanıtan yazar, Rus ailesi gözünden de Kafkasyalıları tanıtır. *Kafkas* romanındaki Gospodin dö Brano’ya göre Kafkasyalılarda “nur yoktur”, onlar, kıyafet bakımından insana benzeyen “canavar”dan ibarettirler. Ne kadar terbiyeli olsalar, hatta Rus eğitimi alsalar da “Kafkaslıdırlar”, “Müslüman’dırlar”. “Müslümandan dost olmaz ve bir Abaza’ya kız vermek utandırılacak bir şeydir” (*Kafkas*, s. 43). Onlara göre Müslüman ve Abaza olmak “vahşi” olmakla aynıdır.⁷

Ruslar cephesinden bakıldığında ise bilindiği gibi Rusya, Kafkasya’yı kendi imparatorluk topraklarına katmayı ve Kafkasya üzerinden Akdeniz’e, Hindistan’a ve Asya’ya inmeyi amaçlamıştır. Rusların, bu hedef doğrultusunda çalışmalarını hızlandırdığı 18. ve 19. yüzyıllar olumsuz Rus imajının oluşmasına katkı sağlamıştır.⁸ Yazar, söz konusu eserlerinde okuru olumsuz Rus imajı ile karşılaştırmakta ve Rusya’nın siyasi, askerî, politik ve ekonomik hedeflerini Rus aileler, zabıtlar, devlet görevlileri ile Rusya’yı destekleyen Kafkasyalı beyler yahut Gürcü prensler üzerinden vermektedir. Bu olumsuz imajın gelişmesinde Rusların istilacı tavrı ve sürekli olarak Kafkasya içlerine gerçekleştirdikleri göçlerin etkisi büyüktür. İncelenen eserlerde olumsuz imaja katkı sağlayacak şekilde Ruslardan daha çok “Moskoflar” şeklinde bahsedilir. İstilaları hep güneye doğru olan, Kafkasya’ya göç eden, Kafkasya topraklarını ele geçiren, Kafkasyalıları sürgüne gönderen, Petersburg’la iş birliği yapan, Gürcüleri nüfuz altına alan Moskof algısı romanda dikkat çeker. “Hilekâr, alçak ve kancık” (*Kafkas*, s. 123) Moskof daima olumsuz imaj ve çağrışımlarla yüküldür.

⁷ Romanda Rusların bu konuda ne denli taassup sahibi oldukları dö Brano’nun kızı Katerina’nın dadısı mutaassıp Ortodoks Özden üzerinden de tekrarlanır. Batıl olanla düşmanlığın keşiştiği noktayı göstermesi bakımından Özden iyi bir örnektir. Özden, efendisinin konağına gelen Müslüman misafirler gittikten sonra oturduğu odayı tütsüleyerek odaya sinen Müslümanlık kokusunu çıkarmaya çalışır. Müslümanlara karşı tavrı nefret derecesinde olan Özden’e göre Abazalar vahşidir (*Kafkas*, s. 42, 55, 64, 80).

⁸ Bu imajın edebiyattaki yansımaları için ayrıca bk. Enginün, 2000: 313-321; Özdemir, 2009.

Kafkasyalılar, Kafkasya Rus hâkimiyeti altına girmeye başladığı andan itibaren ulusal varlıklarının yok olma tehlikesi ile karşılaşmışlardır. Bu nedenle romanlarda, Ruslaştırma çabasına rağmen korumaya çalıştıkları ahlâkları ve âdetleri ile dikkat çekerler. Yazar, bu noktada göçmen kültürü ile yerli kültür arasındaki çatışmaya dikkat çekmeyi istemektedir. Kafkasya'yı istilâ eden Rus kültürü ovalara, şehirlere daha kolay erişmiş ve birtakım değişmelere, etkileşimlere ve bozulmalara neden olmuştur. Şehir ya da ova halkı, özellikle *Kafkas* romanındaki Rusya'da eğitim gören Kaplan Bey veya Rus askerî hizmetinde bulunan Selim Kamaro gibi kişiler kendi eski medeniyetleri ile Rus medeniyeti arasında bir yol tutmuşlar, Kafkasya'ya dair güçlü bir temsil değerine sahip olan Kaplan Bey'in annesi Şirinşah gibi kimseler ise Rus medeniyetini reddetme yoluna gitmişlerdir. Farklı kültür ve medeniyetlerin, dağlardaki kırsal yerleşme alanlarına erişmesinin zor yahut çok daha geç olması ise dağlı Kafkasyalıların yerel özelliklerini muhafaza etmelerini sağlamıştır. Dağlı nüfusun yerel, kültürel özelliklerini bir anlamda coğrafyanın topografik yapısı korumuştur da denebilir.

Kültürel etkileşim bakımından göçmen Ruslar, yerli Kafkasyalılarla iç içe geçtikten sonra onların yerel dillerini öğrendikleri gibi âdetlerinin bir kısmına da vâkıf olmuşlardır. Misafirperverlik, Kafkasyalılar arasında önemli ve itibar edilen hususlardan biri olduğu için misafir ağırlama ile ilgili incelikler göçmen nüfus Ruslara da sirayet etmiştir. Bu nedenle *Kafkas* romanında her ne kadar siyasi kaygıyla da olsa Dö Brano, evine gelen Müslüman kimselere hürmette bulunmaktan geri durmaz (*Kafkas*, s. 14).

Romanlarda üst kültürün alt kültürleri etkilediğinden söz etmek mümkün olduğu gibi alt kültürün etkisinde kalan Kafkasyalılarından da söz etmek mümkündür. Nitekim Kafkasya'da artık Rus medeniyeti yerleşmeye başlamıştır. Rus kültürü ile mücadelenin anlatıldığı *Gürcü Kızı Yahut İntikam* romanında Kafkasya'ya sonradan göç eden etnik unsurların yerli Kafkas âdetleri üzerindeki olumsuz etkisini gösteren yazar, bir taraftan da 19. yüzyıl şehir kültürü ile karşılaşan yerelliğin değişmeye başladığını hissettirir. Bu nedenle romanda, ilerleyen zamanlarda halkın misafirperverlik gibi köklü âdetlerinin değişeceği vurgusu yapılır. Bu anlamda Seyyah Sanc, Kafkasya'ya Batı medeniyetinin girmesiyle yerli Kafkasyalılara ait misafirperverlik gibi bazı faziletlerin tükendiğini romanda şu sözlerle dile getirirken yazar da alt kültürün üst kültür statüsüne yaklaştığını hissettirmektedir:

Ben bu tarafların ahvaline meftun olduğum cihetle epeyce medid demek olan bu seyahatten asla usanmak bilmedim. Usanmamakta yerden göğe kadar hakkım vardır. Zira oralarda Rus medeniyetinin yerleşmekte bulunması halkın bu misafirperverliğini hayliden hayli tadil eylediğinden badema bu türlü seyahati merak edenler bile mükemmelen icraya muvaffak olamayacaklardır. Yarısı

otel ve yarısı lokanta ve meyhane hükmünde birtakım yerler peyda olmakta bulunduğundan misafir-nüvazlık bunların kisb ü kârî hükmini alacaktır. Yerlilerin eski semâhat-i mihmân-perverilerine nâliyet öteden beri bunların aşına ve ahbabı olmaya mütevakkıf görülecektir. İşte ben buralarını bildiğim için şu suret-i seyahatime benden sonra başka bir Almanyalının daha belki muvaffak olamayacağı hükmüyle doyamaya doyamaya icrâ-yı seyahat eyliyordum (Gürcü Kızı Yahut İntikam, s. 131).

Yerli Kafkasyalıların Öz Vatanını Terki veya Zorunlu Göç

Her iki romanda da Kafkasya, her daim bağımsızlığı için savaşılan bir coğrafya olarak yer alır. Nitekim Rusya'nın yayıldığı bütün topraklarda uyguladığı Ruslaştırma siyaseti yerli halkların, özellikle Müslümanların direnişiyi karşılaşmıştır. Bu açıdan Kafkasya, uzun süre Ruslara karşı yürütülen direnişin merkezi olmuştur.⁹ Yerli Kafkasyalılar için Kafkasya coğrafyanın çok daha ötesinde kutsiyet çağrışımlarıyla dikkat çeken *ev*'dir, *yuva*'dır, *yurt*'tur. Bu bakış açısı tarihini denizlerin şekillendirdiği Kafkasya'daki "yer" in anlamını vermesi açısından önemlidir. Bu anlam aynı zamanda elde olanla elden çıkan/el değiştiren "yer" in mahiyetini/niteliğini belirgin kılmaktadır. Zira "yer", bellek, kimlik, temsil, aidiyet, toplumsallık, iktidar, itaat-rıza gösterme gibi bağlamların tümünü kapsayacak geniş bir imgelem dünyasına gönderme yapar (Aytaç, 2006: 876). Bununla birlikte "yer", yerleşiklik/sabit olma, güvenlik, duygusal bağlar kurduğumuz somut bir ortam gibi özellikler taşır (Dervişcemaloğlu, 2012: 83). Romanda, bu yer dışına itilme, sürgün hadisesi Kafkasyalıların güvenlik algılarına, yerleşiklik durumlarına, kimliklerine, kimliğin temsil ettiği bütün değerlerine bir saldırı gibi sunulur. O bakımdan insanın "kendi yeri", kendini evinde ya da kendisi hissettiği özel bir alandır (Bilgin, 2011: 28). Bu nedenle bu anlamın yoğun olarak işlendiği *Kafkas* romanında Kafkasya, uğruna savaşılan, anneden, sevgiliden çok daha üstün kutsal bir mekân algısı içinde tanımlanır. Romanda, Kafkasya için canını verenlerin evleri de kutsal bir mekân olarak sunulur. Bu bakımdan Kafkasya'dan sürgün edilmek *ev*'den, *yuva*'dan, *yurt*'tan da sürgün edilmek demektir.

Yazarın eserlerinde Kafkasya coğrafyası için baskı, zorlama, istila ve sürgün kavramlarının karşısına direniş, hürriyet, istiklal ve kutsal topraklar kavramları yerleştirilmiştir. Buna göre Kafkasya, despot, âdil, zalim,

⁹ Çerkezlerin vatanlarını koruma mücadeleleri yabancı basında da yer bulmuştur. *New York Times* gazetelerinde yazıları çıkan Karl Marx, Çerkezlerin Çarlık Rusyası'na karşı mücadelesine hayranlığını "Ey dünya, ey insanlık! Hürriyetin anlamını Kafkas Dağlılarından öğrenin. Hür yaşamak isteyenlerin nelere muktedir olduğunu görün. Uluslar onlardan ders alsın!" şeklinde dile getirir (Berzeg, 2006: 66).

yükselen veya düşen hiçbir devlet ve hükümetin idaresi altında bulunmayan ve “ne celladı vardır ne mahbesi, ne prangası” (*Kafkas*, s. 6) sözleriyle tanımlanan özgürlükler ülkesi olarak sunulur.

Tarihî sürece bakıldığında Kuzey Kafkasya ile Osmanlı Devleti'nin ilk teması 1451'de Fatih Sultan Mehmed'in Abhazyaya (Sohumkale) üzerine donanmasını göndermesiyle başlamaktadır. Taman Yarımadası'ndan Soçi'ye kadar Çerkezistan sahilleri, 1479'dan 1810 Rus istilasına kadar Osmanlı nüfuzu altında kalmıştır (Öztuna, 1986: 332). Ancak bu nüfuz onların bağımsızlıklarının önüne geçmemiştir. Tam anlamıyla otonom olarak yaşamışlar, iç işlerine Osmanlı'yı karıştırmamışlardır (Aslan, 2014: 5-6).

1834-1859 yılları arasında ise Kuzey Kafkasya, Kafkasya halklarıyla Ruslar arasındaki kanlı savaflara sahne olmuştur. Toprakları ve hürriyetleri için yüzyıldır Ruslarla savaşan Çerkezlerin 1859-1864 arasında öldürülmeleri ve vatanlarından sürülmeleri tarihin en büyük katliamlarından biri olarak görülür. Ruslar, 1858'de bütün Kuzeybatı Kafkasya'da “ayrım yapmayan” bir savaş yapılmasını öngören yeni bir strateji geliştirmişlerdir. Rus ordusu 1859'da Abhazyaya girer. Halk kılıçtan geçirilir, köyler ve tarlalar yakılır, hayvanlar katledilir ya da Rus kontrolü altındaki topraklara sürülür (Bilge, 2012: 533-537). Ruslar, Kafkasya'yı tamamen kontrol altına almayı başardıktan sonra Rus politikası icabı vahşi bir zorunlu göç uygulamasına girişmişlerdir. 1859'da esareti kabullenmeyen dört yüz yetmiş bin kişi Osmanlı topraklarına göç etmek zorunda bırakılmıştır (Karpas, 2010; Saydam 1997). Ruslar, Çerkezlerin yurtlarında barınmasını imkânsız kılan bir baskı ve aşağılama politikası gütmüşlerdir. Köyler yağmalandıktan sonra yok edilmiş, Müslüman Kafkasyalıların hayvan sürüleri de dâhil olmak üzere yaşamlarını sürdürebilmeleri için gerekli olan her şey ellerinden alınmıştır. Daha sonra Balkanlarda olduğu gibi Kafkaslarda da defalarca tekrarlanacak olan şey gerçekleşmiştir. Rus yönetimi, klasik bir zorunlu göç sistemi ile evleri ve tarlaları harap edip sahiplerini yıldırarak, onlara açlık veya kaçmaktan başka seçenek bırakmamıştır (McCarthy, 2012: 37).

Bu süreçte Çerkez halklarının tarihine *büyük göç* olarak geçen 1858-1864 yılları arasındaki göçlerden sonra Kuban bölgesinde 1865'te yalnızca altmış bin Kafkasyalı kalmıştır. Osmanlı topraklarına gitmek üzere 1858-1870 arasındaki toplu göçte/sürgünde Kafkasya'dan ayrılanların sayısı iki milyondur, Osmanlı topraklarına iskân edenlerin sayısı ise Osmanlı, Rus ve Avrupa istatistiklerine göre bir buçuk milyon kadardır. Yarım milyon kadarı Osmanlı topraklarına ulaşmadan yolda ölmüştür. 1877'de gerçekleşen Osmanlı-Rus Savaşı'nda Çeçen ve Çerkez liderler, Ruslara karşı isyan kararı alırlar. İsyân, Ruslar tarafından kanlı şekilde bastırılır. On binlerce aile Sibiryaya sürgüne gönderilir. 1878 Berlin Antlaşması'na konan özel madde ile Rumeli'ne iskân edilmiş olan Çerkezler oradan çıkarılarak Anadolu'ya sevk edilirler. 1871-1895 yılları arasında Kuban

Ötesi'nden yirmi bin kişi, Müslüman Gürcüler ve otuz iki bin Laz Osmanlı topraklarına göç ettirilmiştir (Bilge, 2012: 533-537).

Ahmet Mithat özellikle *Kafkas* romanında Kafkasya'dan Balkanlar ve Anadolu merkez olmak üzere Osmanlı Devleti'ne ve Sibirya'ya sürülen Müslüman Kafkas halklarından söz eder. Romanda sıklıkla göç ve sürgün kavramlarının karşısında Kafkasya'nın hürriyeti, bağımsızlığı ve kutsallığı vurgusu yapılır. Yazar 1878'de yayımlanan ve Osmanlı-Rus Savaşı'nın başlaması üzerine yarım kalan *Kafkas* romanında¹⁰ bu zorunlu göç¹¹ hadisesini tarihî gelişmelere paralel bir seyirde işler. Yerli Kafkasyalılar zorunlu göçe giden süreçte türlü muamelelere maruz kalırlar. Fiziksel ve psikolojik baskı, şiddet, tehdit, asimilasyon, mülksüzleştirme, yıldırma gibi uygulamalar bunlardan sadece birkaçıdır.

Yazar, *Kafkas* romanında Büyük Kafkas Sürgünü'ne/büyük göçe de değinir. Buna göre Rusya'nın yerleştiği bölgelerdeki baskıcı uygulamaları sonucu Çerkezler, bin yıllık öz vatanlarını terk etmek mecburiyetinde kalmış, Osmanlı Devleti'ne göç etmişlerdir. Göç eden nüfustan boşalan topraklara ise yine Ruslar yerleştirilmişlerdir. Göç etmeyip kendi topraklarında kalan Müslümanların tüm mal varlığını ellerinden almayı amaçlayan Rusya, Müslümanların ellerindeki arazilerin tapularını iptal ederek para karşılığında yeniden tapu vermeye kalkışır (*Kafkas*, s. 13). Bunun neticesinde bir daha topraklarına kavuşamayan, mal varlığı kalmayan, zulüm gören ve hiçbir yerden yardım alamayan halk, göç etmeye mecbur kalmıştır (McCarthy, 2012: 37).

Sonuç

Yazarın romanlarında Kafkasya coğrafyası, 18. ve 19. yüzyılların Kafkasya siyasetine ışık tutan reel bir mekân olarak yer alır. Bu çerçevede Kafkasya, hürriyetini geri almak için ayaklanan Kafkasyalıların diyarı, bağımsız Kafkasya mücadelesinin verildiği yer, Rusya'nın Kafkasya politikasını uyguladığı mekân, büyük sürgünlerde kitleler hâlinde göç etmek zorunda kalan Kafkasyalıların toprakları, Osmanlı-Rus savaşlarının yaşandığı coğrafya ve kutsal mekân çağrışımları ile yansıtılmaktadır. *Kafkas* ve *Gürcü Kızı Yahut İntikam* romanlarında siyasi, etnik, ekonomik ve kültürel kaygılarla gerçekleşen ya da gerçekleştirilen göçler üzerinde durulur. Genel anlamda bakıldığında Kafkasya göçlerinin yönelmeyi ve ayrılmayı içinde barındıran çift yönlü bir bakışla sunulduğu görülmektedir. Kafkasya'ya göç eden/yönelen Rus ve Alman nüfus, Kafkasya'dan sürgün edilen/ayrılmak zorunda olan yerli Kafkas haklarıdır. Alman göçlerinde daha

¹⁰ Nüket Esen, romanın Ahmet Mithat'ın Kafkasya'nın istiklâli için çalıştığı jurnali üzerine saray tarafından yasaklandığını ve bu nedenle bitirilemediğini belirtir (2003: 128).

¹¹ Zorunlu göç, "şiddet içeren anlaşmazlıklardan büyük ekonomik zorluklara kadar uzanan farklı koşullardan doğan, kişinin hayatta kalması veya mutluluğuna yönelik olan baskı veya tehdit sonucu olan göç" (Poros vd., 2017: 151) olarak tanımlanmaktadır.

çok ekonomik ve ticari, Rus göçlerinde ise etnik ve siyasi kaygılar dikkat çeker. Direnişi kırılan Kafkas halkları ise hastalığa, belirsizliğe, çaresizliğe ve vatansızlığa doğru yol almaktadırlar. Almanların göç serüvenindeki yolculuğu batıdan doğuya, Ruslarınki kuzeyden güneye, Kafkas halklarınınki doğudan batıya (Osmanlı, Balkanlar) ve daha doğuya (Sibirya) doğrudur. Tüm bu süreçlerde göç olgusu, toprak, mülk, yersizlik-yurtsuzluk meselesi, el değiştiren mekânlar, yer değiştiren insanlar ve huzursuzluk problemleri etrafında ele alınmıştır.

Yazarın eserlerinde kimi zaman cinsiyetçi bir bakış açısıyla dış kimlik/anne üzerinden okuduğu Kafkasya, etken ve edilgen görünümü ile dikkat çeker. Yerli Kafkasyalıların elinde etken bir alandır Kafkasya; mücadelecidir, âdeta halkı ile bütünleşmiş bir “yer” ya da uzamdır. Ancak Rus ve Avrupalı göçmenlerin Kafkasya’ya yerleşmesiyle edilgen bir karaktere bürünür. Maruz kalan, uğranılan, istila ve işgal edilen, göç edilen bir alandır. Yerli Kafkas halkları da her daim bu verimli toprakların, bu coğrafyanın kaderini yaşamak mecburiyetinde kalmışlardır. Yazar, yüzyıllardır beraber yaşayarak ortak “Kafkas Kültür Alanı” oluşturan toplulukların aksine özellikle 19. yüzyıldaki göçmen nüfus ile yerli halklar arasındaki zıtlığı eserlerine taşımıştır. Çalışkanlıklarıyla övülen Almanlar daha beraber yaşanılabilir bir topluluk olarak verilirken özellikle Rus göçmenlerle birlikte ortaya çıkan “düşman” algısı asırlardır karşılıklı olarak üretilen ortak kültür alanını bozmaktadır. Göçmen nüfus ile yerli nüfusun birbirlerini nasıl algıladıkları ve tanımladıkları ayrıca ayrışmanın boyutlarını gösterir niteliktedir. Rus göçmenlere göre Abazalar ya da Kafkasyalılar vahşidir, canavardır (insan kılığına girmiş), “nur”suzdur, Kafkaslı ve Müslümandır (her ne kadar Rus eğitimi ve terbiyesi olsa da), utanç vesilesidir (evlilik konusunda), düşmandırlar (onlarla dost olunmaz). Yerli Kafkasyalılara göre ise Rus göçmenler istilacı kavimdir, göç ederler, yerlilerin topraklarını ele geçirirler, sürgüne gönderirler, Petersburg ile iş birliği yaparlar, Gürcüleri nüfuz altına alırlar, hilekâr ve alçaktırlar.

Ahmet Mithat’ın bahsi geçen romanlarında Kafkasya, gerçek sahiplerini yitirse de anlamını yitirmemiştir. Topraklarını terk etmeyen yerli Kafkasyalılar için her daim direnişin, mücadelenin ve isyanın alanı olan Kafkasya, göç etmek zorunda kalan yerli halk için özlenen mekân, anıların saklandığı yer imajıyla dikkat çeker. Rus göçmenler için ise iktidarın, gücün, işgalin ve istilanın alanıdır. Bununla birlikte incelenen romanlarda Kafkasya’nın gerçek sahiplerinin vatansız kalmalarına, sürgün edilmelerine rağmen esarete teslim olmayan, istikbal ve bağımsızlığı için mücadele eden halk imajıyla hafızalarda yaşamaya devam edecekleri vurgusu yapılmaktadır.

Kafkasya trajedisi tıpkı yazarın bir sürgün olan annesinin öyküsünde olduğu gibi hafızalardadır ve sözlü olarak üretilmeye devam etmektedir.

Bu açıdan bakıldığında *Kafkas ve Gürcü Kızı Yahut İntikam* romanları yazarın hafızasındakileri gün yüzüne çıkardığı, Kafkasya'ya dair duyduklarını, okuduklarını ve hissettiklerini birleştirdiği eserler olmakla birlikte özellikle *Kafkas* romanı, bir sürgün olan anne yadigarına saygı ve vefanın da örneğini teşkil eder. İncelenen eserlerde sürgünlük ile anneyi, anne ile coğrafyayı birleştiren yazar, kutsal kadın/anne ve kutsal mekân/Kafkasya açılımları ile anavatan ya da anne vatanı fikrine ulaşmıştır. Yazarın, eserlerinde yer yer yakaladığı masalsi anlatımla annenin Kafkasya masalı koşutluk içinde sunulur. Annesinden dinlediği Kafkasya masalını ve sözlü kültür unsurlarını (oğul) Ahmet Mithat, sözle üretilen yazılı kültürün bir parçası hâline getirmiş ve 19. yüzyıl Kafkas diyarının yaşadığı göç hadisesini daha çok siyasi, etnik, ekonomik ve kültürel boyutlarıyla gözler önüne sermeye çalışmıştır. Bu süreçte Türk göç edebiyatına ilk dönem metinleri bakımından yaptığı katkı da oldukça dikkate değerdir.

KAYNAKLAR

- Ahmet Mithat Efendi (2000), *Çengi/Kafkas/Süleyman Muslî*, (Haz. Erol Ülgen, Fatih Andı), TDK Yay., Ankara.
- Ahmet Mithat Efendi (2003), *Haydut Montari/Diplomalı Kız/Gürcü Kızı Yahut İntikam/Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*, (Haz. Erol Ülgen, Fatih Andı, Kâzım Yetiş), TDK Yay., Ankara.
- Ahmet Mithat Efendi (2002), *Menfa (Sürgün Hatıraları)*, (Haz. Handan İnci), Arma Yay., İstanbul.
- ASLAN, Cahit, "Bir Soykırımın Adı 1864 Büyük Çerkes Sürgünü", 1-33, <http://www.oguzyurdu.net/arastirma/birsoykiriminadi.pdf>, (Erişim: 20. 06. 2014).
- ASLAN COBUTOĞLU, Serap (2014), *Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında Edebiyat Coğrafyası: Karadeniz ve Çevresi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- AYTAÇ, Ömer (2006), "Mekân(ın) Sosyolojisi: Toplumsalın Yeniden Kuruluşu", *Sosyoloji ve Coğrafya*, (Haz. Ertan Eğribel, Ufuk Özcan), Kızılelma Yay., İstanbul, s. 876-895.
- BAYDAR, Mustafa (1954), *Ahmet Midhat Efendi Hayatı Sanatı Eserleri*, Varlık Yay., İstanbul.
- BERKOK, İsmail (1958), *Tarihte Kafkasya*, İstanbul Mat., İstanbul.
- BERZEG, Nihat (2006), *Çerkesler Kafkas Sürgünü: Vatansız Bırakılan Bir Halk*, Chi-viyazıları Yay., İstanbul.
- BİLGE, Sadık M. (2012), *Osmanlı Çağında Kafkasya 1454-1829*, Kitabevi Yay., İstanbul.
- BİLGİN, Nuri, "Sosyal Düşüncede Kent Kimliği", *idealkent*, S. 3, Mayıs 2011, s. 20-47.
- Cevdet Kudret (1962), *Ahmet Midhat*, TDK Yay., Ankara.

- DEMİR, Ali F. (2003), *Türk Dış Politikası Perspektifinden Güney Kafkasya*, Bağlam Yay., İstanbul.
- DERVİŞCEMALOĞLU, Bahar (2012), “Anlatıda Mekân”, *Yeni Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 67-86.
- ENGİNÜN, İnci (2000), “Edebiyatımızda Rus Tipleri”, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yay., İstanbul, s. 313-321.
- ERİKLİ, Fırat (2013), “Rusya Almanları Almanya’dan Orta Asya’ya ve Sibiry’a’ya”, *TDD*, S. 2/2, s. 375-396.
- ERKAN, Aydın O. (1999), *Tarih Boyunca Kafkasya*, Chiviyazıları Yay., İstanbul.
- ERKAN, Süleyman (1996), *Kırım ve Kafkasya Göçleri 1878-1908*, KATÜ Uygulama ve Araştırma Merkezi Yay., Trabzon.
- ESEN, Nüket (2003), “Ahmet Midhat: Hayat, Külliyyat”, *Türklük Bilgisi Araştırmaları*, C. 27, S. 2, s. 127-131.
- GÖKÇE, Cemal (1979), *Kafkasya ve Osmanlı İmparatorluğu’nun Kafkasya Siyaseti*, Şamil Eğitim ve Kültür Vakfı Yay., İstanbul.
- KARPAT, Kemal (2004), “21 Mayıs Konferansı”, *Nart*, S. 37, s. 12-14.
- KARPAT, Kemal (2010), *Osmanlı’dan Günümüze Etnik Yapılanma ve Göçler*, (Çev. Bahar Tırnakçı), Timaş Yay., İstanbul.
- KIRZIOĞLU, M. Fahrettin (1993), *Osmanlılar’ın Kafkasya Ellerini Fethi (1451-1590)*, TTK Yay., Ankara.
- KING, Charles (2008), *Karadeniz*, (Çev. Zülal Kılıç), Kitap Yay., İstanbul.
- McCARTHY, Justin (2012), *Ölüm ve Sürgün Osmanlı Müslümanlarının Etnik Kıyımı (1821-1922)*, (Çev. Fatma Sarıkaya), TTK Yay., Ankara.
- MUHAMMEDOĞLU, Aliyev S. vd. (2001), “Kafkasya”, *DİA*, S. 24, s. 157-162.
- OKAY, Orhan (2008), *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, Dergâh Yay., İstanbul.
- ÖZDEMİR, Fatih (2009), *Türk Romanında Ruslar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1986), *Osmanlı Devleti Tarihi*, C. 2, Faisal Finans Kurumu Yay., İstanbul.
- PAPŞU, Murat (2004), *Vatanından Uzaklara Çerkesler*, Chiviyazıları Yay., İstanbul.
- PARLATIR, İsmail (1987), *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, TTK Yay., Ankara.
- POROS, Maritsa V. vd. (2017), *Göç Meselesinde Temel Kavramlar*, Hece Yay., Ankara.
- RADO, Şevket (1986), *Ahmet Midhat Efendi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.
- SAYDAM, Abdullah (1997), *Kırım ve Kafkas Göçleri, 1856-1876*, TTK Yay., Ankara.
- SPENCER, Edmund (2014), *Türkiye, Rusya, Karadeniz ve Çerkezistan*, (Çev. Dilek Cenkçiler), TTK Yay., Ankara.

TAVKUL, Ufuk (2002), *Emik Çatışmaların Gölgesinde Kafkasya*, Ötüken Yay., İstanbul.

TAVKUL, Ufuk (2009), *Kafkasya'da Kültürel Etkileşim*, TDK Yay., Ankara.

NABİZADE NAZİM'İN “TALEB-İ DÂD” ŞİİRİ

ÖZ: Tanzimat dönemi yazar ve şairlerinden Nabizade Nazım, ilk şiir kitabı *Hatıra-i Şebab*'ta yer alan “Taleb-i Dâd” şiirinde yeni bir şiir tarzını denemiştir. İki sütun halinde yazılan bu şiir, belli bir sistem içinde değişik okuma imkânları sunmaktadır. Bu değişik okumalarda şiirin temasında bir değişiklik olmaz. Bu tarz söyleyişi daha sonraları Behçet Necatigil *Kareler ve Aklar* adlı şiir kitabında başarılı bir şekilde ortaya koymuştur. Ancak Necatigil, bir yandan şekil olarak değişik okumalara imkân veren bu tarzı denerken, aynı şiirde farklı anlamların elde edilmesini de sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Nabizade Nazım, Behçet Necatigil, Tanzimat Edebiyatı, Görsel Şiir.

Nabizade Nazım's “Taleb-i Dâd” Poem

ABSTRACT: Nabizade Nazım, a poet and writer from Tanzimat Era, tried a new style of poetry with the poem “Taleb-i Dad” in his first poetry book *Hatıra-i Şebab*. This poem was written in two columns and offers different opportunities of reading in a specific system. Different reading styles don't cause any alternations in poem's theme. Afterwards, this style of poetry was exemplified successfully in Behçet Necatigil's poetry book *Kareler ve Aklar*. But unlike Nabizade Nazım, Necatigil was able to express different themes with the same poem while he was trying this form of poetry which enables different readings.

Keywords: Nabizade Nazım, Behçet Necatigil, Tanzimat Literature, Visual Poetry.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Doç. Dr.
Sabahattin ÇAĞIN

Dokuz Eylül Üni. Buca Eğitim
Fak

sacagin@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-9649-3660

Gönderim Tarihi
Received
10.05.2019

Kabul Tarihi
Accepted
13.05.2019

Atf
Citation
ÇAĞIN, Sabahattin (2019). “Nabizade Nazım'ın ‘Taleb-i Dâd’ Şiiri”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (45), 27-34.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Nabizade Nazım, Türk roman ve hikâyesinde natüralizmin temsilcisi olarak önemli yere sahip yazarlarımızdan biridir. Daha çok *Zehra* adlı romanı ve *Karabibik* adlı uzun hikâyesiyle bilinen yazarın kısa ve uzun hikâye tarzında kaleme aldığı başka hikâyeleri de vardır.¹ Sanat hayatının başlangıcında şiirler de yazmış olması onun az bilinen bir başka yönüdür. Nabizade şairlik faaliyetini üç kitapla sürdürmüştür: *Hatıra-i Şebab* (1298/1880), *Heves Ettim* (1302/1885) ve *Mini Mini yahut Yine Heves* (1303/1886).

Nabizade, şiirlerinde büyük ölçüde Muallim Naci, Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamid'in tesirindedir.² Şairlik yanı sıra çok güçlü değildir. Nitekim bu durumu bütün kitaplarının önsözlerinde bizzat kendisi de ifade eder. Söz gelimi son kitabında bile kendisinden heveskâr olarak bahseder:

Erbab-ı kemal indinde bu cesaretinin bir heves-i tıflane olmak üzere telakki olunacağını ümit ediyor.

Herkes derece-i utula'ı nisbetinde söyler. Binaenaleyh o tıfl-ı heveskârın da mini mini dili iktidarı derecesinde dönmeye çalışmıştır (Nabizade Nazım, 1886: 4).

Bu yazımızda, Nabizade Nazım'ın, A... Nazım adıyla yayımladığı ilk kitabında yer alan "Taleb-i Dâd" şiiri üzerinde durmak istiyoruz. Aşağıda metnini verdiğimiz bu şiir, (mısra başlarındaki numaralandırmalar tarafımızdan konulmuştur), yapı bakımından farklı bir mahiyet taşımaktadır. Şiirin metni şöyledir:

TALEB-İ DÂD

"Bu usûl ihtira'dır."

- | | |
|------------------------------------|--------------------------------|
| A. Bir handeye de yok mu tenezzül? | 1. <i>Ey gonce-i ra'nâ!</i> |
| B. Ettim bu kadar cevre tahammül. | 2. <i>Azıcık gül;</i> |
| C. Yetmez mi acep şiven-i firkat | 3. <i>Rahm et bana cânâ!</i> |
| D. Meftûnuna kıl lütf u inâyet | 4. <i>Kerem eyle!</i> |
| E. Bıktırdı hayattan beni ol nâz. | 5. <i>Gerçek</i> |
| F. Geçtim ol emelden, talebim az: | 6. <i>Emelim hande-i kâkül</i> |

¹ Nabizade'nin hikâyelerini Latin harfleriyle ilk kez 1961 yılında Aziz Behiç Serengil yayımlamıştır. Daha sonra bunlara yenileri eklenerek şu baskı yapılmıştır: Nabizade Nazım, *Karabibik ve Diğer Hikâyeler*, (Haz. Sabahattin Çağın – Nedret Kurudere), İstanbul, Ocak, 2015, 299 s. Bu kitapta yazarın "Bir İftirak" ve "Sohbet-i Şebâne" adlarını taşıyan iki kısa hikâyesi ile *Yadigârlarım*, *Bir Hatıra*, *Zavallı Kız*, *Sevda*, *Hâlâ Güzel*, *Karabibik*, *Haspa*, *Seyyie-i Tesamüh* başlıklarını taşıyan sekiz uzun hikâyesi yer almaktadır.

² Nabizade Nazım üzerine bir doktora tezi yapan Himmet Uç, (2007: 134-141) bu etkilenmeleri örnekleriyle göstermiştir.

G. Yaklaştı ise ger dem-i vuslat!
H. Vuslat günü ölmek de ne ni'met

7. Çek, hançerini çek
8. Kerem eyle!

I. Gül gül de biraz gönlüm açılısın,
J. Vechindeki nûrlar da saçılısın!
K. Kâfi mi değil renc ü eziyet,
L. Yetmez mi acep çektiğim hasret?

9. Şâd eyle beni.
10. Gül güzelim gül!
11. Terk eyle dikenini
12. Kerem eyle!

(Nabizade Nazım, 1886: 20).

Şiirin başındaki epigrafta yer alan "Bu usul ihtirâfidir" cümlesi şiir üzerinde yoğunlaşmamızı gerektirmiştir. Çünkü bu ibare, şiirin o zamana kadar görülmemiş bir usulde yazıldığına işaret etmektedir. Şiirde sevgilinin acımasızlığı, maşukun da bu vefasızlık karşısında acı çekmesi ve sevgiliye yalvarması anlatılır. Bilindiği gibi aşk acısı ve sevgilinin vefasızlığı Divan Edebiyatı'ndan beri şairler tarafından çok işlenen bir temdir. Dolayısıyla şiirin muhteva bakımından yeni olduğunu söylemek mümkün değildir.

Şiire şekil yönünden bakıldığında ise dönemi itibarıyla yeni bir usul denendiği anlaşılmaktadır. Yukarıda görüldüğü gibi şiir iki sütundan meydana gelmiştir. Birinci sütundaki bölüm uzun mısralardan, ikinci sütundaki bölümse kısa mısralardan oluşmaktadır. Birinci sütundaki bölüm, aruzun mef û lü / me fâ î lü / fe û lün vezniyle yazılmışken ikinci sütunda belli bir vezin bulunmamaktadır.³ Hatta ikinci dördlüğün ilk mısraı, iki heceli tek kelimedenden ibarettir. Diğer taraftan birinci sütundaki kısım beyit mantığıyla kafiyelendirilmişken, ikinci sütunda birinci ve üçüncü mısraların birbirleriyle kafiyelendirildiği görülmektedir. İkinci bölümde dikkat çeken bir diğer husus her dördlüğün ikinci mısralarının birbirisiyle kafiyeli olması, son mısraların da nakarat şeklinde tekrar edilmesidir. Ancak Nabizade Nazım'ın katı bir kafiye anlayışına sahip olduğu söylenemez:

Ben "şiirde" her iki beyitin mutlak bir kafiyeli olması gibi tazyiklere, hasrlara lüzûm göremiyorum. Zihnimce diyorum ki: "Murad hissiyât-ı kalbiyeyi daha şiddetli bir surette ve manzumen tasvir etmek değil midir? Birinci mısra kafiyece ikinci mısraya muvafık olmasın da faraza beşinciye veya beşinci ikinciye mutabık olsun. Birtakım hasrlara lüzum nedir?" mütalaasına râğbetlerle kesbi mübahat eylediğim şu eser-i naçizanemdeki manzumelerin ekseri kavaid-i aruzdan hiçbirisiyle tatbik kabul etmez... Kısmen Sahra yolunda tanzim olunmuşsa da kafiyece yine külliyyen mugâyeret görülür. Bundan da maksadım -derkâr olan aczimle beraber- usûl-i atika

³ Sadece birinci bentte bilinçli bir vezin kullanımından söz edilebilir. Birinci ve üçüncü mısralar (mef û lü / fe û lün), zaten birbirinin aynı olan ikinci ve dördüncü mısralar (fe i lâ tün) şeklindedir.

tengnâ-yı ıztırabından kurtularak, kendimce ahrarane bir hatt-ı hareketi tayindir (1880: 6).

Şiirin dikkat çeken bir başka yönü de farklı şekillerde okunabilir olma özelliğidir. Epigrafta söylendiği gibi şiirin yeniliği de burada yatmaktadır.

İlk olarak şiiri yazıldığı gibi, yani mısralar arasındaki boşluğu kaldırmak suretiyle okumak mümkündür. Bunu mısraların başına koyduğumuz numara ve harflerle gösterirsek şu tablo ortaya çıkmaktadır:

A → 1
B → 2
C → 3
D → 4

*Bir handeye de yok mu tenezzül ey gonce-i ra'nâ!
Ettim bu kadar cevre tahammül, azıcık gül;
Yetmez mi acep şîven-i firkat rahm et bana cânâ!
Mefûnuna kıl lütf u inâyet, kerem eyle!*

Himmet Uç (2007: 158), “Taleb-i Dâd”ın serbest müstezad şeklinde yazılmış olduğunu belirterek onu “Yeni Şekilli Şiirler” arasında değerlendirmiştir. Bu durumda şiirin birinci dördlüğünü şu şekilde düzenlemek de mümkündür:

*Bir handeye de yok mu tenezzül?
Ey gonce-i ra'nâ!
Ettim bu kadar cevre tahammül.
Azıcık gül;
Yetmez mi acep şîven-i firkat
Rahm et bana cânâ!
Mefûnuna kıl lütf u inâyet
Kerem eyle!*

Bu durumda diğer dördlükler de şu şekilde sıralanacaktır:

İkinci Dördlük: E5, F6, G7, H8

Üçüncü Dördlük: I9, J10, K11, L12

Bu şiirin okunma biçimi seçenekleri bunlarla da sınırlı değildir. Şairin şiire verdiği düzene göre birinci sütun ile ikinci sütununu ayrı ayrı okumak da mümkündür:

*Bir handeye de yok mu tenezzül?
Ettim bu kadar cevre tahammül.
Yetmez mi acep şîven-i firkat
Mefûnuna kıl lütf u inâyet*

*Bıktırdı hayattan beni ol nâz.
Geçtim ol emelden, talebim az:
Yaklaştı ise ger dem-i vuslat!
Vuslat günü ölmek de ne ni'met*

*Gül gül de biraz gönliüm açılsın,
Vehindeki nûrlar da saçılsın!
Kâfi mi değil renc ü eziyet,
Yetmez mi acep çektiğim hasret?*

*Ey gonce-i ra'nâ!
Azıcık gül;
Rahm et bana cânâ!
Kerem eyle!*

*Gerçek
Emelim hande-i kâkiül
Çek, hançerini çek
Kerem eyle!*

*Şâd eyle beni.
Gül güzelim gül!
Terk eyle diken
Kerem eyle!*

Görüldüğü gibi her iki sütunu hem tek şiirmiş gibi hem de ayrı ayrı iki şiirmiş gibi okumak da mümkündür. Şiirin bir diğer okuma şekli, mısraların çapraz olarak düzenlenmesiyle elde edilmektedir. Bu durumda birinci dördlüğü şu şekilde düşünmek mümkündür:

*Bir handeye de yok mu tenezzül?
Azıcık gül;
Ettim bu kadar cevre tahammül.
Ey gonce-i ra'nâ!
Yetmez mi acep şîven-i firkat
Kerem eyle!
Mefûnuna kul lütf u inâyet
Rahm et bana cânâ!*

Bu düzenlemeye göre diğer dördlükler şöyle olacaktır:

İkinci dördlük: E6, F5, G8, H7

Üçüncü dördlük: I10, J9, K12, L11

Şiir ilginç bir şekilde başka okumalara da imkân vermektedir. Bunlardan ilki A2, B3, C4, D1 şeklindedir. Buna göre ilk dörtlük şöyle şekillenmektedir:

*Bir handeye de yok mu tenezzül?
Azıcık gül;
Ettim bu kadar çevre tahammül.
Rahm et bana câna!
Yetmez mi acep şîven-i firkat
Kerem eyle!
Meftûnuna kul lütf u inâyet
Ey gonce-i ra'nâ!*

Bu durumda ikinci ve üçüncü dörtlük şöyle olacaktır: İkinci dörtlük: E6, F,7, G8, H5, üçüncü dörtlük: I10, J11, K12, L9.

Diğer bir okuma şekli ise A3, B4, C1, D2 şeklindedir:

*Bir handeye de yok mu tenezzül?
Rahm et bana câna!
Ettim bu kadar çevre tahammül.
Kerem eyle!
Yetmez mi acep şîven-i firkat
Ey gonce-i ra'nâ!
Meftûnuna kul lütf u inâyet
Azıcık gül;*

Görüldüğü gibi burada şiirin altı ayrı okuma biçimini verdik, biraz daha zorlandığı takdirde şiirin başka okuma biçimleri de ortaya çıkarılabilir. Şiirin bu şekilde değişik okumalara imkân vermesi şairin özellikle ikinci sütundaki mısraları seçimiyle ilgilidir. Seçilen bu mısralar büyük ölçüde anlamca birbirine yakın ve birinci sütundaki mısralara uyumlu ifadelerdir. Şairin ikinci sütundaki mısraları kısa mısralar olarak seçmiş olması da bu uyumu kolaylaştıran bir özelliktir. Eğer bu mısralar da uzun ve vezinli olsaydı bu uyumu sağlamak mümkün olmayabilirdi.

Bu değişik okuma şekillerinden elde ettiğimiz en önemli sonuç okuma şekli ne olursa olsun şiirin anlamının değişmemiş olmasıdır. Yani şair bu değişik okuma biçimleriyle şiirine çok anlamlılık katamamıştır. Şiirde yapılan sadece şekil bakımından bazı varyasyonlar elde etmekten ibarettir.

Bütün bu anlattıklarımızdan sonra Behçet Necatigil'in son dönem şiirleri arasında yer alan *Kareler ve Aklar*⁴ adlı şiir kitabından söz etmemek mümkün değildir. Adı geçen kitabın özellikle "Kareler" bölümü yukarıda

⁴ Bu kitap, Necatigil'in *Şiirler 1972-1979* (İstanbul: 1996) adlı kitabının 17-126. sayfaları arasında yer almaktadır.

anlattıklarımızla yakından ilgilidir: Bu bölümdeki bazı şiirler, Nabizade'nin şiiri gibi iki sütun üzerine kurulmakla birlikte çoğunlukla üç ve dört sütundan oluşmaktadır. Sözü edilen özellikleri bakımından Hasan Akay (2006: 16) aynı şiirleri "bir biçimde görsel şiir" örnekleri arasında sayarak (2006: 24) bu görselliği açmak için Doğan Aksan'ın *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili* adlı çalışmasından bir örnek vermiştir: "‘*Hassas Terazî*’ şiiri, ‘dizelerin, bir terazinin kefelerini andıracak biçimde bölünmesiyle görsel şiir’e örnektir”. Hasan Akay (2016: 71-79) da "Hassas Terazî" şiirini tahlil ederek metnin çok anlamlılığını çeşitli örneklerle ortaya koymuştur.

Konunun diğer ayağına bir de Necatigil cephesinden bakmak yerinde olacaktır. Necatigil ise bahsi geçen şiirleri için şunları söylemektedir:

Kareler bir aşama değil de bir kendini tazelemedir benim için. Güvensizlikle karşılanan bu şiirlere beni öz zorladı; özüni iki başlı değil, üç dört yönlü oluşu. O şiirlerin sağdan sola, yukardan aşağı, merdiven basamakları gibi inişli çıkışlı okunmak istenişleri, merkezci ve merkezcak güçlere hep birden dikkati çekmek istediğindedir. Ama siz kolonlar arasını kapatarak, eski şiirlerim gibi mısra mısra okursanız yadırganmaz bu aykırılık. Hem bu teknik saz şairlerimizin 4 müstef' i lâ tün vezniyle yazdıkları vezni-aher nazım şeklinin, hatta divan şairlerinin musammatlarının çağdaş benzetisidir; çağdaş bir geliştirme. Başka edebiyatlarda, Batıda olduğunu sanmıyorum (1999: 102).

Bir başka yazısında ise Necatigil şunları söyler:

1970-1972 arasında 'Kareler' başlıklı 30-35 şiirde işi daha ileri götürdüm: Sözcüklerin aralarını açtım, sözcüklerden değişik kombinezonlarda başka başka anlam dizileri çıkarmayı denedim. Bir deniz fenerinin tek odaktan yaydığı ve nesnenin türlü yanlarını, görünümünü gösteren ışın demetleri gibiydi bunlar. Bu 'Kareler'de amacım, okuyucunun rasgele bir şiirde, alışılmış yazışın içinde de böyle şeyler aramasına dikkati çekmek isteğiydi. Bütün öğeleri, öznesi, yüklemi, tümleçleri yerli yerinde, kurallı ya da devrik cümlelerle şiir yazmanın, ne diyeyim, öyle pek zor olmadığını göstermek isteğiydi. Şiirin bazı boşlukları, kopuklukları, eksiklikleri olursa, daha çok şeyleri aynı anda anlatabileceği inancıydı (1979: 61-62).

Şiir, kesin bir açıklama, bir bildiri değildir; şaşmaz doğru, doğrultu değildir, tek yön değildir. Dilediğimiz yollara, yolculuklara açık, çeşitli yönlerdir, türlü doğrultulardır. Ben düşündürücü yanlarını çoğaltmış, yatırım ve çabaları çokça, çokgen şiirden yanayım (Necatigil, 1979: 63).

Behçet Necatigil'in yukarıda temas edilen şiirleri de -verilen özel biçimlerden dolayı- değişik şekillerde okunma imkânı sağlamaktadır. Ancak Necatigil'den yukarıda aktardığımız ifadelere bakıldığında şairin bu şiirlerde şekil kadar anlama da önem verdiği, bu değişik okuma biçimleriyle şiire değişik anlamlar kazandırmayı esas aldığı görülecektir. Şairin şu sözleri de bu hususu teyit etmektedir.

Sonuç

Görüldüğü gibi Modern şiirin ilk dönemlerinde daha çok romancı ve hikâyeci olarak bilinen Nabizade Nazım'ın sanat hayatının başlarında “yeni bir icat” iddiasıyla yazdığı “Taleb-i Dâd” şekil bakımından yeni bir deneme olarak düşünülebilir. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi Nabizade Nazım'ın bu şiiri şekil bakımından değişik okumalara imkân vermekle beraber bunların hepsi de tek bir anlamı içermektedir. Buna karşılık Necatigil'in şiirleri sadece şekil bakımından farklı okumaları değil, her okumayla şiirde başka bir anlamı yakalamayı amaçlamaktadır. (Söz konusu tutumda Nabizade Nazım'ın heyecanlarla dolu gençlik dönemini, Necatigil'in de olgunluk çağını yaşıyor olmasını gözardı etmemek lazımdır.) Bu, Modernleşme sürecindeki Türk Edebiyatının başlangıç safhasında yer alan bir sanatçıyla çok sonraki dönemlerinde yaşayan bir şairi hem birleştiren hem de ayıran bir durumu ifade etmektedir.

KAYNAKLAR

AKAY, Hasan (2006), *Kare-Deniz*, 3F Yay., İstanbul.

AKAY, Hasan (2016), “Çokgen Şiir Algısı ve Hassas Terazi”, *Türk Dili*, S. 772, Nisan 2016, Ankara.

Nabizade Nazım (2015), *Karabibik ve Diğer Hikâyeler*, (Haz. Sabahattin Çağın – Nedret Kurudere), Dergâh Yay., İstanbul.

[Nabizade] A[hmed] Nazım (H. 1298 [1881]), *Hatıra-i Şebab*, Mihran Mat., İstanbul.

Nabizade [Nazım] (1303/1886), *Mini Mini yahut Yine Heves*, Karabet ve Kasbar Mat., İstanbul.

NECATİGİL, Behçet (1979), *Bile/Yazdı*, Cem Yay., İstanbul.

NECATİGİL, Behçet (1999), *Düzyazular II*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

UÇ, Himmet (2007), *Şair ve Romancı Nabizade Nazım*, Kitabevi Yay., İstanbul.

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ESERLERİNDE AĞAÇ VE ÇİÇEK SEMBOLİZMİ

ÖZ: Şiirleri gibi nesirlerinde de imajist bir üslubu tercih eden Tanpınar'ın en çok anlam yüklediği varlık alanlarından biri de bitkiler, özellikle çiçek ve ağaçlardır. Tanpınar'ın bitkileri mitolojik çağrışımlarıyla kullanmasında, kuşkusuz Güzel Sanatlar Akademisinde verdiği derslerin etkisi büyüktür. Özellikle nergis, incir, nar, sarmaşık, erguvan, zambak gibi çiçek ve ağaçlar mitolojik ve dinî çağrışımlarıyla karşımıza çıkarken gül, çınar, servi gibi bitkilere daha çok Türk kültüründe kazanmış oldukları anlamlar yüklenmiştir. Tanpınar'ın eserlerinde çiçek ve ağaçlar çoğu zaman hayatın devam ettiğini haber verir ve insanoğlunu karamsarlıktan, ölüm düşüncesinden uzaklaştırır. Bazen mimariyi tamamlayan önemli unsurlar şeklinde karşımıza çıkan bitkiler bazen de fert ve cemiyet hayatı söz konusu olduğunda kişinin cinsiyetine, hayat karşısında aldığı pozisyona göre mazmun olmaktan uzaklaşarak yeni anlamlar kazanır.

Anahtar Kelimeler: Ağaç ve çiçek imaj veya sembolleri, gül ve sarmaşık, çınar ve servi, nar, incir, nergis, erguvan.

Tree and Flower Symbolism in Ahmet Hamdi Tanpınar's Works

ABSTRACT: Tanpınar prefers an imagist wording in both his poems and proses and. One realm of existence to which Tanpınar mostly ascribes a meaning is plants, especially flowers and trees. His lectures in Fine Arts Academy certainly have an effect on the way he uses plants with their mythological connotations. In his works, plants and trees like daffodil, fig, pomegranate, ivy, cercis and lily especially appear with their mythological and religious connotations while rose, sycamore and cypress mostly express their meanings in Turkish culture. Most of the time, flowers and trees shadow out the continuousness of life and fend off human beings from pessimism and the thought of death in Tanpınar's works. Plants sometimes appear as important subsidiary components of architecture as well as they gain new meanings by departing from their poetic theme, according to one's gender and attitude against life when individual or community life is discussed.

Keywords: Tree and flower images or symbols, rose and ivy, sycamore and cypress, pomegranate, fig, daffodil, cercis.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Doç. Dr.
Şerife ÇAĞIN

Ege Üni. Edebiyat Fak. TDE Böl.

scagin@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-8406-3962

Gönderim Tarihi Received

27.12.2018

Kabul Tarihi Accepted

04.02.2019

Atf

Citation

ÇAĞIN, Şerife (2019). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Ağaç ve Çiçek Sembolizmi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (45), 35-59.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Bu makalede Tanpınar'ın eserlerinde öteden beri dikkatimizi çeken ağaç ve çiçek imajları veya sembollerinin¹ anlamları üzerinde durmak istiyoruz. Bitkiler, eski çağlardan beri gerek sözlü kültürde gerekse yazılı metinlerde özel anlamlar yüklenen önemli varlık alanlarından biri olmuştur. Çeşitli imaj tasnifleriyle yaklaşılabileceğimiz Tanpınar'ın eserlerinde bitki imajları önemli bir yer tutmaktadır. Gerek şiirlerinde gerekse roman ve hikâyelerinde, hatta deneme ve makalelerinde bitkilerin mitolojik ve kültürel göndermeleriyle ön plana çıktıklarını görürüz. Bitki kullanımlarında Tanpınar'ın Güzel Sanatlar Akademisinde estetik ve mitoloji dersleri vermesinin şüphesiz etkisi büyüktür. Bunun yanı sıra Millî Mücadele yıllarından ve rejim değişikliğinden sonra Türkiye'deki gelişmeleri düşünürsek Tanpınar'ın, Yahya Kemal'le birlikte geleceğin inşasında geleneği, millî değerleri önemsemesini ve bu bağlamda bitkileri kültürel çağrışımlarıyla birlikte kullanmasını anlamış oluruz.

Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın şiirlerinde kelime kadrosu üzerinde dururken kozmik âleme ait kelimeler, nebatlar, hayvanlar, psikolojik hadiseleri anlatan kelimeler, güzel sanatlar ve eşya olmak üzere varlık kategorilerine göre altı başlık açar (Kaplan, 2006: 186). Tanpınar'ın eserlerinde bitki kategorisi içinde özellikle belli başlı çiçek ve ağaçlar ön plana çıkmaktadır. Bunların içerisinde de gül ve çınarın özel bir yeri vardır. Tanpınar *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde eski şiirimizde, asırlarca devam eden hayallerin değişmez sembollerle özel bir dil yarattığını belirtir. Eski şiirin hayal ve sembolleri, aşk tarzı, sevgili tipi alelâde bir belâgat oyununda kalmayıp içtimaî bir nizamla ilişkili bir sistemi ortaya koymaktadır.

¹ René Wellek, tekrarlanma ve süreklilik özelliğiyle sembolü imajdan ayırır. İmaj, okurlar için yaklaşık olarak aynı anlamı çağrıştırmaya veya çağrışımlarıyla kişiden kişiye çeşitlilik göstermesi bakımından “bağlı” ve “serbest” olabileceği gibi sembol de genel veya özel, evrensel veya mahallî olabilir (Wellek-Warren, 2011: 213-246). Semboller, edebî eserlere, özellikle şiirlere bir derinlik ve çok anlamlılık katmaları bakımından en önemli imajlar arasında sayılmaktadır. Ö. Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*'nde Wellek'in tanımlamalarına paralel olarak imaj ve sembol arasındaki ilişkiyi şöyle izah eder: “İmaj, dış dünyadaki bir nesneyi veya bir sahneyi gözde canlandıran bir şey, bir resimdir. Sembol ise yine zihinde somut bir imaj canlandırmakla birlikte bu imajın da ötesine geçerek birtakım nesne, fikir ve duyguları ifade eder veya bunları çağrıştırır. Sembol belli bağlamlar içinde tekrarlanan imajlardır. Bu bakımdan her sembol bir imaj olmakla birlikte her imaj sembol değildir” (2018: 439). Bu tanımlamalar doğrultusunda biz de Tanpınar'daki bazı imajları tekrarlanma ve süreklilik derecesine göre zaman zaman sembol olarak ele aldık ve şairin “gül”de olduğu gibi geleneksel imaj ve sembolleri nasıl çağrışimli hâle getirerek özel kıldığına dikkat çekmeye çalıştık.

Hiyerarşik bir düzenin olduğu bu sistemi “*saray istiaresi*”yle somutlaştıran Tanpınar, bitkiler âleminin de kendi hükümdarlarının olduğunu söyleyerek gül ve çınarın bu hiyerarşideki yerini şöyle belirler.

Aşk, zihnî hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hatta adem (çünkü ölümün ve ahretin karşılığı olarak bir saray, serây-ı adem vardır), bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır. Hepsinin hükümdarları vardır. Bütün Orta çağ ve Rönesans edebiyatlarında ve hayal sistemlerinde görülen bu saltanatların bir kısmı her kültürde birbirinin aynıdır. Hayvanlar arasında en gösterişlisi olan aslan, çiçekler arasında gül böyledir. Buna mukabil Avrupa Orta çağ ve Rönesans edebiyatlarında bu saltanat ağaçlar arasında meşe ve gürgene giderken bizde edebiyatımızın daha sıkı şekilde şehre kapalı kalması yüzünden çınar en muhteşem ağaç addedilir. Hükümdara benzetilmese bile şeyhe, mürişide benzetilir (Tanpınar, 2006: 23).

Görüldüğü gibi hem Orta çağ ve Rönesans edebiyatlarındaki ortak kullanımları hem de millî farklılıkları önemseyen Tanpınar, aşağıda örneklerde görüleceği üzere edebî eserlerinde çiçek ve ağaçların mitolojik çağrışımlarının yanı sıra kültürel çağrışımlarını da dikkate almıştır.

Gül: Gül, dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da daha çok kadın güzelliği için kullanılan ve kırmızı renginden dolayı aşkı sembolize eden bir çiçektir. Tasavvufî sembolizmde ilahi güzelliği ifade ettiği gibi Hz. Muhammed’i de temsil etmektedir. Hristiyanlıkta ise haç ortasındaki beş yapraklı gül, “*saf öz*”ü temsil eder. Klasik edebiyatımızda rengi, şekli, kokusu, dikenleri, kısa ömürlü oluşu ile en çok kullanılmış benzetme unsurlarındandır (Ayvazoğlu, 1992: 92-101).

Edebiyatta yeni anlatım teknikleri geliştirmek gibi yeni ve etkileyici imajlar kullanmak da marifet sayılmış ve bu anlamda sanatçılar okurların muhayyilesini tahrik etmeye çalışmışlardır. Hâlbuki Tanpınar’ın imaj dünyasına baktığımızda pek çoğunun geleneksel olduğunu, şairin yeni imajlar bulmak yerine mevcut imajları karmaşık şekillerde, onlara yeni anlamlar yükleyerek kullandığını söyleyebiliriz. Mesela “gül” de geleneksel imajlardan biridir. Fakat Tanpınar, onu kalıplaşmış sembol anlamına gelen “mazmun” olmaktan uzak, yenilenmiş, zengin bir imaj hâline getirir.

Rus yapısalcılarının metin incelemelerinde kullandıkları “alışkanlığı kırma”, Tanpınar’ın imaj dünyasına son derece uygun bir terimdir. Onun eserlerinde gül; ideal kadın güzelliği kadar İstanbul’u, feridin karşısında cemiyeti, ölümün karşısında ebediyeti ve sanatı, karanlığın karşısında aydınlığı ve yeniden doğuşu sembolize etmiştir. Ayrıca ermiş, rind-meşrep veya kahraman kişilerin sembolü olarak “çınar”; eşikte kalmış, trajik, dışı tarafı (animası) baskın erkek karakterlerin sembolü olarak da “incir” görülmek-

tedir. Gül ise ideal, saf kadın güzelliğini temsilen karakter yaratmada işlevsel olarak öne çıkmaktadır. Söz konusu imajlar eser boyunca sürekli kendilerini hatırlatırlar ve iç dünyaları zengin olan bu kişiler genel hatlarıyla değişiklik göstermezler. *Mahur Beste*'de Atiye, *Huzur*'da Nuran, *Sahnenin Dışındakiler*'de Sabiha, *Aydaki Kadın*'da Leyla, "Evin Sahibi"nde Zeynep, "Yaz Yağmuru"nda yaz yağmuruyla gelen kadın adı geçmese de ışığın, güzelliğin, ebediyetin sembolü gülü çağrıştıran mucizevî, ideal kadınlardır.

Tanpınar "İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız" başlıklı yazısında bizim kültürümüzde gül ve lalenin önemine dikkat çeker. Lalenin bir üslup motifi olduğunu, ancak günümüzde sembol olma özelliğini kaybettiğini, zevk denilen terkinin dışında kaldığını belirterek "arkasından tanrısı çekilmiş herhangi bir şekil" diye hayıflanır. Gül ise motif değil, yaşayan hayattır. Bu anlamda bir üslup çiçeği olan lale, ait olduğu kültür ve medeniyetle sınırlı kalırken "en cömert plastik" olan gülün yayıldığı alan daha geniştir: "Lale zevkinde şairlerimizle dünyayı pek az birleştirebilirim. Hâlbuki gülde Ronsard'dan Rilke'ye kadar bir yığın şair Nedim'le beraber yürürler" (Tanpınar 2013b: 157-176). Nitekim "Kış Bahçesi" şiirinde "Lalenin üslûbu, gülün sevinci, menekşenin kederi" mısrasında gül sevinçle birlikte anılır.

Tanpınar'ın eserleri fert-cemiyet, ölüm-hayat, karanlık-aydınlık gibi ikili karşıtlıklar üzerine kuruludur. Gül; hayatı, devamlılık fikrini çağrıştıran bir imaj şeklinde kullanılırken bunun karşısında yılan, "külçelenmek" fiiliyle birlikte ölüme, haz ve günah duygusuna, trajik olana götürür. Yine tek başına veya gülle birlikte sarmaşık; sarıp sarmalmasıyla dünyevî arzuları, tekensizliği sembolize eder. Tanpınar *Beş Şehir*'in Bursa kısmında hatıralarını ararken "Acaba Hüdavendigâr Camii'ne gitsem, onun akşam rengi loşluğu içinde beş yıl önce bu camii beraberce gezdiğimiz güzel çocuğun tebessümünü bulabilir miyim?" diye kendi kendine sorar. O çocuk tebessümü, mabedin içinde bir akşamüstü "taze bir gül gibi" parıldamıştır. Yine bu gülüşle şair, sessiz taşlara sinmiş ruhların kendilerini bir an "yeni açmış bir gül fidanı gibi" taze, ıtırılı ve mesut bulduklarını düşünmek ister. "Gül"e benzettiği bu çocuk gülüşü ölümün karşısına çıkarılan aydınlığı, hayatı imleyen önemli bir unsurdur. Yazının devamında şairin yalnızlığına eşlik eden karanlık düşünceler ve ölüm fikri, yılan imajıyla birlikte kendini iyice görünür kılar. Bütün hilkat, ona canı sıkılan bir tanrının kendi kendini eğlendirmek için icat ettiği bir oyun olarak görünür. Fikirleri, duyguları imajlarla anlatmaktan hoşlanan Tanpınar (1995: 125) "yılan" kelimesini kullanmadan, onu çağrıştıran ifadelerle ölüm fikrini, karanlık düşünceleri şöyle anlatır:

Hiç ummadığımız zamanda o gelir, karşımıza oturur, gözlerini gözlerimize diker... Kaç defa ondan en uzak bulunduğumu sandığım bir anda bulanık, ıslak nefesini alımda duydum. Okşadığım

tende, kokladığım gülde, içtiğim içkide hep o zehir vardı. En hızlı, en mesut uykudan uyanır uyanmaz bu acayip ifriti siyah meşinden bir mahlûk gibi kollarımın arasında bulmadım mı? Kim bilir belki de bizim için zamanın hakiki ritmini o yapıyor. Dakikalarımızı kendi arzusuyla uzatıp kısaltan ve bizi, küçük uyanışlara benzeyen itişlerle ölümün uçurum ağzına atan odur. En sonunda şeytani kahkahasını atarak üstümüze zamanın sürgüsünü çeker, fırının kapağını kapatır...

Bu karanlık düşüncelerden onu kurtaran, kır kahvesinde ihtiyar bir kahvecinin şadırvanın küçük kurnasına bir gülü fırlatıveren sanatkârca hareketidir. Tanpınar'da çocuk yüzleri, bu ihtiyar gibi derviş feragatli kişiler, tekerlemelerle birlikte çocuk oyunları, türküler, her zaman ferdin, trajik olanın, ölümün karşısına çıkarılan cemiyetin devam etmesi gereken aydınlık yüzünü, halkın diyonizyak tarafını sembolize eder. “İnsan ve Cemiyet” yazısında söylediği gibi fertte karşımıza çıkan trajedi ve ölüm fikri, cemiyet hayatı söz konusu olduğunda yerini hayata, sürekliliğe, yeniden doğumlara bırakır (Tanpınar, 2013b: 21-23). İhtiyarın, gülü şadırvanın küçük kurnasına fırlatıvermesiyle saat, manzara, her şey bir anda bir bahar tazeliğine boyanır ve şair birdenbire yeniden “kıymetlerin dünyasına” doğar (Tanpınar, 1995: 126). Bu tür yeniden doğuşlar, cemiyete veya sofraya dâhil olma hali Tanpınar'da genellikle ferdî trajedinin, yalnızlık duygusu ve ölüm fikrinin hemen arkasından kendini gösterir. *Huzur*'un “Suat” başlıklı üçüncü bölümünde Mevlevî ayininin sonunda mahzun ve aristokrat hava, yerini halk neşesinin hâkim olduğu pastoral havaya bırakır. Mümtaz, nağmenin kıvrak dansında halkın neşesini, Anadolu'yu, çekilen ıztıraplarda tahammül kudreti veren büyük kaynağı bulur. İşte tam bu noktada gül, yine çatlayan ince bir duvarda fışkıran, canlanan bir imaj olarak görülür. Burada Nuran'ın içinde bulunduğu ruh hali “uçmak”, “delmek”, “yük-selmek” fiilleriyle verilir ve bu kıvrak eda onu çocukluk günlerine götürür (Tanpınar, 1986: 328).

Gül, Bitmeyen Şiirler'den “XVI” numaralı şiirde yine ölümün karşısında yeniden doğumu, aydınlığı imleyen “*Dört yanını aydınlığa boğar kıpkızıl güller*” şeklinde karşımıza çıkar. “Bir Gül Bu Karanlıklarda” başlıklı şiirde de “*mercan bir kadeh*”e benzetilen gül, ölümü çağrıştıran karanlıklar içerisinde doğan hayat, sanat gibi kıymetli bir unsur olarak gözükür:²

*Bir gül, bu karanlıklarda
Sükûta kendini mercan
Bir kadeh gibi sunmada*

² Mehmet Kaplan bu şiirde, şiir sanatı ve şiir sanatı vasıtasıyla elde edilen duygu veya kazancın anlatıldığını söyleyerek “*billur âvîze*” sembolünün, bu şiirde yerini “*mercan kadeh*”e benzetilen “*gül*”e bıraktığını belirtir (2006: 79).

Zamanın aralığından.

Tanpınar (1995: 17) birbirine benzemeyen, ayrı hususiyetleri olan İstanbul'un semtlerini anlatırken “*muhayyilemizde tıpkı bir gül gibi yaprak yaprak açılan bir İstanbul*” benzetmesini kullanır. “*Mazi gülü*” ifadesi de vatanın hülasası olarak düşünülen İstanbul'un, terki bî tarafını vurgulamak için kullanılan olumlu çağrışımlarla yüklü bir imajdır (Tanpınar, 1995: 18). Yaprak yaprak dağılan “*mazi gülü*”, “*Bir Gün İcadiye'de*” şiirinde yine şe-hirle ilişkilendirilerek yeniden doğuşun imajı olarak geçer:³

*Bir gün İcadiye'de veya Sultantepe'de,
Bir beste kanatlanır, birden olduğun yerde
Bir kâinat açılır geniş, sonsuz, büyüdü,
Bugünün rüzgârında yıkanan mazi gülü
Dağılır yaprak yaprak hayâlindeki suya
Bir başka gözle bakarsın ömür denen uykuya...*

“*Kış Bahçesi*” şiirinde ise kış, gelenekte örneklerini çokça gördüğümü z ölüm fikriyle, hü zünle birlikte değil tam tersine doğurganlığı, hayat enerjisini imleyen ifadelerle anlatılır. “*Ne güzeldi o kış bahçesinde/Gülle-rin çok derinlerde çalışan uykusu/Sana bir bahar hazırlamak için*” mısra-larıyla başlayan şiirde güller hayatın, baharın kaynağı olarak karşımıza çıkar. Şiirin devamında hava ana rahmi gibi sıcak ve yüklü, toprak iyi ma-yalanmış hamur gibi gizli nabızlarda atmaktadır. Son bölümde gül, boynu-nun eğikliği dolayısıyla dertli âşığa benzetilen menekşeyle birlikte anılır:⁴

...
*Kandan daha kırmızı, beyazdan daha sessiz
Mordan daha hiddetli,
Üst üste fecirler gibi hazırlanıyordu,
Gülün sevinci, menekşenin kederi.*

“*Bir Gül Tazeliği*” şiirinde tabiatın güzelliği, ışıklı bir atmosfer içinde gülle ilişkilendirilerek anlatılır.

Tanpınar'ın eserlerinde İstanbul, çoğu zaman su ve gül gibi dişil imajlarla anılır. “*İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız*” başlıklı yazı-sında Nâil'nin “*Varakların gül-i ter Nâilî döktü cûya*” mısramı hatırlata-rak “*Nâilî bu mısranda hakikaten İstanbul baharından mı bahsediyor? Böyle yaprak yaprak dağılan İstanbul sabah ve akşamlarının gülü olamaz mı?*” der. İstanbul semtlerinde takvimle ölçülen zamanın dışında ikinci bir

³ Mehmet Kaplan (2006: 107) gülün; şairin muhayyilesinde aşk, güzellik, ebe-diyet ve şiirin sembolü olduğunu; onun suda yaprak yaprak dağılmasını, ço-ğalmasını ve kendi başına bir dünya vücuda getirmesi mânâsında düşünebileceğimizi belirtir.

⁴ “*Bir Gül Tazeliği*” şiirinde de menekşe “*Bulutların solgun menekşesi*” şek-linde geçer. Menekşenin mitolojide, eski Türk edebiyatı metinlerinde kulla-nımları için bk. Çelebioğlu, 2016: 161-182; Ayvazoğlu, 1992: 165-168.

zamanın varlığından söz eder. Bu, yukarıdaki parçada da hissedilen, geçmiş, hâl ve geleceğin aynı anda yaşandığı, geçmişin, bugünün rüzgârında yıkıldığı değerlerle yüklü bir zamandır. Bitmemiş Şiirler'i içerisinde yer alan "XVII" numaralı dördlükte "gül" masal şehir İstanbul'la birleşir ve mevsimin mahzun rüyasının bilicisi olur:

*Bir güzel masalda yaşar gibisin
Karşında İstanbul beyaz ve tül den
Mahzun rüyasını dinle mevsimin
Dağılan yapraktan, son açan gülden*

Çoğu zaman gül; ideal kadın güzelliğiyle, özellikle de yüz güzelliği, tebessüm ve gülüşle ilişkilendirilerek kullanılır. *Mahur Beste*'de, gençliğinde pek çok kadın tanımış olan İsmail Molla için gelini Atiye'nin ayrı bir yeri vardır. Sohbetinden, terbiyesinden, duruşundan etkilendiği bir kadındır (Tanpınar, 1988: 77): "*Bir adım atar atmaz kendisini yutacağını bildiği bir karanlığın eşiğinde, duvarları dış dünyaya kapalı bir bahçede bir akşam gülünü koklar gibi yaşıyordu*" ifadesindeki "akşam gülü", hem Atiye'nin yaşanmışlıkla, hatıralarla zengin iç dünyasını hem de İsmail Molla'nın hayatının son demlerinde tatmaya çalıştığı güzelliği imlemektedir. Atiye'nin ilgi duyduğu tıbbiyeli Refik Bey'in yaptığı resimde de, Atiye'nin yüzü "*firketelerle, bir yığın buklerle başının üzerine toplanmış kumral saçları ile garip meyve pembesi rengiyle dik yakalı yeşil kadife elbisesinin içinde bir gül yaprağı gibi*" fışkırır (Tanpınar, 1988: 115). "Yaz Yağmuru" hikâyesinde Sabri'nin evine gelen rüya kadın da "*Bütünü varlığı bu kapank havada tıpkı bahçenin son gülleri gibi her türlü gerçek fikrini reddediyor gibi*"dir (Tanpınar, 2013a: 154-155). *Aydaki Kadın*'da Ruhsar Hanım, "*dudaklarının, bakışlarının tebessümü ile sofrayı çiçeğe, güle boğarak çekilip gitti*" şeklinde anlatılır (Tanpınar, 2009: 90). *Huzur*'da Mümtaz, Nuran'ı "*bahçesinde böyle havalarda adeta narinliğinden titreyen o küçük gül fidanlarına*" (Tanpınar 1986: 131), Nuran'ın tebessümünü ise "*kendi teninde, yanında, uzviyetinin her tarafında açan gül bahçelerine*" benzetir (Tanpınar, 1986: 199). "Raks" şiirinde de yine hareketli dansıyla büyüleyici bir güzelliğe sahip olan kadın "*bir gül kasırgası*" imajıyla verilir ve şiirin sonunda o ulaşılamayan, fakat hep arzulanan "*tılsımlı kadeh*" derinde bir gül fırtınasına benzetilir.⁵ "Hep Aynı Gül" şiirinde gül, ilk kıtada billur kadeh içinde ulaşılması zor değerli bir şey olarak verilir. Benzer

⁵ Mehmet Kaplan, "*Tılsımlı kadehi her susuzluğun/Bir gül fırtınası gibi derinde*" mısralarıyla, susuzlukla alâkalı "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" arasında benzerlik kurar. Tılsımlı kadehin; saadet vaat eden, fakat insandaki derin susuzluğu hiçbir zaman gideremeyen bütün o güzel şeyleri, şiiri, musikiyi, raksı, kadını, hülyayı, hayatı ve bizzat kâinatı temsil ettiğini, insana düşenin ise bu susuzluk içinde kadehten kadehe boşaltılan suyun oyunlarını seyretmekten ibaret olduğunu söyler. Gül'ün, bütün bu peşinde koşulan şeylerle ilişkilendirilmesi anlamlıdır (2006: 119-120).

şekilde ikinci kıtada gül ile sevgilinin ışıklı yüzü, gülüşü arasında ilişki kurulur:

*Hep aynı gül, sonra ışıklı yüzün
Dinlenen bir yıldız boş gecemizde
Hep aynı gül, aynı zengin gülüşün
Parlar ve kapanır açtığı izde*

“Gül” şiirinde gül, farklı çağrışımlarla kendini gösteren ve metnin tamamına yayılmış olan işlevsel bir imajdır. Mehmet Kaplan bu şiirde, Zen Budistlerinin, özellikle çiçekler karşısında murakabeye varmak suretiyle kâinatın sırlarını düşünmeleri gibi bir hâl olduğunu belirterek gül’ün çağrışımlarıyla ilgili şu tespitte bulunur: “*Gül yeryüzünde ebediyetin rüyasını, yıldızlar âlemi ve güzellikle beraber sevgiliyi, aşkı, ölümü ve yeniden doğuşu da temsil etmektedir*” (2006: 111-114).

İbrahim Şahin, 1943’ten sonra Tanpınar metinlerinde şairin karamsar bakışına paralel olarak gül imajının anlam çağrışımlarıyla negatif yöne doğru evrildiğine dikkat çeker. Nitekim “Güller ve Kadehler”de ufuk simsiyah kesilir, güller siyah açar ve ömrün gecesinde bülbüller siyah öter. “Karışan Saatler İçinde” şiirinde “*Hep gül yangını ve bahar sıtması ufuk*” örneğinde görüldüğü gibi bir gelecek korkusu ve tıkanmışlık hissedilir. Benzer şekilde Şahin, “Ey Kartal Bakışlı” şiirinin “*Açmamış güllerin siyah bahçesi*” mısraında da ölümle güller ve siyah bahçe arasında ilişki kurar (2013: 9-31).

Tanpınar’ın eserlerinde diğer çiçek ve ağaçlarla kıyaslandığında gül, çağrışımları bakımından çok zengin ve karmaşık bir imaj olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle “*gül yangını*”, “*gül fırtınası*”, “*gül kasırgası*”, “*kanayan zaman gülü*”, “*güllerin kanayan bekâreti*”, “*gül nağmesi yüz*”, “*kış bahçesinde güllerin çok derinlerde çalışan uykusu*”, “*alevden güller*”, “*akşam gülü*”, “*mazi gülü*” gibi orijinal ve çarpıcı ifadeler şairin gül üzerinde hayal gücünün zenginliğini göstermektedir.

Sarmaşık: Yunan mitolojisinde Mainadlar (şarap ve keyif tanrısı Dionysos’un kadın takipçileridir. “Mainad” kelimesinin deli, çılgın, kuduruk gibi anlamları vardır), düzenledikleri şöenlerde sarmaşık bitkisinin keyif veren yapraklarını çiğneyerek kendilerinden geçerler (Graves, 2010: 135). Mitolojide üzüm gibi sarmaşık da Dionysos’la bütünleşmiştir.

Tanpınar *Beş Şehir*’de eski İstanbul mahallelerini, bu zamanın içinde, gövdesine ağır boğumlu sarmaşık halkaları kenetlenmiş, güçlükle nefes alan yaşlı bir ağaca benzetir (Tanpınar, 1995: 23). “Evin Sahibi” hikâyesinde esas olarak yılan imajıyla anlatılan ölüm, bir yerde “*acayip ve girift bir sarmaşık*”a benzetilir (Tanpınar, 2013a: 133). *Mahur Beste*’de Behçet Bey, insan ömrünü çok zavallı olarak görür ve eziyetler evi anla-

mına gelen “*Darülmihen*”e benzetir. Bu, hayatın Behçet Bey’in lügatindeki karşılığıdır. Hayat, aynı zamanda yine olumsuz şekilde, sımsıkı bağlı olduğu bir sarmaşığın dallarına, çengellerine benzetilir (Tanpınar, 1988: 18). *Aydaki Kadın*’da hafif bir kadın olan Maria için sarmaşık benzetmesi yapılır: “*Maria bir lahzada bir sarmaşık gibi çengel çengel bütün etrafını sarmıştı*” (Tanpınar, 2009: 24); “*Küçücük vücudu yan taraftan genç bir sarmaşık gibi onu sarmıştı*” (Tanpınar, 2009: 115).⁶

Tanpınar, şiirlerinde de sarmaşığı tek başına veya gülle birlikte kullanır. Ebediliğin, güzelliğin sembolü olan gülün aksine sarmaşık dünyevî olanı, hazzı, tekinsizliği çağrıştırmaktadır:⁷

*Dört yanından girift bir sarmaşık
Gibi sarıldığım bu güzel dünya
(Bitmemiş Şiirler III, s. 139).*

*Düğümlenen nefesinden
Sarmaşıklar, derin güller
Arasında dem çekerek
Doğup ölen güvercinler
(Başka Bir Yıldızda, s. 33)*

*Uzak çok uzağınız şimdi ışıktan
Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan
(Selâm Olsun)*

“Ne İçindeyim Zamanın” başlıklı şiirde sarmaşık şiirin son bendinde şöyle geçer:

*Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi, masmavi bir ışık*

⁶ Sarmaşıkla ilgili benzer kullanımlar, Halit Ziya’nın eserlerinde de yer almaktadır. *Aşk-ı Memnu*’da Bihter, odasında Adnan Bey’le evlilik hayalleri kurarken, pancurun arasından giren bir sarmaşığı fark eder. İnce bir filiz koparır ve “*düşüncelerinin humması arasında ucunu, inci gibi küçük ve beyaz dişlerine götür*”ür (Uşaklıgil, 2016: 41). Yine Halit Ziya’nın *İzmir Hikâyeleri*’nde yer alan “*Deli Fato*” hikâyesinin kahramanı delişmen İzmirli Fato’nun bir sarmaşık cinsi olan selluka çiçeğiyle ilişkisini hatırlatalım. Fato’nun başlıca meraklarından biri, güzel kokusuyla insana baygınlıklar veren bu çiçeği koparıp ya kulağına takmak ya göğsünün arasına sıkıştırmaktır (Uşaklıgil, 2005: 212). Her iki anlatıda da sarmaşık dişliliği, tekinsizliği imleyen bir imaj olarak görülür.

⁷ İbrahim Şahin, gül’ün (tahayyül) karşısında sarmaşık’ı (düşünce) dikeyliğiyle eril bir unsur olarak düşünür ve “*Selâm Olsun*” şiiri ile başlayan bu ikiliğin Tanpınar şiirlerinde, uzun zaman birincinin olumlanması, ikincinin olumsuzlanması şeklinde sürdüğünü belirtir (Şahin, 2013: 26).

Ortasında yüzmekteyim

Bu şiirin her bendinin ilk iki mısraında dünyevî âlemin ağırlığını ve ağırlığını hissederiz. Bendlerin son iki mısraına ise hafifleme ve yükselme duygusu hâkimdir. Yine burada da içinde yaşadığımız kozmik âlemin imajı olan sarmaşık adeta şairin içine çöreklenmiş ve onu zapt etmiştir. Başka eserlerinde de karşımıza çıkan “içe çöreklenen ağaç” imajı tekinsizliği, ölümü çağırıştır-maktadır.⁸

Çınar ve Servi: Bütün dünya kültürlerinde olduğu gibi Türk kültüründe de bazı ağaçlara kutsiyet atfedilmiştir. Hayat ağacı olarak bilinen bu ağaçların en temel özellikleri arasında dünyanın merkezinde bulunması, köklerinin yer altı dünyasına, zirvesinin ise göğün en yüksek katına, yani Tanrı'nın mekânına ulaşması, kozmik âlemi birleştirmesi, gövdesi ve gölgesinin büyükçe ve geniş olması, yapraklarını dökmemesi ya da yaz kış canlı kalması sayılmaktadır (Pervin, 2012: 27-28). Bütünlüğü temsil eden bu ağaçlar, insanların Tanrı'yla temasa geçmesini sağlarlar. Türk kültüründe hayat ağacı meyvesiz olmakla birlikte diğer kültürlerde meyveli olarak da tasvir edilir (Pervin, 2012: 197). Türk kültür hayatında devletin devamı, han ve beylerin soyları çınarla sembolleştirilmiştir (Pervin, 2012: 287-292). Çınar ağacı; ulu ağaç olması, kabuk değiştirmesi, heybetli dallara, geniş yapraklara sahip olmasıyla mitolojide, halk kültüründe ve edebî metinlerde sembolik anlamlar yüklenerek kullanılmagelmıştır. Yunan mitolojisinde sonradan Apollon'a atfedilen çınar, yapraklarının Tanrı'ya uzatılan yeşil bir ele benzemesi nedeniyle tanrıçayla özdeşleştirilmiş ve kutsal sayılmıştır (Graves, 2010: 253, 893). Ayrıca çınar ağacı ve onunla benzerlik kurulan yılanın senede bir kez kabuk değiştirerek yenilenmeleri her ikisini de yeniden dirilişin sembolü haline getirmiştir (Graves, 2010: 854).⁹

Tanpınar, cemiyet fikrini ele aldığı yazılarında sonsuza dek uzayıp giden bir zincirden, süreklilikten bahseder. Yahya Kemal'in “*imtidad*” ke-

⁸ *Huzur*'da babanın kaybı, çocuk Mümtaz'da derin yaralar açar. İslî bir fenerle yarı çılgin bir bahçıvanın tuttuğu, henüz denge girmemiş bir petrol lambasının ışığı altında, bahçenin bir köşesinde, büyükçe bir ağacın dibinde alelacele bir mezar kazarlar (s. 20). Mümtaz'ın hayatı boyunca unutamayacağı bu sahnenin doğurduğu ölüm korkusu “*yılan*” ve “*kökü kalbinde ağaç*” imajıyla verilir: “İhsan, daha o çocukken içine çöreklenen bu yılanı, kökü kalbinde ağacı ondan sökebilmek için çok uğraşmıştı” (s. 19). *Huzur*'da bu ağaç'tan farklı olarak bir de “*Kökü güneşte olan ağaç*” geçer Mucizevî kadın olan Nuran, bizi ölümsüzlük fikrine götüren, gücünü güneşten alan bu aydınlık ağacın, “*sükût ağacı*”nın bir meyyesidir (s. 110-111).

⁹ Etimolojik sözlüklerde çınar sözcüğünü Türklerin Farslardan aldığı, Türkiye Türkçesindeki ağızlarda ise “kavlagan” (gavlagan) şeklinde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Çınar ağacına “kav” kökünden türetilmiş “kavlagan” adının verilmesi kabuklarının kavlaması ve kabuk değiştirmesiyle izah edilmiştir. Bk. Ergüzel-Yahşi Cevher, 2015: 18-25.

limesiyle ifade ettiği bu anlayışta bir sonraki, kendinden öncekini tamamlar. Tarih, sanat eserleri, gelenekler, hepsi cemiyetin süreklilik şuurunu oluşturur. Medeniyeti, her şeyden evvel derin maziden gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanması olarak gören Tanpınar, bu yığılmanın başında şehir ve mimarinin yer aldığını söyler. Birbirleriyle uyumlu uysal tanrılara benzettiği mimari eserler millî hayatın koruyucusudurlar. İşte bu koruyucu tanrıların kaybolmasıyla ki cemiyette devam fikri ortadan kalır.¹⁰ Cemiyetteki ebedîlik fikrini, kökünü toprağın derinliklerine salmış olan çınar imajıyla anlatır:

Kaderin ve zamanın karşısında ancak cemiyet ve onun tarihî varlığı olan milliyet durur. Fırtınaya karşı yaprak değil, kökünü toprağın derinliklerine salmış olan çınar dayanır. (Tanpınar, 2013b: 23).

“*Topluluk fikri*”nin adamı olarak gördüğü Atatürk’ü anlattığı “Kahraman ve Ölüm” başlıklı yazısında çınar, yine cemiyet hayatındaki ölümsüzlüğü sembolize eder:

Ben bu çınarda, milyonlarca yaprağın arasında bir yaprağım. Mesele benim devamım değil, bu çınarın devamıdır. O devam ettikçe ben devam etmiş olacağım. Sonsuz zaman içinde onun vekarlı gövdesinin yükseldiğini bilmek benim için yetiştir. Milyonlarca kuş her akşam onda toplanacak, her sabah şafakla oradan geniş mekânı fethedecek. Mevsimler değişecek, devirler geçecek; fakat o daima kendisi kalacak. Başlı muzaffer aydınlıkta yüzecek; kökü karışık ağlarıyla toprağın derinliklerini yoklayacak. Fırtına, yıldırım, her şey onu deneyecek; fakat o daima zamanın ve mekânın hâkimi kalacak... (Tanpınar, 2013b: 102).

Tanpınar’ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde “*saray istiaresi*”ni izah ettiği kısımda çınara özel bir önem atfettiğini hatırlayalım. Ona göre Avrupa Ortaçağ ve Rönesans edebiyatlarında saltanat ağaçları arasında meşe ve gürgene gidilirken bizde, edebiyatımızın kapısının daha sıkı şekilde şehre kapalı kalması yüzünden çınar en muhteşem ağaç addedilmiş ve hükümdara benzetilmese bile şeyhe, mürşide benzetilmiştir.¹¹ *Beş Şehir*’in Ankara bölümünde İsmet Paşa ve Mustafa Kemal Paşa’nın 1922 yılının 22 Ağustos gecesi eğer uyudularsa geleceğe dair nasıl bir rüya gördüklerini merak eder ve bu gece onu başka bir geceye 26 Ağustos 1071’e götürür. “*Malazgirt’te bileğinin kuvvetiyle, dehasının zoruyla bize*

¹⁰ Bk. “İnsan ve Cemiyet”, “İbrahim Paşa Sarayı Meselesi” (Tanpınar, 2013: 21-23, 219-227).

¹¹ Tanpınar’a göre kültürel çağrışımlara fazla yer vermeyen Servet-i Fünun döneminde ise hayat ağacı olarak en çok çam ve meşenin kullanıldığı görülmektedir. (Akdik, 2018: 210-214).

bu aziz vatanın kapılarını açan Alparslan'ı muharebe emri vermeden evvel hangi kuvvetler ziyaret etti ve ona neler gösterdi? Üç kıtada genişleyecek yeni bir Roma'yı kurmak üzere olduğunu, talihini avuçları içinde taşıdığı milleti, yeni bir tarih ve coğrafyanın emrine verdiğini, yeni bir terkinin doğmasına, bir çınar gibi yetişip kök salmasına sebep olduğunu acaba hissetmiş miydi?" diyerek kudret sahibi, yol açıcı büyük insanları çınar sembolüyle yüceleştirir (Tanpınar, 1995: 206).

Beş Şehir'de, en çok sevdiği ağacın çınar olduğunu, onların geniş, pençe pençe yaprakları, munis dev gövdeleriyle Peçevi'nin anlattığı sefer meşveretlerinde söz alan, kumandanlara yol gösteren, akıl öğretken serhat gazilerini hatırlattığını söyler. Her çınarda bir dede edası gören şair dedelerimizin *"o heybetli vekârı, o dağ sükunetini onlardan öğren"* diklerine inanmak ister (Tanpınar, 1995: 52-53). *Huzur*'da Nuran'ın dayısı neyzen Tevfik Bey; kendisini yaşlı, iri cüsseli, bütün etrafına hâkim bir çınar gibi hisseder. Birkaç nesilden insanın ölümünü görmüş olan Tevfik Beyin *"etrafındaki orman, sanki bu eski çınar iyice görünsün diye seyrekleşmiş"* tir (Tanpınar, 1986: 286). Kocamustafapaşa'da Sümbül Sinan'ın türbesinin yanında korumaya alınmış kurumuş bir çınar vardır. Nuran'a öyle gelir ki Sümbül Sinan hâlâ bu çınarın altında oturmaktadır. Bu kurumuş ağacın muhafazasına gösterilen itina da *"bu ölüm bahçesine, büyük sanat eserlerine has bir derinlik ver"* mektedir (Tanpınar, 1986: 228). *Mahur Beste*'de kapalıdan, gizliden hoşlanan, yaratılıştan dolapçı, esrarlı ve zalim olan Ata Molla avını bekleyen bir örümceğe benzetilirken her haliyle büyük ve kuvvetli olan İsmail Molla çınara benzetilir (Tanpınar, 1988: 50).

Yahya Kemal gibi Tanpınar da ağaçları, mimariyi tamamlayan önemli birer unsur olarak görür.¹² *"Eski İstanbul'da mimarinin saltanatına rekabet eden başka güzellik varsa, o da ağaçlardır. Fakat buna rekabet denebilir mi? Doğrusu istenirse ağaç, mimarimizin ve bütün hayatımızın en lütufkâr yardımcısıdır. Beyaz mermerle, yontulmuş taşla uyduğu kadar, harap çatı ile, süsleri bakımsızlıktan kaybolmuş, yalağı kırılmış çeşme ile de uyuşmasını bilir"* (Tanpınar, 1995: 50-51) diyerek tabiatla mimariyi buluşturan pitoresk bir manzaranın tasvirini yapar. Büyük mimarlarımızın daima eserlerinin yanı başında birkaç çınar ve serviyi eksik etmediklerini, gür yaprağın tezadının onların en güzel terkiplerinden biri olduğunu, küçük büyük her çeşmeyi iri gövdeli bir çınar yahut servinin beklediğini söyleye-

¹² Murat Koç, edebiyatımızda Boğaziçi medeniyetini ele aldığı kapsamlı çalışmasında, mimarimizin en önemli yardımcıları olarak gördüğü çınar ve servi üzerinde özellikle durur. Çınarın hayatın, neşenin, eğlencenin; servinin ise ölüm, matem ve ahiretin sembolü olduğunu belirtir. Tanpınar'ın dışında Yahya Kemal, Falih Rıfkı ve Abdülhak Şinasi Hisar bu iki ağaç üzerinde en çok duran yazarlarımızdır (Koç, 2004: 243-244).

rek bu iki ağaca özel bir önem atfeder. Mimarın veya hayrat sahibinin, diktiği ağacın büyüdüğünü görüp görmemesinin bir önemi yoktur (Tanpınar, 1995: 51). “Bursa’da Zaman” şiiri güzel bir terkiple başlar: “*Bursa’da bir eski cami avlusu,/ Küçük şadırvanda şakırdayan su;/ Orhan zamanından kalma bir duvar.../ Onunla bir yaşta ihtiyar çınar*”. Tanpınar burada eski cami avlusu, şadırvanda şakırdayan su, tarihten kalma bir duvar ve ihtiyar bir çınarı aynı manzarada buluşturarak pitoresk bir güzellik elde etmiştir. Burada Nietzsche’nin Apolloniyen sanat olarak ele aldığı mimari ile Dionizyen sanat olarak ele aldığı musiki (suyun sesi) birbirini bütünleyecek şekilde yan yanadır. Dişil ve yatay olan su ile dikey ve eril olan çınar da yine bir terkip oluşturur. Aslında bu dört mısra Tanpınar’ın sanatının özü olarak düşünülebilir. Bir taraftan evrensel döngüyü, yaşam enerjisini verirken bir taraftan da geçmişin yapılarını su ile çınar ile anarak bugüne taşımakta, onları yaşanılır kılmaktadır. Bu anlamda Türk-Müslüman kimliğini oluşturan yapı taşlarına da dikkat çekilir.

Bir kültürün taşıyıcısı olan çınar, hayat ağacı, Tanpınar’da belli bir dönem sonra sarsıntıya uğrar. Mehmet Kaplan, bu anlamda “Bursa’da Zaman” ile “Zaman Kırıntıları”, *Beş Şehir* ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* arasında karşılaştırmaya giderek “Bursa’da Zaman” ve *Beş Şehir*’deki “*yekpâre, geniş ve parçalanmaz an*”ın diğer iki eserde kırılmış, parçalanmış olduğunu belirtir (2006: 136-137). *Beş Şehir*’de İstanbul’u bir terkip şeklinde gören Tanpınar, geçmişte kalsa bile İstanbul mahallelerini, her unsuru birbiriyle uyumlu “*sesten bir ağaç*”a benzetir. İsmi geçmeyen bu muhayyel ağaç bizde hayat ağacını çağırıştırır:

Kuvvetli yaz öğlesini bile içeriye damla damla sızdıran kafeslerin arkasında birdenbire sesten bir ağaç dallandır, budaklanır, satılan şeyle hiç alakası olmayan nağmeden meyveler, üzeri işlemeli yağlıklarla örtülmüş aynalara, tozlu camının altında kâğıdın renkli ebrusu, tezhibiyle karışan yazı levhalarına, mutfakta iyi kalaylanmış bakır kapların dizili durduğu raflara, merdiven başlarında geceye hazırlanmış lambalara salkım salkım asılır, sonra uzak sokaklara yaprak yaprak dağılırdı. Bazen iki üç satıcı birden karşılaşır, küçük bir ses ormanı teşekkül ederdi. (Tanpınar, 1995: 23).

Beş Şehir’de ve *Huzur*’un büyük bir kısmında daha çok bu terkiptir verilmek istenen. Oysa “Zaman Kırıntıları” şiirinde bu terkip iyice parçalanmış, zaman kırıntılarına dönüşmüştür. Geleceğe dair hiçbir umudun kalmadığı hâlihazırda, çocukluğun güzel günleri yine ağaç imajıyla verilir:

*Akşamın tek bir ağaç gibi
Dal budak saldığı sular
Çocukluk rüyalarımın bahçesi!..
Sakin kimse el sürmesin bu dallara,
Yapraklar, meyvalar olduğu gibi kalsın*

Benim uykum boyunca!

Tanpınar'a göre çınar gibi servi de Türk muhayyilesinde ve hayatında iz bırakmış kutsal ağaçlardandır. Göğe doğru yükselmesi ve daima yeşil kalmasıyla Tanrı'yı ve ebedi hayatı sembolize etmektedir. Özellikle mezarlıklara dikilen servilerin yeşil olmaları ata ruhlarının cennette olduğunun kanıtıdır (Ergun, 2012: 294-295). *Beş Şehir*'de servi ve diğer kutsal ağaçların rolünü şöyle anlatır: “*Şehrin bilhassa dışarıdan görünen umumi manzarasını daha ziyade Karaca Ahmed, Edirne Kapısı, eski Ayaz Paşa ve Tepe Başı gibi servilikler yapardı. Boğaziçi'ndeki o çok uhrevi köşelerle, bazı peyzajlar da çınarların etrafında toplanırdı. Eyüp servilikleri bütün Haliç manzarasına üslubunu verirdi. İstanbul peyzajındaki asil hüznü biz bu iki ağaçla çam ve fıstık çamlarına borçluyuz. Hissi terbiyemizde onların büyük payı vardır.*” (Tanpınar, 1995: 52).

Bir İstanbul âşığı olan Tanpınar bu şehrin izbe mahallelerinden olan Kocamustafapaşa ile surlar arasındaki semti dolaşırken bütün bakımsızlığı ve haraplığı içinde geçmiş, tarihi sezer gibi olur. “*İhtiyar bir ana yüzü*” gibi seyrettiği bu şehirden haz alır. İşte bu duygularla geceleri tıkırtısını duysa ürpereceğini düşündüğü servilere “*kim bilir kaç asrın duası ve rahmanîlik ümidi sinmiş*” diyerek yaklaşır ve onlara kutsiyet atfeder.¹³

Bitmemiş şiirlerden “IX” numaralı şiirde sabah saatinde sisler içinde yükselen serviler, şaire “ebediyet”i düşündürür: “*Belki ebediyet budur/Sabah saatinde sisler içinde/Yükselen servidir*”.

Yahya Kemal'in “Hayal Şehir” şiiriyle ilgili yazısında Tanpınar, bir harika olarak gördüğü “*Serviler şehri dalar kendi iç aydınlığına*” mısramı hüznle, teslim oluşla dinlediğini belirtir (Tanpınar, 1977: 328).

Nar: Mitolojide ve halk kültüründe nar; bereketi, doğumu, çoğalmayı, birliği sembolize etmektedir. Ayrıca halk inanış ve ritüellerinde güneş ve gök ile birlikte anılarak kutsal sayılmıştır. Yıl boyu yeşil kalmasıyla da ruhun ölmezliğine işaret etmektedir (Şenocak, 2016: 228-251). Ayrıca bereket ve neslin devamının sembolü olan nar, Anadolu dokumaları ve işlemlerinin yanında mimaride de süsleme unsuru olarak kullanılmıştır (Gültekin, 2008: 9-31). Yunan mitolojisine göre Hera'nın emriyle Titanlar, Zeus'un henüz dünyaya gelen oğlu Dionysos'u, girdiği bütün farklı kılıklara rağmen yakalayıp parçalara ayırırlar. Tanrılar bu parçaları bir kazanda kaynatırlarken çocuğun kanlarının döküldüğü yerde bir nar ağacı büyür. Büyükanne Rhea, ona acıyarak etrafa savrulan parçaları bir araya getirir ve ona tekrar can verir (Graves, 2010: 127). Dionysos'un ağacı olan nar, yeneden hayata dönüşü sembolize eder.

¹³ Bk. “Kenar Semtlerde Bir Gezinti”, (Tanpınar, 2013: 237).

Huzur'da Nuran'ın yaşadığı evin bahçesinde nar ağacı vardır. Nuran'dan ayrı kaldığı zamanlarda Mümtaz onu nar ağacının dibinde, kahvaltıda masasında hayal eder (Tanpınar, 1986: 194). “Yaz Yağmuru” hikâyesinde Sabri, yaz yağmuruyla gelen kadınla komşunun bahçesine girerler. Sabri, yarısı duvarla kesilmiş küçük rokay havuz kalıntısına hayretle bakar. Tek bir nar ağacı bu yarım havuzu dolduran çürümüş yaprakların, moloz parçalarının üstüne ham meyvelerini uzatmaktadır (Tanpınar, 2013a: 173). Kadının anlattıklarından onun, eskiden yalı olan bu havuz ve nar ağacının bulunduğu evde doğup büyüdüğünü ve oraya gelmekteki amacının bu evi görmek olduğunu anlarız. Büyükanne ve dedeyle birlikte hikâyelerin anlatıldığı, eski eşyalarla dolu, kendisine en çok benzeyen teyzenin ölümünün yaşandığı bu yalının yanması kadında derin izler bırakmıştır. İşte bu havuz ve nar ağacı, geçmişin bugüne taşınmasında anlamlı birer sembol olarak karşımıza çıkar. Yine “Evin Sahibi” hikâyesinde hikâye kahramanının doğduğu konağın bahçesinde havuz ve nar ağacı vardır. Çocuk Musul'daki bu evden ayrılıp yarı hasta bir şekilde İstanbul'a gönderildiğinde nar ağacı; adeta geçmiş yaşantıları bugüne taşıyan, içinde korkuyla birlikte esrarengizlikler barındıran önemli bir unsur hâline gelir (Tanpınar, 2013a: 127).

Birdenbire içimde maziye, iki ay evvel bırakıp gitmeyi çıldırmasıya arzu ettiğim o şeylere karşı büyük, öldüresi bir hasret kardı. Birdenbire evimizi özledim. Harem kısmının avlusunda, küçük bir havuzun başında, her yaz, yakut renkli çiçeklerini açan nar ağacı gözlerimin önünde canlandı. Tekrar onun dibinde, onun havuzun berrak sularına düşen gölgesini seyrede ede hülyalara dalmak istiyordum.

İncir: Cennet meyvesi olarak bilinen incir evrensel bir bereket sembolüdür. Aynı zamanda Yahudi inancında incir buğdayla birlikte Âdem'le Havva'nın Cennet'ten kovulmasına sebep olan meyvedir. Yaprağı erkekliliği, meyvesi ise dişliliği temsil etmektedir. Kutsal kitaplarda ismi geçen incirin yaprağı Âdem'in ilk giysisi olarak kabul edilir. Antik Yunan'da Dionysos'un iriliğini ve gücünü aldığı kutsal ağaçtır (Koçak, 2004; Gezgin, 2015: 105-108):

Tanpınar'da incirin, dişil tarafı ağır basan eşikte kalmış erkek karakterler için kullanılması dikkat çekicidir. “Yaz Yağmuru” hikâyesinde, yaz yağmuruyla gelen kadın bahçede, kapının yanındaki çelimsiz incir ağacının altında Sabri'yi beklemektedir. Sabri bu ağacın komşu bahçe ile bulunduğu yer arasında bir türlü karar verememiş gibi darmadağın, bir kısmı duvara yapışmış, bir kısmı duvarın üstünden aşmış halini her gördükçe şaşırır ve kendisine benzeterek “*tıpkı benim gibi*” der (Tanpınar, 2013a: 180). Benzer şekilde *Huzur*'da da Mümtaz, İhsan Bey'in evinin karşısındaki camii kapısında; kendisiyle benzerlik kuracağı bir çocuğu incir ağacıyla ilişkilendirerek anlatır. Gözleri alçak duvardan sarkan incir dallarında olan

çocuk, elindeki sicim parçasıyla oynamaktadır: “*Belki de biraz sonra bu incirin vaat edilmiş lezzetlerine doğru yapacağı hücumu düşünüyordu. ‘Ve tıpkı yirmi sene evvel benim oturduğum ve düşündüğüm gibi’*”. Mümtaz, çocukla kendisi ve incir arasındaki kurduğu ilişkiden sonra camiiin kubbesiyle incir arasında da ilginç bir benzerlik kurar: “*Sonra tekrar çocuğa, tekrar incir dalına ve onun üstünden -camiin kurşunları bir elden eldiven gibi çıkarılmış veya bu incir ağacının meyvesinin kabukları gibi kolaylıkla soyulmuş- kubbesine baktı*” (Tanpınar, 1986: 20).

İncir başta da belirttiğimiz gibi bereketin, doğurganlığın sembolüdür ve güçlü olan kökleri her yere ulaşabilecek inceliktedir. Taşlı ve kurak toprakları seven incir ağacı yıkık yapıların, eski duvarların arasında kolaylıkla yetişebilir. Tanpınar inciri, animası kuvvetli erkek karakterlerin yanında mimariyi tamamlayan bir unsur olarak da kullanır. Böylece mimariyi, eski yapıları canlı kılmaya, tıpkı nar ağacının işlevine benzer şekilde geçmiş yaşantıları bugüne taşımaya çalışır. Tanpınar, bu tür kullanımlarla aynı zamanda pitoresk manzaranın güzel, ilginç örneklerini de verir. *Aydaki Kadın*’da Selim’in kardeşi Nevzat’ın ölümünden sonra hatıralar; havuzun başında ahırın kapısında, arka duvarın kenarında kendi kendine bittiği söylenen büyük incir ağacında toplanmıştır (Tanpınar, 2009: 17).

Sahnenin Dışındakiler’de Cemal, çocukluğunun geçtiği mahalleyi anlatırken evlerinin tam karşısında yer alan Elagöz Mehmetefendi Camii’nin bahçesindeki iki incir ağacı, mürdüm eriği ve büyük ceviz ağacı üzerinde özellikle durur. Kendi evlerinden camiye giden yolun etrafındaki ağaçların, mahallenin çocuklarını bir “*sadık lala gibi senelerce sırtlarında taşı*” dıklarını söyler (Tanpınar, 1990: 27). Burası mimarisiyle, insanlarıyla Tanpınar’ın asıl yaşatılması gereken değer olarak sürekli işlediği ideal mahalle hayatıdır. Cemal altı yıllık bir ayrılıktan sonra bir yetişkin olarak İstanbul’a, çocukluğunun geçtiği mahalleye, evine döndüğünde hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını görür. Mütareke yıllarıdır ve harp, İstanbul’u bir cehenneme çevirmiştir. Kapının biraz ilerisinde başını kaldırıp camie bakar. Kurşun kubbesi, üzerinden bir elbise gibi sıyrılıp alınmıştır. Fakat bahçe kapısının üstünden incir ağacı, çocukluğundaki gibi meyve yüklü dallarını sarkıtmakta, biraz uzakta ceviz ağacı manzarayı kapatmaktadır. Gökyüzü bir anda gözüne güzel görünür (Tanpınar, 1990: 147). Bu ve buna benzer unsurların, bütün olumsuzluklara, kayıplara rağmen bugüne, geleceğe, hayata dair güzel şeyleri imlediğini söyleyebiliriz.

Ters Ağaç, Altın Ağaç, Altın Meyve, masal meyve, altın elma, acı meyve, kızıl meyve: Söz konusu ağaç ve meyvelerin hakiki hayatta bir karşılığı yoktur. Ancak aşağıda bahsi geçen kökü ufukta olan ağaç ile cennette olduğu söylenen Tuba ağacı arasında bir ilişki kurulabilir. “*Altın*”, “*masal*”, “*acı*”, “*kızıl*” gibi ağaç ve meyvenin önüne getirilen sıfatlar ise Tanpınar’ın metinlerinde ebediyeti, zengin ve değerli olanı sembolize etmektedir.

Huzur'da Mümtaz'ın, Boğaz vapurunda akşam saatlerindeki sessizliği, tersten bir ağaç imajıyla canlandırdığı ve Nuran'ı bu ağacın meyvesine benzettiği kısım hem fantastik bir atmosfer oluşturmakta hem de kadın-şehir ilişkisini kuvvetlendirmektedir:

Bir nevi bekleyişe benzeyen sessizlik yeniden sonsuz yapraklı ağacıyla büyüyor, hepsini örtüyordu. Bu ağacın kökü, orada, ufukta ince bir Hirat cildinin tezhipleri arasında kıpkırmızı kavsi, bu altın oyunlarını gittikçe daha derin şekilde aydınlatan, her an eritip yenden kendi fantezisine göre dökken güneşteydi. Oradan dal dal etrafa yayılıyordu. Nuran bu aydınlıkta sertleşmiş yüzü, darılmağa hazır gibi duran küçük ve toplu çenesi, kısık gözleri, çantası üzerinde kilitlenen elleriyle bu sükût ağacının bir meyvesi olmuştu (Tanpınar, 1986: 139).

Yine *Huzur*'da Nuran'ın sessiz gülüşü ile altın meyve arasında bir benzerlik kurulur: “Nuran'ın sessiz gülüşünün kendisine uzaktan gösterdiği altın meyveye doğru içinden bir şey kayıyordu. Garip bir gülüştü bu. İnsan farkında olmadan ona cevap veriyor, kendi içinde bu gülüşün bir ağaç gibi büyüdüğünü, çiçek açtığını duyuyordu” (Tanpınar, 1986: 98). Mümtaz, Nuran'la geçirdiği güzel bir günün hatırasını “ömrünün som altından bahçesi”ne benzetir, fakat bir taraftan bu hatıra ona acı verdiği için “bağrında saplı hançer”dir (Tanpınar, 1986: 156). “Aşk ve Ölüm” başlıklı yazıda Havva, Âdem'in yaratıcı rüyasından fırlamış bir “altın meyve”ye benzetilir (Tanpınar, 2013b: 152).

Tanpınar “altın meyve” imajını idealize ettiği muhayyel kadınlar için kullandığı gibi tabiatın hayat, sonsuzluk bahşeden doğurgan yönünü, çileli bir süreçten sonra elde edilen mükâfatı, sanat eserinin mükemmelliğini ve ebediliğini vurgulamak için de kullanır (Kaplan, 2006: 72). *Huzur*'da sonbahar, olgunluğuyla “büyük ve altın bir meyve”ye benzetilir: “Sonbahar büyük ve altın bir meyve gibi bütün olgunluğuyla gözlerinin önündeydi. Onu bütün hassalarıyla tadıyor, zamansız zamana, hafızaya mal etmek istiyordu” (Tanpınar, 1986: 291). Mütareke yıllarının işgal altındaki İstanbul'u anlatılırken tabiatın verdiği enerji baskın gelir ve birden atmosfer değişir: “Güneş varlığın ârzasını, içimizdeki perişanlığa varıncaya kadar bir altın meyve yapmıştı” (Tanpınar, 1990: 166).

“Hatırlama” şiirinde Tanpınar'ın pek çok eserinde olduğu gibi muhayyel kadın, gecenin içinde bir aydınlık merkezi hâline getirilir (Kaplan, 2006: 83). Sevilen kadınla paylaşılan mehtap da “bir masal meyvesi”ne benzetilir:

*Ömrün gecesinde sükûn, aydınlık
Boşanan bir seldi avuçlarından,
Bir masal meyvası gibi paylaştık
Mehtabı kırılmış dal uçlarından*

Mahur Beste'nin başkişisi Behçet Bey aktüel hayattan uzak, hatıralarla yaşayan; eşyalar, saatler ve ciltlediği kitaplardan kendisine bir dünya ören silik bir kişiliktir. Karısı Atiye Hanım'ın ölümünden sonra tavan arasındaki odasını neredeyse yatak odasına taşımış ve burayı eski eşya ve saatlerle doldurmuştur. Kendi yalnızlığı içinde sessizce oluşturduğu bu oda “*efsanevi bir meyve*”ye benzetilir: “*Bir çocuk ısrarıyla evin bünyesi içinde bu oda, yıllar boyunca, acaip varlığıyla yavaş yavaş, efsanevi bir meyve gibi, otuz yılın içinde damla damla meydana gelmişti*” (Tanpınar, 1988: 22). Behçet Beyin saatlerle olan münasebeti de “*altın yapraklı bir ağaç*”la ilişkilendirilerek anlatılır. “*... Behçet Bey, yeniden gözlerini kapadı. Altın yapraklı bir ağaç gibi, gözlerinin önünde gene saat seslerini gördü. Bu ömrün ağacı, Behçet Beyin içinde büyüyen, dal budak salan ağaçtı. Behçet Bey onu yetmiş beş sene, her türlü âfetten uzak beslemiş, büyümüşü*” (Tanpınar, 1988: 34). *Beş Şehir*'de Geyikli Baba anlatılırken “*Arkasında ne vardı, hangi meçhul çözüldü, hangi sır onun eşiğini atlayana bir altın elma gibi uzanırdı*” diyerek onun manevi gücü etkili bir şekilde verilmiş olur (Tanpınar, 1995: 109). Bir tarafıyla sanatın, şiirin yaratılış çilesinin anlatıldığı “*Yavaş Yavaş Aydınlanan*” şiirinin sondan bir önceki kıtası şöyledir:

*Ve hangi el boş gecedен
Uzattı bu altın tası,
Sızdıkça bir düşünceden
Günlerin kızıl meyvası*

Değerli olanı, ebediyeti, çoğu zaman da sanatı imleyen “*altın tas*”ın içinde güzel olana ulaşmanın çilesi “sızmak” fiiliyle verilmiş ve sonunda arzulanan “*kızıl meyve*”ye ulaşılmıştır. Burada Tanpınar'ın pek çok eserinde bir arada görülen acı ve hazzı bir arada görmek mümkündür. “*Bursa'da Zaman*” şiirinde ise zaman içerisinde türbelerle genişlemiş olan Muradiye, “*sabrın acı meyvesi*” olarak verilir. Tanpınar şiirdeki bu kapalı imajı *Beş Şehir*'in Bursa kısmında şöyle açar:

Bu kuruluş asrından sonra Bursa, sevdiği ve büyük işlerinde o kadar yardım ettiği erkeği tarafından unutulmuş, boş sarayının odalarında tek başına dolaşıp içlenen, gümüş kap'lı küçük el aynalarında saçlarına düşmeye başlayan akları seyrede ede ihtiyarlayan eski masal sultanlarına benzer. İlk önce Edirne'nin kendine ortak olmasına, sonra İstanbul'un tercih edilmesine kim bilir ne kadar üzölmüş ve nasıl için için ağlamıştır! Her ölen padişahın ve Cem vak'asına kadar her öldürölen şehzadenin cenazesi şehre getirildikçe bu geçmiş zaman güzelinin kalbi şüphesiz bir kere daha burkuluyor. “Benden uzak yaşıyorlar, ancak öldükleri zaman bana dönüyorlar. Bana bundan sonra sadece onların ölümlerine ağlamak düşüyor!” diyordu. (Tanpınar, 1995: 112).

Erguvan: Erguvan ağacı, çeşitli tonlara sahip çiçekleriyle dikkati çeken bir ağaçtır. İlbaharın habercisidir. Rengi dolayısıyla eski Mısır ve Roma'da asaleti temsil eder. Hıristiyan kültüründe İsa'yı ele veren Yahuda'nın kendini astığı ağaçtır. Divan şiirinde erguvan, hem sevgiliye ait yüz, yanak ve dudak için hem de âşığa ait kanlı gözyaşları ve kanlı sine için benzetme unsuru olarak kullanılmıştır.¹⁴ Tanpınar'ın "Rüyalar" hikâyesinde erguvan, Yunan mitolojisinde Hades'in kaçırarak yeraltına götürdüğü bereket tanrısı Demeter'in kızı Persephone ile ilişkilendirilmiştir. Kızından ayrı düşen Demeter de Olympos'tan kaçır ve üzüntü içinde ıssız bir yere çekilir. Onun küsmesiyle toprağın bereketi kalmaz, insanlar kıtlık tehlikesi geçirir. Persephone, yememesi gereken ölüm meyvesi nar'ı yediği için bir ölümlü hâline gelir ve yeraltında kalmaya mahkûm edilir. Yalvarmalarına dayanamayan Zeus onun, yılın üçte ikisini, yani çiçek açma ve meyve zamanını anası Demeter'in, geri kalan üçte birini, yani kışı da kocası Hades'in yanında geçirmesini kararlaştırır. Böylece bereketi kaçırmış olan toprağa yeniden bereket gelir. Yeraltı tanrıçası, diriliş tanrıçası olarak bilinen Persephone, ölümden sonra tekrar hayata dönüşü sembolize eder (Graves, 2010: 108-116).

Psikanalitik bir inceleme için epey malzeme barındıran "Rüyalar" hikâyesinde Cemil, gördüğü rüyalara çoğu zaman bir anlam veremez. Bazen, çok nadir olarak tanıdığı, vaktiyle dikkat etmiş olduğu birkaç şey bu rüyalara girer. Meselâ evlerinin önündeki erguvan ağacı gibi. Cemil'in Persephone adını verdiği bu ağaç, adeta bastırılmış cinsel çağrışımlarla yüklü, karanlıkların içinden yeniden doğuşu, hayatı müjdeleyen bir imaj şeklinde belirir: "Cemil ona Persephone adını vermişti, kışın karanlıklarından bu kadar süslü ve güzel geldiği, bir altın mızrak gibi pırlıl pırlıl sabah sislerini yardıği için".

Tanpınar, *Beş Şehir*'in Bursa kısmında Evliya Çelebi'nin anlattığı, Anadolu erenlerinden Emir Sultan'la anılan Erguvan Bayramı'na yer verir. Eskiden oldukça ihtişamlı olan bu türbede her sene bahar mevsiminde büyük bir kalabalık toplanır, erguvan bayramı yaparlarmış. Bu ibadet tarzından çok hoşlanan Tanpınar, Yunan mitolojisinde tabiat tanrısı Dionysos ile ilişkilendirdiği erguvanı yeniden doğuşun, baharın, tabiatın dirilişinin sembolü olarak anlatır:

*Ben Emir Sultan'ın bu rolünü çok seviyorum, çünkü bizim iklimde gülden sonra bayramı yapılacak bir çiçek varsa o da erguvan-
dır. O, şehirlerimizin ufkunda her bahar bir Diyonizos rüyası gibi sarhoş ve renkli doğar. Dünyanın tekrar değiştiğini, tabiatın ağır*

¹⁴ Ayrıntılı bilgi için bk. "Divan Şiirinde Erguvan" (Demirel, 2009: 995-1014); "Soyluluk Çiçeği Erguvan'a Kültürel Bir İnceleme" başlıklı çalışmada erguvan; yenilenmenin, soyluluğun, sevgilinin, İstanbul ve Bursa şehirlerinin sembolü olarak ele alınmıştır (Kocak-Gürçay, 2015: 33-44).

uykusundan uyandığını haber vermek ister gibi zengin, cümbüşlü israfiyla her tarafı donatır, bahar şarkısını söyler.

Yukarıdaki alıntının hemen arkasında küçük bir cami olan Manavkadı Camii'nin yıkık duvarları arasında tek başına "fırlamış" bir erguvan ağacını her bahar ziyaret ettiğini söyler ki bu, Tanpınar'ın tabiat karşısındaki duyarlılığını gösteren güzel bir örnektir. Aynı Dionizyen neşe, hayatın baharla yenilenmesi burada da görülür:

Manavkadı Camii'nin yıkık duvarları arasında tek başına fırlamış bir erguvan ağacı vardır ki bana gösterdikleri gündün beri her bahar bir kerecik olsun ziyaretine gider, bu şehrin sabahlarından toplanmış hissini veren mahmur bakışlı kandillerini seyrededim. Harap ve bakımsız mazi yadigârları ve etrafında uyuyan ölümler arasında, bu erguvan ağacı benim için ezeli ve ebedi arzusunun, daima yenileşen hayat aşkının bir timsalidir ve manzaraya hâkim yumuşak duruşunda bu fazlasıyla hissedilir (Tanpınar, 1995: 120-121).

Erguvanla anılan bir başka isim Kanuni'nin veziri Siyavuş Paşa'dır. O da Çatalca civarında yaptırdığı köşkün etrafını bir erguvan korusu ile çevirmiştir (Tanpınar, 1995: 46). *Beş Şehir*'de Nedim'i gündelik hayatı canlandırması, neşeli, cezbeli bir atmosfer yaratması, Türkçeye ayrı bir çeşni kazandırmasıyla över ve onun dili ile erguvan arasında etkileyici bir benzerlik kurar:

Nedim'in anası, Türkçenin ikliminde oğlunun bir bahar rüzgârı gibi güleceğini, onun geçtiği yerlerde bülbül şakımasının kesilmeyeceğini, ağzından çıkan her sözüün ebediliğin bir köşesinde bir erguvan gibi kanayacağını biliyorlar mıydı? (Tanpınar, 1995: 180).

Zeytin ve Üzüm: Yunan mitolojisinde yabancı zeytinin muhtemelen eril erki simgeleyen başparmağın üst eklem yerine ait olduğu söylenmektedir (Graves, 2010: 238). Yabancı zeytinine başlangıcın sembolü olarak yeni yıl ağacı payesi verilmiş ve bir çalı süpürgesi gibi kötü ruhları kovmada kullanılmıştır (Graves, 2010: 610). İnsanın doğaya karşı yenilmez oluşunu, kuvvet ve dayanıklılığı simgeleyen Zeus'un oğlu Herakles'in asası da zeytindir (Graves, 2010: 614). Sarmaşık cinsinden olan üzüm ise bağbozumu festivallerinin düzenlendiği eylül ayını sembolize eder. Şarap ve keyif tanrısı Dionysos'un kadın takipçileri olan Mainadlar, düzenlenen şöenlerde bu bitkinin keyif veren yapraklarını çiğneyerek kendilerinden geçerler (Graves, 2010: 135).

Aynı zamanda Yunan mitolojisinde zeytin; bilgelik, zekâ, bilim ve sanat tanrıçası olan Athena (Minerva) ile aydınlık ve güneş tanrısı Apollon'un da sembolüdür. Athena; terzi, marangoz, heykeltıraş, çömlekçilik gibi el sanatlarına dayalı mesleklerin koruyucusudur. Üzüm ise üzüm bağ-

larının, koruyucusu, şarabın mucidi olan Dionysos'un sembolüdür. Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu* adlı eserinde, Zeus'un birbiri ile uyumsuz iki oğlundan Apollon aklî, ölçülü gücün; Dionysos ise hazzın, yaratıcı gücün tanrısı olarak verilir. Bu iki tanrı bağlamında sanatlar da mimarlık, heykeltıraşlık, resim gibi göze hitap eden ve musiki, şiir gibi kulağa hitap eden sanatlar olmak üzere ikiye ayrılır.

Tanpınar bu iki unsuru tam da insandaki bölünmüşlüğü verecek şekilde kullanır. *Huzur*'da Mümtaz, Akdeniz'e önemli bir tecrübeyi yaşamış olarak gelir. Savaş esnasında babası öldürülen Mümtaz, annesiyle birlikte buldukları yeri terk ederek Akdeniz'e doğru yola çıkarlar. Konakladıkları bir handa karşılaştıkları köylü kızına duyduğu cinsel haz babasının ölümünden duyduğu günah duygusuna karışır ve hayatı boyunca Mümtaz'ın peşini bırakmayacak olan, trajik ruh haline yol açan bir ikizlik meydana getirir. Tanpınar'da sık sık karşımıza çıkan bu ikilik kimi zaman trajediye yol açarken kimi zaman da bir döngünün ve terkinin ortaya çıkmasını sağlar. Akdeniz'e geldiklerinde bu ikiz ruh halini yazar üzüm ve zeytin imajlarıyla şöyle anlatır:

Burası Akdeniz'di. Mümtaz Akdeniz'in ne olduğunu, nasıl bir hayat rahatlığıyla insanı kavradığını, güneşin, berrak havanın, ufkun çizgisine kadar uzanan ve her dalgayı, her kıvrımı kendi kenarlarıyla göze nakşeden sarahatin, insanı nasıl terbiye ettiğini, ruhumuza nasıl dolduğunu, hülasa üzümle zeytini, mistik ilhamla vazih düşüncüyü, en çetin ihtirasla ferdi huzur endişesini el ele yürüten tabiatın mahiyetini sonra kitaplardan öğrendi. (Tanpınar, 1986: 33-34)

Nergis: Mitolojide Ekho'nun âşık olduğu, sevdiği Narkissos, Ekho'dan sürekli kaçır. Bir gün av dönüşü susuzluğunu gidermek isteyip pınara doğru eğildiğinde yansıması ile karşılaşır ve kendine âşık olur. Kendi yansımasından ayrılamayan Narkissos, bulunduğu yerde ölür ve vücudunun olduğu yerde nergis çiçeği açar. Uyuşturmak, duygusunu yok etmek anlamında Grekçe narkao'dan geldiği düşünülen Narcissus psikolojide de kullanılmıştır. "Narsisizm" kelimesi, efsanede anlatılan ve yalnızca kendini seven, kendini düşünen Narkissos'tan gelmektedir. Onu en iyi anlatanlardan biri Latin şairi Ovidius'tur (Civelek, 2017).

"Bir Heykel İçin" başlıklı şiirinde Tanpınar, kadın başından oluşan tahtadan bir kadın heykelini suların içinde hayal eder. Ay ışığı, su nergisi, hiç akmayan sular ve duygusal ton aynı zamanda Shakespeare'in *Hamlet* oyununda geçen Ofelya'nın ölüm sahnesini çağırır:

*Tahtadan ve yumuşak rüya işçiliğinde
Bu kadın başı her an biraz daha derinde,
Daha hülyalı, dalgın, ümitsizce kendisi
Toplanmış ay ışığı, yüzen tek su nerkisi*

Hiç akmayan bir zaman nehrinin sularında

Oldukça kapalı çağrışımları olan şiirde “*tek su nerkisi*”yle benzerlik ilişkisi kurulan tahtadan kadın heykeli bizi, sanat eserindeki ebediliğe götürür. Kozmik hayatın gelip geçiciliği (kırlangıç) ve ölümün sonsuzluğu (ateş püsküren ejderha) karşısında su ve kadınla ilişkili olan sanat, gülümseyen yüzüyle asıl kalıcı olanı, değerli olanı imlemektedir. Benzer şekilde *Huzur*’da Mümtaz’ın bilincinden yazar, kozmik zaman içerisinde ölüm ve hayata dair pek çok örnek sıraladıktan sonra “*Bunlar kâinat dediğimiz, büyük, tek, emsalsiz incinin, o mücerret zaman çiçeğinin, zaman nergisinin üzerinde parlayan, onu vakit vakit ve yer yer karartan akisleriydi*” (Tanpınar, 1986: 81) diyerek asıl kalıcı olanı nergis ile somutlaştırır. Şuurla var olmayı, yeni talihler icat etmeyi; kendi içinden aydınlık büyük “*su nergisi*”yle sembolize ettiği mistik veya aşkın olma hâline tercih eden insan-ı noğlu, farklı fikirlere saplanarak parçalanmaya mahkûmdur. İnsanın içinde bulunduğu, kaçamadığı bu trajik hâl şöyle anlatılır:

Hakikatte bunlar hep o varlık vehminin çocuklarıydı. Çünkü hakikî ölüm ıstırap değildi, kurtuluştu; hepsini, hepsini bırakıyorum, sonsuzluğa karışıyorum. Aklın bittiği yerde parlayan büyük incinin kendisi oldum; ondan bir zerre değil, kendisi. Aklın serhaddinde hiçbir aydınlığın gölgelemediği yerde kendi içinden aydınlık, pırıl pırıl tutuşan büyük su nergisiyim. Fakat hayır, o bunu diyeceği yerde, ‘madem ki düşünüyorum o halde varım, madem ki duyuyorum o halde varım, madem ki harp ediyorum o halde varım, madem ki ıstırap çekiyorum o halde varım! Sefilim varım, budalayım varım! Varım, varım!’ diyordu. (Tanpınar, 1986: 82).

Zambak: Hristiyan sanatının en fazla kullanılan temalarından olan Cebrail’in, Meryem’e hamile kalacağını bildirdiği “Müjde” sahnesinde Meryem’in saflığını göstermek için beyaz zambak kullanılmıştır. Tanpınar’ın eserlerinde zambak, gül gibi saflığı, ideal güzelliği sembolize eder. Nitekim “Deniz” şiirinde gül ile birlikte geçer: “*Serptin, dağıttın bütün gül ve zambaklarını/Topladığın altın gözyaşlarıyla geceden*”. “Bütün Yaz” şiirinde sevilen kadın, gece içerisinde aydınlık bir unsur olarak beyaz zambak imajıyla verilir: “*Sen zambaklar kadar beyaz/Ve ürkek bir düşüncede*”. *Huzur*’da da Nuran, beyaz geceliği içinde “*tek zambak halî*” ile tasvir edilir (Tanpınar, 1986: 458).¹⁵

Sonuç

¹⁵ Benzer şekilde *Aşk-ı Memnu*’da Behlül, hayatına giren kadınları çeşitli çiçeklere benzeten Nihal’le ilişkilendirdiği zambağa özel bir anlam yükler. Beyaz, lekesiz, bâkir zambağı diğer çiçeklerin yerine koymak ister. (Uşaklıgil, 2016: 131).

Tanpınar, “Yahya Kemal’in Ardından” başlıklı yazısının girişinde şairin klasik tavrını açıklarken klasik olmanın gereğini Yahya Kemal’in sözlerinden hareketle şöyle izah eder:

Bir gün bana ‘Dünyada belki beş bin çiçek vardır, fakat haki-katte beş veya altı çiçek vardır; binlerce ağaç vardır, fakat ağaç beş ve altı tanedir. Şiire onlar girer. Bunların ikisi ve üçü bütün cemiyetlerin ve dillerin, biri ve ikisi de şairin kendisinin yahut ikliminin-dir’ demişti. Bu indirme, teferruatı bu inkâr, asıl olanla bu yetinmek, rakamların karşısında bu kayıtsızlık, klâsik esprinin ta kendisidir. (Tanpınar, 1977: 348).

Anlamları veya değerleri bakımından incelediğimiz Tanpınar’ın bitki imajlarına bir bütün olarak baktığımızda geniş ölçüde Batı milletlerinin edebiyatlarını etkilemiş olan Yunan mitolojisine gittiğini; gül, çınar, servi gibi Türk kültüründe yaygın kullanımı olan ağaçlarda ise kendi yaşıntımıza yöneldiğini görürüz. Ancak Tanpınar bu imajları kullanırken folklore düşmemiş, yani kalıplaşmış anlatıların dışına çıkarak çiçek ve ağaçlara zengin anlamlar yüklemiştir.

Tanpınar’ın eserlerinde çiçek ve ağaçlar çoğu zaman hayatın devam ettiğini haber verir ve insanoğlunu karamsarlıktan, ölüm fikrinden uzaklaştırır. *Sahnenin Dışındakiler*’de işgal altındaki İstanbul’un, muhacirlerin perişan halini tasvir eden Cemal’in dikkati bir taraftan da tabiata yönelir. Deniz sakin ve aydınlıktır. “*Güneş varlığın arızasını, içimizdeki perişanlığa varıncaya kadar bir altın meyve yapmıştı*”r (Tanpınar, 1990: 166). Fransızlar Kandilli’yi işgal etmişlerdir. İnsanlar şüphe ve korku içinde yarının endişesini yaşamaktadırlar. Cemal bu kötümser duygularla *Huzur*’un kadın karakteri Nuran’ın dayısı Tefvik Beyin köşküne geldiğinde yine ağaçlar onu karşılar ve farklı bir ruh haline sokar. Çocukluğundan beri tanıdığı, dost bildiği ağaçları yerlerinde görünce içi ferahlar (Tanpınar, 1990: 167). Ağaçların dışında bir de bahçenin ortasında, kuyunun yanı başında manolyanın dibindeki küçük Nuran’ın oyunu dikkatini çeker. Ağaç ve çiçeklerle birlikte çocuk oyunları, tekerlemeler ve türküler de hayatı canlı kılan, cemiyet hayatındaki devam fikrini imleyen önemli unsurlardır.

Öyle ki mevsimleri, günün belli vakitlerini çiçek isimleriyle adlandırması, havayı kokusuyla rengiyle algılaması onun tabiat karşısındaki estet duruşunu gösteren örneklerdir: Topkapı Sarayı’ndaki laleler, koyu renkli bulutlarla örtülü “*sümbüli hava*”da yalnızlıklarından muztarip titreşirler. İstanbul baharında vapor dumanlarına kadar her şey hafif bir “*leylak rengi*”ne bürünür. Bu renk İstanbul baharının ilk müjdecisidir. “*Böyle yaparak yaprak dağılan İstanbul sabah ve akşamlarının gülü olamaz mı?*” diyerek gül’ü şehirle özdeşleştirir ve baharın gelişini hem esintisiyle hem de kokusuyla hissettirir (Tanpınar, 2013b: 157-176).

Bütün bu örnekler bize gösteriyor ki tabiat karşısında algıları sürekli açık olan Tanpınar, hislerini doğrudan anlatmak yerine gerek evrensel gerekse millî kültürün taşıyıcıları olan köklü imaj ve sembollerini kullanmak suretiyle anlam katmanları zengin eserler ortaya koymuştur. Öyle ki kültürel ve ferdî çağrışımlarıyla derin okumalar gerektiren bu metinler için okurun da hazırlıklı olması gerekmektedir.

KAYNAKLAR

- AKDİK, Hazel Melek (2018), *Modern Türk Edebiyatında Tabiat Algısı: Servet-i Fünun Dönemi (1896-1901)*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- AYVAZOĞLU, Beşir (1992), *Güller Kitabı*, Ötügen Yay., İstanbul.
- CİVELEK, Aynur (Nisan 2017), “Baharın Müjdecisi Nergis”. *Apelasyon*, S. 41. <http://apelasyon.com/Yazi/614-baharin-mujdecisi-nergis>
- ÇELEBİOĞLU, Ayşe (2016), “Klasik Türk Şiirinde Menekşe”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. 37, Erzurum, s. 161-182
- DEMİREL, Şener (Fall 2009), “Divan Şiirinde Erguvan”, *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4/8, s. 995-1014.
- ERGUN, Pervin (2012), *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.
- ERGÜZEL, M. Mehdi-Yahşi Cevher, Özlem (2015), “Çınar Kelimesinin Etimolojik Araştırması”, *Sakarya Üniversitesi XI. Uluslararası Dil-Yazın-Değişim Sempozyumu*, 13-14 Ekim 2011, Elektronik Yayın, s. 18-25.
- GEZGİN, Deniz (2015), *Bitki Mitosları*, Sel Yay., İstanbul.
- GRAVES, Robert (2010), *Yunan Mitleri Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*, Çev. Uğur Akpur, Say Yay., İstanbul.
- GÜLTEKİN, R. Eser (Fall 2008), “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume. 3/5, s. 9-31.
- HUYUGÜZEL, Ö. Faruk (2018), *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (2006), *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KOÇ, Murat (2004), *Yeni Türk Edebiyatı’nda Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti*, Eren Yay., İstanbul.
- KOÇAK, Aynur (Nisan 2004), “‘Bilgelik’ Varlık Bereket Sembolü İncirin Serüveni”, *Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*.
- KOÇAK, Aynur-GÜRÇAY, Serdar (2015/4), “Soyluluk Çiçeği Erguvan’a Kültürel Bir İnceleme”, *Folklor/Edebiyat*, C. 21, S. 84, s. 33-44.
- ŞAHİN, İbrahim (Ocak-Haziran 2013), “Tanpınar’ın Şiirlerinde Tahayyülün Niteliği”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Yıl: 5, S. 9, s. 9-31.
- ŞENOCAK, Ebru (Ocak 2016), “Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar”, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C. 4, S. 8, s. 228-251.

- TANPINAR, Ahmet H. (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet H. (1986), *Huzur*, Dergâh Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet H. (1988), *Mahur Beste*, Dergâh Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet H. (1990), *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet H. (1995), *Beş Şehir*, Dergâh Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet H. (2006), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet H. (2009), *Aydaki Kadın*, Haz. Güler Güven, Dergâh Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet H. (2013a), *Hikâyeler*, Dergâh Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet H. (2013b), *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yay., İstanbul.
- UŞAKLIGİL, Halit Z. (2005), *İzmir Hikâyeleri*, Haz. Ferhat Aslan, Özgür Yay., İstanbul.
- UŞAKLIGİL, Halit Z. (2016), *Aşk-ı Memnu*, Haz. Şerife Çağın, Dergâh Yay., İstanbul.
- WELLEK, René-WARREN, Austin (2011), *Edebiyat Teorisi*. Çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Dergâh Yay., İstanbul.

ATTILA İLHAN'IN "DUVAR" İSİMLİ ŞİİRİNİN TAHLİLİ

ÖZ: Attila İlhan, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin kendine özgü şairlerinden biridir. İlhan'ın hem bir "ben" şairi hem de "toplumcu" bir şair olarak yarım yüzyılı aşan (65 yıl) şiir serüveni, üç temel safhada ele alınmaktadır: Nazım Hikmet etkisiyle savaş, özgürlük, sömürü, insan/insanlık sevgisi gibi temaları işlediği "toplumcu geçekçi evre (1941-1954)"; kent insanının bunalmış serüvenlerini ve "bireyin kendi varlığını ve evrendeki yerini sorguladığı evre (1954-1968)" ve "neoklasik dönem" (1968'den sonraki dönem). 1948 tarihinde yayımlanan ilk şiir kitabı "Düvar", şairin, büyük ölçüde, toplumcu gerçekçiliğin Türkiye'deki önemli öncü isimlerinden Nazım Hikmet'in etkisinde kaleme aldığı ilk evrenin ürünüdür. Söz konusu kitapta yer alan şiirlerde genel olarak II. Dünya Savaşı'nın insanlığın hürriyetini kısıtlaması, ülke ayırt etmeksizin tüm dünya halklarına yaşattığı acılar ve bunlarla beraber "yurt ve dünya için barış; bütün insanlar için hürriyet ve mutluluk" gibi insanlığın geleceğine dair umutlar ve özlemler ele alınmaktadır. Özellikle "dünyakarı", "lilişan" "umumi ıstırap şarkısı", "onlar bizi itham ediyor", "karanlıkta kaynak yapan adam", "harp kaldırımında aşk", "sabaha kadar", "düştü polonya kalesi", "marianne", "diliyar", "lili marlen", "heyamol" gibi -kimi nispeten uzun-şiirlerde, genelde, savaşın çağırıştırdığı hürriyet sevgisi/özlemi, esaret, ölüm gibi toplumsal temalar öne çıkmaktadır. Bu çalışmada, şairin söz konusu kitabına da adını veren "Düvar" şiiri zihniyet, yapı, tema, dil-üslup ve ahenk başlıkları altında tahlil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şiir tahlili, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri, Toplumcu Gerçekçi Şiir, Attila İlhan, duvar.

Analysing Attila İlhan's "Düvar"

ABSTRACT: Attila İlhan is one of the distinctive poets of Turkish poetry in the Republic period. The adventure of poetry in Attila İlhan, a poet of "I" and a "socialist" in Turkish republic during the Republican period, over half a century (65 years) is considered in three fundamental stages: war, freedom, exploitation by the influence of Nazım Hikmet, "the socialist passing phase (1941-1954)", in which the theme works like human / human love; (1954-1968) and "neoclassical period" (the period after 1968) in which the city man's depressive adventures and the question of the individual's own existence and place in the world" (1954-1968). In his first book named *Düvar* and published in 1948, the poet is largely under the influence of Nazım Hikmet who is one of the major pioneers of the socialist realism in Turkey. The poems in the book deals with World War II's restriction on the freedom of mankind, the affliction suffered by all people in the world without discrimination, and also the hopes and expectations for future like "peace for the country and the world; freedom and happiness for all people". Social themes such as liberty love/longing, bondage, and death evoked by war come to the forefront in relatively long poems like "dünyakarı", "lilişan" "umumi ıstırap şarkısı", "onlar bizi itham ediyor", "karanlıkta kaynak yapan adam", "harp kaldırımında aşk", "sabaha kadar", "düştü polonya kalesi", "marianne", "diliyar", "lili marlen", "heyamol" particularly. In this study, the poem "Düvar", which gave the name to the book in question, was analysed under the headings of mentality, structure, theme, language-style and rhythm.

Keywords: poetry analysis, Republic period Turkish poetry, socialist realistic poetry, Attila İlhan, duvar.



TÜRKLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr. Öğr. Üyesi
Musa DEMİR

Kırkkale Üni. Eğitim Fak. Türkçe
Eğitim Böl.

musademir76@myynet.com

ORCID: 0000-0001-7805-4998

Gönderim Tarihi

Received
02.08.2018

Kabul Tarihi

Accepted
10.01.2019

Atf

Citation

DEMİR, Musa (2019). "Attila İlhan'ın 'Düvar' İsimli Şiirinin Tahlihi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (45), 61-74.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş: Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Attila İlhan

Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, Tanzimat'tan kendisine kadarki dönem içinde Batı kaynaklı yeni arayışların itici gücüyle şekillenen modern Türk şiirinin birikimini devralarak kuruluşunu gerçekleştirmiştir. 1923-1940 tarihleri arasında gerçekleşen bu kuruluş aşamasından bugüne kadar da yine genellikle dış kaynaklı aynı itici güçlerle (sanat ve düşünce akımları gibi) çeşitli iç ve dış siyasi ve sosyal (çok partili siyasi hayata geçiş, askeri darbeler, köyden kente göç, kentleşme vb.) gelişmelerin de etkisiyle gelişimini sürdürmektedir.

Söz konusu süreçte, Attila İlhan'ın edebi kişiliğinin de içinde geliştiği 1935-1960 arası Cumhuriyet dönemi Türk şiiri evresi, işaret edilen bu gelişmelerin de etkisiyle, çeşitli yönelimler/açılımlar temelinde ele alınmaktadır. Bu yönelimler, “*milli romantik açılım, toplumcu gerçekçiler, I. Yeni (Garip) şiir hareketi, II. Yeni ve saf şiir arayışları*” olarak adlandırılmıştır (Korkmaz, 2014: 258).

Bu yönelimlerden toplumcu gerçekçilik anlayışı içinde “40 Kuşağı Toplumcuları” olarak bilinen grubun bir mensubu olarak 1941'den itibaren şiirle uğraşmaya başlayan ve edebiyat dünyasında az çok bilinen Attila İlhan'ın şair olarak ilk önemli çıkışı 1946'daki CHP şiir yarışmasında “Gavur Dağlarından Rivayet” adlı şiiriyle kazandığı ikincilik derecesiyle olmuştur (Çelik, 1998 :18-19).

Attila İlhan şiirinin ilk dönemi olarak nitelenen bu dönemde (1941-1954) şairin belli başlı kaynaklarını Nazım Hikmet'in yanı sıra Dadaloğlu, Dertli, Köroğlu, Karacaoğlan gibi halk şairleri ile Faruk Nafiz ve Ahmet Muhip gibi isimler oluşturmaktadır. Söz konusu dönemde şair, genellikle, Anadolu köy hayatı, hürriyet, barış, savaş, işçi problemleri gibi toplumsal temaları; “ben”e yönelik temaları ve insan sevgisine dair temaları ele almıştır. Şairliğinin ikinci dönemi olarak tespit edilen 1954-1968 arasında ise İlhan, toplumcu gerçekçi duyarlılığını kaybetmeden, ağırlıklı olarak, büyük şehre yönelen ben'in aşklarını, isyanlarını, korkularını, gerilimlerini ve serüven tutkusunu işlemiştir. Attila İlhan şiirinin, bundan sonraki yönünü toplumcu gerçekçilikle içi içe geçmiş cinsellik, gerilim, kaçış, iç hesaplaşma vb. gibi estetik temalar belirleyecektir (Çelik, 1998:523-524).

Hayatı boyunca çok yönlü kişiliğini daima sanatına/şiirine yansıtan Attila İlhan'ın şiirleri, ekseriyet itibariyle hareket dolu sahnelerden oluşan sinematografik bir karakter arz eder (Kaplan, 2011: 230).

Muhteva

"Bu şiir İkinci Dünya Savaşı sırasında kahredilen bütün dünya duvarları için yazılmıştır" ithafıyla başlayan şiirin muhtevasına geçmeden evvel, şairin bizatîhi kendisinin, söz konusu şiirinin ismiyle müsemma ilk kitabı olan Duvar'ın yazılış zemini ve motivasyonu ile ilgili söylediklerine kulak vermek faydalı olacaktır:

duvar'daki şiirler, belki harbi etiyle kemiğiyle yaşamamış; ama gazete, radyo ve sinema yoluyla bir yandan; fırında kaybolan ekmek, seferber edilmiş ordu, pasif korunma ve karartmalar yoluyla öbür yandan; onun sertliğini ve hainliğini 'etinde duymuş' bir harp delikanlısının şiirleri. (...)

şair mademki kalabalık yaşıyor, mademki herkeştir; zulmün, haksızlığın ve kör diktanın krallık ettiği o karanlık günlerde, elbette hürriyetin, hakkın ve demokrasinin şarkılarını söylemeye savaşacaktır. söylemiş işte. söylemeye çalışmış, hiç olmazsa. insanın yığınlar halinde harcandığını görmüş, büsbütün insana ve insanlık fikrine sarılmış; zulmün, işkencenin en vahşicesini duymuş, (...) (İlhan, 2016: 9-10).

Şairin toplumcu gerçekçi duyarlılığını en baştan ilan ettiğini duyan bu sözler, şiirin geneline de en yoğun biçimiyle aynı duyarlığın hâkim olacağını haber vermektedir.

Attila İlhan'ın kitabın "Meraklısına Notlar" kısmında "gerçekte bir savaş ve gizli direniş şiiri" (İlhan, 2016:184) olarak nitelendirdiği Duvar şiiri temelde, bir esir kampında hapsedilen ve idam cezasının infaz edileceği günü bekleyen bir gencin/ "dev yumruklu çocuk- çocuk yumruklu dev" in kampta maruz kaldığı ağır işkenceleri ve nihayet kurşuna dizilerek idam edilmesini anlatmaktadır. Okuyucu, bu hikâyeyi, olup bitenleri yakından gören fakat çaresizce izlemekten başka bir şey yapamayan ve "biz" zamiriyle konuşan hapisane duvarlarının ve önünde sayısız infazın yapıldığı idam duvarlarının sesinden dinlemektedir. İçerik olarak bu iki temel düzeyde şekillenen şiirde anlatılan tablonun/olayların şahıs kadrosunu duvarlar, dev yumruklu çocuk'un da içlerinde bulunduğu ceza çeken/kurşuna dizilen "kasırgalı insanlar" ve söz konusu cezayı infaz eden kesim oluşturmaktadır. Onlar sürekli hapisane duvarlarının içine hapsedtikleri mahkûmların içinden sırası gelenleri getirip idam duvarlarının önünde vurarak öldürmektedirler ve duvarlar, her seferinde bu duruma karşı acı çekmek, insanlık adına utanç duymak ve mahcup olmaktan başka bir şey yapamamaktadırlar:

*getirirler vururlar biz öyle dururuz
yağmurlar gözyaşı bulutlar mendil*

*elimizden ne geldi de yapmadık
ah öyle bakmayın utanırsız kahroluruz
(İlhan, 2016: 90)*

Konuyla ilgili bir çalışmada, söz konusu şiirdeki insani anlamda büyük bir değersizleşmeyi gösteren bu durum, felsefi bir terimle ‘problem yitimi’ olarak nitelendirilmiştir (Korkmaz, 2014: 272).

Zihniyet

“Duvar” şiiri, yazıldığı dönem itibariyle, II. Dünya Savaşı’nın etkilerinin, savaşa fiilen katılmış olsun olmasın, bütün dünyada çok derinden hissedildiği ve sıcak savaşın hemen ardından yeni ve soğuk bir savaşın başladığı, en genel ifadesiyle karamsar bir neslin/atmosferin/dünya görüşünün ürünüdür. Bu atmosferin şekillendirdiği dönemin zihniyetinin/estetik zevk ve anlayışının da kendilerini bütün insanlıkla beraber düşünen Marksist anlayışa sahip sanatçılardan ayrı düşeceği beklenemez. Bilindiği gibi Marksist estetik, 1930’lardan sonra Stalin dönemi Rusya’ında bazı teorisyenler tarafından geliştirilerek “toplumcu gerçekçilik” adıyla devletin resmi sanat görüşü haline getirilmiştir. Sanatın ne olduğu sorusundan çok ne olması gerektiğiyle ilgilenen toplumcu gerçekçilik, Marksist öğretilerdeki tarihi determinizmden hareketle ve sınıfsal bir bakış açısıyla toplumun içinde bulunduğu bugünkü kötü durumdan, devrimci eylemle (praksis) kurtulularak, daha iyi bir geleceğin inşa edileceğine inanmaktadır. Bunun için de bu anlayışla ortaya konulan sanat eserlerinde toplumu bu yönde teşvik edecek, ona örnek olabilecek “olumlu tipler” çizilmelidir (Moran, 2002: 52-60). Sanat anlayışının temelinde Nazım Hikmet etkisiyle tanıştığı Marksist dünya görüşü olan Attila İlhan, 1950’lerin başından itibaren –özellikle Mavi dergisi etrafındaki yazılarıyla- burada ana hatlarıyla verilen toplumcu gerçekçi sanat anlayışını “sosyal realizm” adıyla ele alır, kendine göre yeniden teorize eder ve savunur (Emiroğlu, 2008: 183-190). Dolayısıyla, İlhan’ın “Duvar” şiirinde merkeze koyduğu “dev yumruklu çocuk” ve onun şahsında sergilenen “bilenmiş”, “kızgın” ve “ölüm karşısında bile dik duran onurlu birey” de bu çerçevede bir “olumlu tip” olarak takdim edilmektedir. Zaten, Attila İlhan’ın da taraftarı olduğu Marksist anlayış da söz konusu savaşı, temelde emperyalist niyetlerle dünyayı paylaşmak isteyen kapitalist sömürü düzeninin bir eseri olarak (2. paylaşım savaşı) anlamaktadır. Kendi emelleri uğruna dünya barışını tehlikeye atıp insanlığı kan ve gözyaşına boğan emperyalist düzen ve onun insanlığa yaşattıkları da toplumcu gerçekçi sanatkâr/şairin elbette ilgi odağı olacaktır. İşte, “Duvar” şiiri, açıktan bir karşı çıkışın değilse bile, şairin kendi deyimiyile, bir “gizli direniş” şiiri niyetiyle böyle bir zihniyetin ürünü olarak kaleme alınmıştır.

Nitekim şairin kendisi de kitabının takdiminde bu zihniyete/kolektif ruha işaret etmektedir:

(...) biz harp çocuklarıyız. bunalımların anaforundan geliyoruz. yüksek gerilimler yaşadık. dünyanın, ülkemizin, kendi kendimizin devrimlerini, değişimlerini gördük. bu sancılar ve çarpıntılar sonunda, şiirimiz de bazı bir yumruk kadar sert ve haşın, bazı bir tokat gibi çatlayıcı, bazı da yoksul bir yürek gibi içli ve mahzun oldu. fakat daima şu çizgiyi tutmasını bilerek: yurt ve dünya için barış, bütün insanlar için hürriyet ve mutluluk! (İlhan, 2016: 10)

Attila İlhan'ın Meraklısına Notlar bölümünde dile getirdiği aşağıdaki görüşleri de yine söz konusu şiirin üzerine inşa edildiği zemini/zihniyeti göstermesi bakımından kayda değer görünmektedir:

duvar gerçekte bir savaş ve gizli direniş şiiri sayılmamalı mıdır? savaş sonuna yaklaştıkça, avrupa'dan gelen haberler ve filmler, çevrilen bazı kitaplar, bize yıllardır yaşanan dramın büyüklüğü ve ayrıntıları üzerine yeni yeni bilgiler veriyor, işin içine ozan imgelemi de karışınca, ortaya böyle şiirler çıkıyordu (İlhan, 2016:184).

Toplumcu gerçekçi duyarlılığa sahip bir şair olarak Attila İlhan, bu duyarlılığın gerektirdiği kolektif bilinci, Fransız Devrimi'nin *theme*'lerinden ödünçleyerek yazdığını söylediği (İlhan, 2016:178) aynı kitaptaki "lilişan" adlı şiirinde –gerçi birazcık devrimci romantizmin iyimser ve umutlu tonunda da olsa- belirgin bir şekilde dile getirmiştir:

*sen insansın lilişan iki milyar cansın
gemici ve rençber çırak ve uzman
elinde dümen yekesi süngü ve orak
dünyada şarkılar misali yaşayansın
sen insansın sen insansın sen insan
(İlhan, 2016: 56)*

İşte, Duvar şiirinde de "biz" çoğul zamiriyle "konuşan, duyan, düşünen" duvarlar, tıpkı "lilişan" gibi tüm insanlığı temsil ettiği bir semboldür. Şu farkla ki "lilişan"daki yüceltme "Duvar" şiirinde yerini çaresizliğe ve utanca bırakmıştır.

Yapı

Şiir, ithaf cümlesinin dışında, mısra sayıları birbirinden farklı sekiz bentten oluşmaktadır: Birinci bent sekiz; ikinci bent dokuz; üçüncü

bent on; dördüncü bent iki; beş, altı ve yedinci bentler sekiz ve son bent dört mısradan meydana gelmiştir.

Şiirin genel kompozisyonuna bakıldığında 1-5. bentler arasında hücre/hapishane duvarlarının konuşmaları; 6-8. bentler arasında da idam duvarlarının konuşmalarının yer aldığı görülmektedir.

Bu bentlerden ilki, öteden beri, cezaevinde/esir kampında tutulanların uğradıkları işkencelere tanıklık etmiş hücre duvarlarının kendi kendilerine konuşmasını içermektedir. Şiir boyunca anlatılmak istenenlere giriş mahiyetinde olan bu bölümde, “hiç güneş görmemiş”; “yüzleri tahtakurusundan benek benek” olmuş; “sineleri baştanbaşa ak üstünde karalar” bağlamış; “bilekleri kelepçeden kahrolmuş”; “sığır siniri”nden kırbaçlarla dayak yedikleri için “sırtlarında dilim dilim yaralar” taşıyan; “terkedilmiş bir yatak gibi kirli ve soğuk kucakları”nda “kasırgalı insanları” avutan; aynı zamanda “dinleyen, duyan, düşünen” ve bütün bu şahit olduklarından sonra “artık ölüm korkusundan sıyrılıp çıkan” iki duvarın “biz” zamiriyle fakat diyalog halinde değil; adeta, bir tirat’ı andıran konuşmaları yer alır. Başlıktan ve ithaftan sonra, doğrudan hapishane/zindan duvarlarının konuşturulduğu söz konusu bölümde, anlatılacak olayın temel mekânı olan hapishane ortamı, tüm soğukluğu ve acımasızlığıyla resmedilir ve okuyucuya, burada gerçekleştirilmiş ve gerçekleştirilecek olan işkence ve idamlar sezdirilir. “*ve bizim kucağımızda kasırgalı insanlar*” mısraıyla ikinci bende/bölüme geçilir.

2.bentte, zindan duvarları, söz konusu “kasırgalı insanlar”dan biri ve şiirin merkez kişiliği olan “dev yumruklu çocuk”un zindana getirildiği günkü fiziksel ve ruhsal durumunu, geçmiş zaman kipiyle hâtırâ tonunda anlatırlar: Duvarların hâtıraları arasında “hâlâ yüzündeki deniz parlaklığıyla duran” “dev yumruklu çocuk”, yağmurlu bir mayıs ayının bir cumartesi akşamında kapılarından içeri girmiştir. Çocuğun “gözlerindeki kıpkızıl diken diken öfkesi”nden birdenbire zindan aydınlanmış ve duvarlar, dev yumruklu çocuğun “sapından fırlamış bir balta” gibi olan çehresinden ve “omuzlarındaki delikanlı gölgesinden” korkuya kapılmışlardır.

3. bentte, “dinleyen duyan düşünen” zindan duvarlarından biri ötekine, ilahi bir bakış açısıyla ve yine hâtırâ tonuyla, çocuğun zindanda bulunduğu zamanlardaki ruh halinin yanı sıra zindana getirilmeden önceki hayatına dair düşündüklerini, hayal ettiklerini ve özlediklerini aktarmaktadır. Aynı bentte, çocuğun dışarıdaki hayatına dair görüntülerin, mayıs ayına has tabiat canlılığının (çingiraklı) “yaşamaklı” atmosferi eşliğinde verildiği görülmektedir. Böylelikle şair, şiirdeki tek iyimser havayı içeren söz konusu bentle, şiirin diğer bentlerinde genişçe ortaya

konan kötümser atmosfer arasındaki karşıtlık (dışarı-içeri, ölüm-hayat, umut-çaresizlik, önce-şimdi) üzerinden adeta savaşın anlamsızlığını, saçmalığını, kısıcılığını ve acımasızlığını belirginleştirmek ister gibidir:

*o zaman mayıstı yağmurlar başımızda
o sırt üstü yatağında yatardı
sımsıcak gözleri şimdi bile aklımdadır
bir sana bakardı bir bana bakardı
dışarda tabiat mevsimin en çingiraklı ayındadır
toprak ana bütün zincirlerinden çözülmüş
sabahlar akşamüstleri manolya gibi parlak
tarlaların yüzü gülmüş
işte her akşam geçtiği denize çıkan sokak
ah işte annesi annesi sevgilisi
(İlhan, 2016: 89)*

Yukarıya alınan dizelerdeki “toprak ana”, “manolya”, “deniz”, “anne” gibi duygusal yükü olumlu kelimelerden, hayal kuran kişinin henüz anne sevgisine muhtaç ve yaşamak isteyen bir çocuk olabileceği anlaşılmaktadır. Şairin, şiirinin merkezine yetişkin bir insan yerine, umudun ve geleceğin sembolü olan, yaşama sevinciyle dolu bir çocuğu yerleştirmiş olması, şiirdeki trajik tonu artırdığı gibi şaire, sözü emanet ettiği duvarların dilinden, topyekûn olarak insanlığın adına ve geleceğine dair konuşma hakkını da vermektedir: En genel ifadesiyle savaş, insanlığı/çocuğu, dışardaki tabii hayatından koparmış ve tüketmek/yok etmek niyetiyle hapsetmiştir. Oysa çocuğun temsil ettiği insanlık, savaş yerine barışı; ölüm yerine yaşamayı istemektedir. Söz konusu bölümde aynı zamanda, şiirdeki trajik öykünün merkez kişisi olan dev yumruklu çocuğun vaktiyle, denize yakın bir yerde annesiyle mutlu mesut yaşayan herhangi bir “çocuk” iken sonradan –muhtemelen- savaşı çıkaran tarafları kızdıracak işler yapan, bir başka ifadeyle düzen’e karşı çıkan ve “sapından fırlamış bir balta gibi çehresiyle” omuzlarında ‘delikanlı’ gölgesini” taşıyan genç bir insana dönüştürülerek idealize edildiği görülmektedir.

İki dizeden oluşan dördüncü bentte duvarlar, kendilerini ve dev yumruklu çocuğu mevcut durum (esaret ve işkence) karşısında “biz” ve “o” karşıtlığı üzerinden konumlandırır. Önceki bentlerde adeta masum bir kahraman olarak takdim ettikleri çocuğa yapılanları çaresizce seyretmek durumunda kalacak olan duvarlar, bu iki dizeyle sanki sonradan olacıklara karşı okuyanları hazırlamak isterler:

işte biz dinleyen duyan düşünen duvarlar

işte o çocuk yumruklu dev o dev yumruklu çocuk
(İlhan, 2016: 89)

Alıntının birinci dizesinde kullanılan sıfatların insana ait sıfatlar olması, duvarların, bütün insanlık adına konuştuklarının açık bir göstergesidir. Şiir boyunca herhangi bir yer ve millet vurgusunun yapılmamış olması, işlenen temaların evrensel boyutta ele alındıklarını açıkça göstermektedir.

5. bentte çocuğun birkaç kere kırbaçlı işkenceye maruz kaldığını ve nihayet bir gece sabaha karşı idam edilmek üzere götürüldüğü belirtilmektedir. Bu işkenceler ve götürülme esnasında “gözleri ağlamayı bilmeyen” zindan duvarları hiçbir şey yapamadan çaresizce olup bitenleri izlemişlerdir. Bendin ilk ve son dizelerinde mevsimin çingiraklı bir mayıs günü olduğu tekrar edilerek, yaşamın baharındaki dev yumruklu çocuğun nedeni bile belli olmayan ölümünün açığa çıkardığı trajik duygu tonu artırılmak istenmiştir.

Bundan sonraki üç bentte artık sözü zindan duvarlarının yerine idam duvarları almıştır. İdam duvarları da tıpkı zindan duvarları gibi cereyan eden öldürülme hadiselerine son derece üzgün ama çaresiz ve edilgen bir şekilde sadece şahit olmaktadır. Üstelik bu durum öteden beri devam eden sistematik bir durumdur ve kimse bir şey yapamamaktadır. Fakat idam duvarları, çaresizlikle birlikte, durumdan şikâyet tonunu bir derece daha artırarak insanlığa karşı gizli bir sitemi de dile getirmektedirler. Duvar olarak onlar bir şey yapamazlar; fakat ne olursa olsun bu gidişe dur demekle mükellef olan insanlık da susmaktadır ve bu nedenle de insanlık şeref ve haysiyetine sahip çıkamadıkları için utanmak ve kahrolmak durumundadırlar:

*ya biz idam duvarıyız karşımızda çok insan öldürdüler
onlar yıkıldı biz hep ayakta kaldık
temelimiz kanla beslendi ama nedense uzamadık
öyle bakmayın bu yaralar şerefli yara değil
getiriler vurular biz öyle dururuz
yağmurlar gözyaşı bulutlar mendil
elimizden ne geldi de yapmadık
ah öyle bakmayın utanırız kahroluruz*
(İlhan, 2016: 89-90)

7. ve 8. bentlerde nihayet “dev yumruklu çocuk”un “rezil bir mayıs sabahı şafak vaktinde” “simsiyah çamur gibi bir manga ortasında” “siyaset meydanına” getirilişi ve kurşuna dizilişi anlatılmaktadır. Bu manzara karşısında çaresizliklerini daha yüksek bir tonla dile getiren

idam duvarlarının sesine bu defa sanki insanlığa karşı derinden bir "suçlama" da karışmış gibidir:

*onlar döküldü biz hep ayakta kaldık
(...)
o düştü biz yine ayakta kaldık
halbuki ne kadar ne kadar yorgunuz
öyle bakmayın bu yaralar şerefli yara değil
ah öyle bakmayın utanırsız kahroluruz
(İlhan, 2016: 90)*

Tema

Görüldüğü üzere şiirde anlatılanların merkez kişisi ve dolayısıyla anlatılanların odak noktası aslında, "dev yumruklu çocuk" iken şiire ad olarak, olup bitenleri görüp anlatan "duvar"lar seçilmiştir. Zaten metnin başındaki ithaf cümlesi de bunu açıkça ortaya koymaktadır. Buna göre, şiir boyunca asıl şikâyet vurgusu, II. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkardığı kıyıcı düzenin faillerinde değil; olanlar karşısında harekete geçmeyen/geçemeyen, aslında kahrolsalar da tıpkı bir "duvar" gibi bakakalan insanlık üzerine yoğunlaşmaktadır. Şiirin bütününe yerleşen ve "duvar" sembolüyle somutlaştırılan suskunluğun, hareketsizliğin, aslında kayıtsızlıktan, nemelazımcılıktan hatta cesaretsizlikten değil; bir tür çaresizlikten ileri geldiği öne sürülüyor gibi görünse de, şiirdeki aciz duvarların gizli bir itiraf tonundaki bazı ifadeleri dikkate alındığında, şiirin asıl merkez duygusu/düşüncesi/niyetinin ortaya çıktığı görülmektedir: Suçlanma/suçlama. Şiirin başından beri hissettirilmekle birlikte bilhassa;

*elimizden ne geldi de yapmadık
ah öyle bakmayın utanırsız kahroluruz*

dizelerinde dile getirilen "acziyet" duygusu, son bentteki,

o düştü biz yine ayakta kaldık

dizesiyle artık mahcubiyeti de aşan bir "suçluluk" psikolojisine dönüşmektedir.

Şiirin metaforik öznesi durumundaki "duvarlar"ın bu ruh hali, şair Attila İlhan'ın toplumcu/'toplumsal' gerçekçiliğiyle birleştiğinde, okuyanları harekete/eyleme geçmeye, mevcut duruma karşı koymaya davet eden bir çağrı, bir ihtar tonu kazanmaktadır. Nitekim, kendisi de söz konusu şiiri için "Meraklısına Notlar" kısmında "'duvar' gerçekte bir savaş ve gizli direniş şiiri sayılmamalı mıdır?" diye soracaktır (İlhan, 2016: 184).

Kısacası, “Duvar” şiirinin tematik dokusunu, savaş (II. Dünya Savaşı), özgürlüğün esarete dönüştürülmesi, acımasızlık, işkence, ölüm (idam), çaresizlik... gibi birtakım olgu, kavram ve duygular oluştururken; asıl tema, insanlığın harekete geç(e)meyişi gerçeğidir. İnsanlık, ruhsuz, duygusuz bir sembol üzerinden “duvar”a benzetilerek utandırılmıştır. Bu durumda, şiir boyunca sık sık “*öyle bakmayın bu yaralar şerefli yara değil*” ifadesinde dile getirilen kaybolan şerefini kurtarmak ödevini yerine getiremeyen insanlık, en azından gördükleri karşısında duydukları üzüntü, acizyet ve mahcubiyeti dile getiren “duvar”lar kadar bile olamayarak onlardan daha aşağı bir dereceye indirilmiştir.

Dil ve Üslup

Duvar adlı şiirde dil, en genel anlamıyla tasvir edici bir fonksiyonla kullanılmıştır. Metnin dili, yer yer çizilen soyut birtakım görüntüler/ingeler dışında (*dev yumruklu çocuk, bulutlar eğilip alınının terini sildiler, şafak sancularıyla iki büklümdü ufuk*), büyük oranda, konuşma diline dayalıdır. Genellikle bitmiş cümlelerden oluşan mısralarıyla şiir, yalın bir üsluba sahiptir. Şiirde bilinen ve günlük dilde kullanılan kelimelerle ve çoğunlukla da pekiştirilmiş sıfat ve zamirlerle çizilmiş tasvirlerle geniş ölçüde yer verilmiştir. Örneğin: “*tahta kurusundan benek benek yüz*”, “*dilim dilim sırtımdaki yaralar*”, “*dinleyen duyan düşünen duvarlar*”, “*kıpkızıl diken diken öfke*”, “*birdenbire aydınlandı zindan*”, “*sımsıcak gözleri*”, “*büsbütün götürdüler*”, “*onlar hep döküldü biz hep ayakta kaldık*”, “*birdenbire ölümü getirdiler*” vb. gibi sıfat ve zamirlerin şiirin duygusal tonunu/şiddetini artırmak için kullanılan birtakım dil unsurları olduğu söylenebilir.

Attila İlhan şiirinin genel karakteristik özelliği olan hareket unsurunun Duvar adlı şiirde pek fazla kullanılmadığı göze çarpmaktadır. “*dev yumruklu çocuk*”un hapisaneye getirilmesi (“*bir cumartesi akşamı girdi kapımızdan*”), işkence görmesi (“*o birkaç defa kartal gibi gitti kartal gibi döndü/çığlıklarını değil kırbaç sesini duyduk*”) ve kurşuna dizilmesinin (“*ve simsiyah bir manga ortasında/siyaset meydana geldi dev yumruklu çocuk/ bulutlar eğilip alınının terini sildiler/ ve mermiler birdenbire ölümü getirdiler*”) anlatıldığı yerlerde nispeten daha hareketli çizilen sahnelere metnin genelinde pek rastlanmamaktadır. Şiirdeki bu genel durgun atmosferin oluşmasında, ele alınan “kayıtsızlık” temasının payı olduğu açıktır. Şiirin merkez kişisi durumundaki dev yumruklu çocuk, bütün metanetine rağmen hapidir ve ölüme mahkûm edilmiştir. Bu tematik pozisyonu dolayısıyla da Attila İlhan şiirlerinin genel serüvenci/devingen kişilerinin hareket imkânlarından da yoksundur.

Türk edebiyatında Attila İlhan'la özdeşleştirilmiş bir üslup özelliği olan (Çelik, 1998:15) imla ve noktalama ihlali burada da hemen fark edilmektedir. Şiirde hiç büyük harf kullanılmadığı gibi hemen hemen hiçbir noktalama işaretine de yer verilmemiştir.

Ahenk

Serbest nazım şekliyle yazılan "Duvar" adlı şiirde belli bir vezin yoktur. Şiir, genellikle birbirine yakın fakat farklı hece sayılarındaki mısralardan oluşan serbest bir vezinle kaleme alınmıştır. Mısraların kümelenişinde belli bir kalıptan çok muhtevanın gerektirdiği anlam ve duygu akışı belirleyici olmuştur. Söz gelimi şiirin 4. bendi, sadece iki mısradan meydana gelmiştir ve burada duvarlar, sanki şiirdeki olup bitenleri olduğu gibi özetleyip, çocuğa yapılanları ve bunlar karşısındaki kendi pasif/aciz durumlarını "işte" edatıyla adeta itiraf etmektedirler:

*işte biz dinleyen duyan düşünen duvarlar
işte o çocuk yumruklu dev o yumruklu çocuk*
(İlhan, 2016: 89)

Metinde, belli bir kafiye düzeninden de bahsetmek mümkün değildir. Bununla birlikte, ritim sağlamak gayesiyle şiirin farklı mısraları arasında birbirine yakın ses değerlerine sahip kelimelerin kullanımından doğan ritmik bir yapı mevcuttur. Bu ritmi sağlayan unsurlardan bazılarının kafiye oluşturmasına karşılık diğer önemli bir kısmının da -şiirin bütünü dikkate alındığında- redif sağlayan ek, kelime ve kelime grubu tekrarlarına dayalı yapılar olduğu görülmektedir:

*yüzündeki deniz parlaklığıyla durur hatramızda
o çocuk yumruklu dev o dev yumruklu çocuk
o zaman mayıstı yağmurlar başımızda
bir cumartesi akşamı girdi kapımızdan
gözlerinde kıpkızıl diken diken öfkesi
Adeta birdenbire aydınlandı zindan
onu böyle görünce nasıl da korkmuştuk
sapından fırlamış bir balta gibi çehresi
ve omuzlarında delikanlı gölgesi*
(İlhan, 2016: 88)

Bendin 1. ve 3. mısra sonu kelimelerindeki "-mızda" ekleri ile 5.8. ve 9. mısra sonlarındaki "-si" ekleriyle redif sağlanmıştır. Bununla birlikte 2. ve 7. mısraların sonundaki "çocuk" ve "korkmuştuk" kelimelerindeki "-uk" sesleriyle tam kafiye; 4. ve 6. mısra sonlarındaki "-dan" sesleriyle zengin kafiye sağlanmıştır. Görüldüğü gibi, şiirdeki redif ve kafiye kullanımı pek düzenli değildir.

Şiirin ahengini sağlayan en temel öge tekrarlardır. Çeşitli tarz ve seviyelerde yapılan tekrarlarla şiirdeki lirik ifade tonu güçlendirilmek istenmiştir. İkilemeler, pekiştirme sıfatları, kelime ve kelime grubu tekrarları, birden fazla leithmotif kullanımı ve yer yer başvurulmuş ses tekrarları, temel olarak şiirin ritmik yapısını şekillendirdiği gibi şiirde verilmek istenilen duyguların da belirginleşmesini sağlamıştır. Şiirdeki tekrarları aşağıdaki gibi göstermek mümkündür:

a) Ses tekrarları (asonans ve aliterasyon):

Ses uyumu, armoni denilen ses tekrarları, bir ya da birden fazla mısradaki ünlü ya da ünsüz benzer seslerin anlama ve konuya da uygun biçimde tekrarıyla elde edilen ahenktir (Çetin, 2013: 239).

Şiirin 4. bendindeki “*işte biz dinleyen duyan düşünen duvarlar*” mısrasında, sıkça tekrar edilen “d”, “n” ünsüzleri ile “e”, “u/ü”, “a” ünlülerinin ortaya çıkardığı aliterasyon ve asonans, hem mısradaki ses dalgalanmasını sağlamış hem de tematik açıdan kendini aciz/edilgin olarak konumlandıran duvarların, aynı zamanda suçlu ve sorumlu olduklarını ima eden anlamsal bir işlev yüklenmişlerdir.

7. bentteki “*yıldızlar küfür gibi yüzümüze tükürür gibi*” mısrasında “k”, “r”, ünsüzleriyle “ü” ünlüsünün tekrarıyla, “küfür” ve “tükürür” kelimelerinin anlam içeriğiyle de örtüşen şiddetli bir duygu ifadesi bulunmaktadır. Yine aynı bendin “*ve mermiler birdenbire ölümü getirdiler*” şeklindeki son mısradaki “m”, “r”, “b”, “l” gibi ünsüz ve “i”, “e” gibi ünlülerin bir arada kullanımından doğan ses akışı, şiirin final sahnesindeki kurşuna dizilme hadisesini hem ses hem de görüntü/hareket olarak tasvir edecek mahiyettedir.

b) Kelime, kelime grubu ve mısra tekrarları:

Yukarıda da vurgulandığı üzere şiirin ahengiyle beraber duygu atmosferinin sağlanmasında da en çok yararlanılan yolların başında tekrarlar gelmektedir. Söz konusu tekrarlar, adeta, şiirde belirgin temalardan olan kısır döngünün ortaya çıkardığı acziyeti ve gergin/gerilimli bekleyişi de hissettirecek anlamsal bir işlev kazanmışlardır. Söz gelimi “ah öyle bakmayın ...” ifade kalıbı şiirde dört farklı yerde kullanılarak söz konusu acziyet en bariz şekilde dile getirilmektedir. Aynı şekilde “benek benek yüz”, “dilim dilim yara”, “diken diken öfke” gibi pekiştirme sıfatı olarak kullanılan ikilemeler, hem duygusal şiddetlendirici olarak hem de şiirdeki ahengi temin edici özellikte kullanılmışlardır.

Şiirin anlam bütünlüğünü de destekleyen ahenk sağlama yollarından ifade ve mısra tekrarlarının metindeki görünüşleri ise şöyledir:

Şiir, cezaevinin iç duvarlarının en temel özelliklerinin vurgulandığı bir ifade kalıbının tekrarıyla başlamaktadır:

*ben bir duvarım hiç güneş görmedim
sen hiç güneş görmemiş bir başka duvar*

Aynı bendin sonundaki;

*bizim kucağımız terkedilmiş bir yatak gibi kirli soğuk
ve bizim kucağımızda kasırgalı insanlar
(İlhan, 2016: 88)
mısralarında "bizim kucağımız" ifadesi tekrar edilmiştir.*

Aynı şekilde "biz de duvarız dinleyen duyan düşünen duvarlar" ifadesi, iki mısralık dördüncü bendin ilk mısraında "işte biz dinleyen duyan düşünen duvarlar" olarak tekrar edilmiştir. Ayrıca "bir sana bakardı bir bana bakardı", "ah işte annesi annesi sevgilisi", "bir mayıs sabahı toprak rezil gök rezil" ve "o birkaç defa kartal gibi gitti kartal gibi döndü" gibi tekrar içeren ifade kalıpları, şiirin ahenginin sağlanmasında belirgin rol oynamışlardır.

Bunların dışında mısra seviyesinde başvurulan ifade tekrarlarını aşağıdaki gibi göstermek mümkündür:

*o çocuk yumruklu dev o dev yumruklu çocuk (2 kez)
o zaman mayıstı yağmurlar başımızda (3 kez)
bizim kucağımız terkedilmiş bir yatak gibi kirli soğuk (2 kez)
dışarda tabiat mevsimin en çingiraklı ayındadır (2 kez)
onlar hep döküldü biz hep ayakta kaldık (2 kez)
öyle bakmayın bu yaralar şerefli yara değil (2 kez)
ah öyle bakmayın utanırız kahroluruz (2 kez)*

Alınan bu mısralar/ifade kalıpları bazen çok küçük değişikliklerle şiirin değişik yerlerinde tekrar edilmek suretiyle, içerdikleri duygusal anlamı okuyucunun dikkatine tekrar tekrar getiren, onda da aynı duygusal yoğunluğu oluşturmayı hedefleyen birer leitmotif görevi üstlenmişlerdir.

Sonuç

Teması itibariyle bir savaş, esaret ve ölüm şiiri olan "Duvar"da, biçim-içerik uyumunun gözetilerek dikkat çekilmek/gösterilmek istenen manzaraya/yaşantıya uygun bir dil ve şeklin kullanıldığı görülmektedir. Konuşma üslubunun öne çıktığı şiirde, dil ve ahenk unsurları (tekrarlar) metne hâkim kılınan temel duyguları da belirginleştirecek,

hissettirecek tarzda kullanılmıştır. Bunların yanı sıra şairin bu ilk kitabına isim olarak “Duvar”ın seçilmesi de tesadüfi değildir. Şiirde, en genel işleviyle özgürlüğü kısıtlayan bir engel şeklinde takdim edilen “duvar”, tarihî bakımdan da 2. Dünya Savaşı sonrası dünya siyasetini tecessüm ettiren (Berlin Duvarı gibi) önemli bir hürriyetsizlik ve ayrılık/kamplaşma sembolüdür. Nitekim günümüzde de “duvar örme/yapma” icraatlarının çeşitli yerlerde, çeşitli siyasi gerekçelerle devam ettiği görülmektedir. Yani “Duvar”ın, üzerine kurulduğu zihniyet ve ele aldığı tarihsel kesit, işlediği konu ve konuyu ifade tarzı bakımından estetik değeri yüksek ve toplumcu gerçekçi karakteristiği belirgin bir şiir olduğu görülmektedir.

KAYNAKLAR

- ÇELİK, Yakup (1997), *Şubat Yolcusu Attila İlhan'ın Şiiri*, Akçağ Yay., Ankara.
- ÇETİN, Nurullah (2013), *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap Yay., Ankara.
- İLHAN, Attila (2016), *Duvar*, (22. Basım), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (2011), *Şiir Tahlilleri 2 (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KORKMAZ, Ramazan - ÖZCAN, Tarık (2014), “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yay., Ankara.
- MORAN, Berna (2002), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul.
- EMİROĞLU, Öztürk (2008), *Türkiye’de Edebiyat Toplulukları*, Akçağ Yay., Ankara.

TÜRKÇEDE *LA DAME AUX CAMÉLIAS* TERCÜMELERİ VE HAKKINDA YAZI- LANLAR

Dr. Öğr. Üyesi H. Harika DURGUN

ÖZ: Toplumun her döneminde bilim, sanat ve fikir alanları tercümeyle desteklenmiştir. Türk edebiyatının kendine yeni bir yön aradığı 19. yy'ın ikinci yarısında tercüme faaliyeti önem arz eder. Romantik edebiyatın önde gelen yazarlarından Alexandre Dumas Fils'nin *La Dame aux Camélias* romanı, Türk edebiyatında tercüme edilen ilk romanlar arasında yer alır. Eser sırasıyla Ahmet Mithat Efendi, M. Vasıf, Mustafa Nihat Özön, Mithat Cemal Kuntay, Zahir Güvemli, Reşat Nuri Güntekin, Tahsin Yücel tarafından tercüme edilmiştir. Roman daha sonra yazarı tarafından tiyatroya adapte edilmiştir. Bu tiyatro oyunu da Mahmut Şevket Paşa ve Kemal Ragıp tarafından çevrilmiştir. *La Dame aux Camélias*'nin roman tercümeleri yayımlandıkça ve *La Dame aux Camélias* sahnelendikçe eleştirmenler her iki türü "muhteva" açısından değerlendirmişlerdir. Roman ve tiyatrunun teknik özelliklerine dikkat etmemişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Tercüme faaliyeti, *La Dame aux Camélias*, roman, tiyatro, eleştiri yazıları.

The Turkish Translations of *La Dame aux Camélias* and Related Writings

ABSTRACT: In every period of the history, fields of science and art and world of thought have been supported by translation. In the second half of the nineteenth century, when the Turkish literature was looking for a new direction, translation activity was of importance. The novel *La Dame aux Camélias* written by Alexandre Dumas Fils, one of the leading authors of Romantic Literature, is among the first novels translated into Turkish literature. The novel was translated by Ahmet Mithat Efendi, M. Vasıf, Mustafa Nihat Özön, Mithat Cemal Kuntay, Zahir Güvemli, Reşat Nuri Güntekin, Tahsin Yücel, respectively. The novel was later adapted to the theatre by the author. This play was also translated by Mahmut Şevket Paşa and Kemal Ragıp. As the translation of *La Dame aux Camélias* were published and the play *La Dame aux Camélias* was performed, critics evaluated both genres in terms of "content". They did not pay attention to the technical features of the novel and theatre.

Keywords: Translation activity, *La Dame aux Camélias*, novel, theatre, critique writings.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr. Öğr. Üyesi
H. Harika DURGUN

Manisa Celal Bayar Üni. Fen-
Edebiyat Fak. TDE Böl.

harika.durgun@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-4971-9185

Gönderim Tarihi Received

03.03.2019

Kabul Tarihi Accepted

06.04.2019

Atıf

Citation

DURGUN, Harika (2019). "Türkçede *La Dame aux Camélias* Tercümeleri ve Hakkında Yazılanlar", *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, (45), 75-91.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Hilmi Ziya Ülken, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü* adlı önemli incelemesinde “bütün esaslı uyanış hareketlerinin, her şeyden önce, birer büyük tercüme devriyle başladığı” temel fikrinden yola çıkarak kendi içine kapanan, her şeyi yalnız kendinde arayan toplumların yeni bir şey ortaya koymasına imkân olmadığını ayrıntılı bir şekilde izah eder (2011: 5). Türk edebiyatının kendine yeni bir yön aradığı Tanzimat yıllarında tercümenin önemli yeri olduğu görülür (Okay, 2005: 87). Tanzimat devri aydınlarımız, yazarlarımız; Fransız aydınlanma çağı yazarları ve Romantik edebiyatın temsilcilerini okuyarak edebiyatımıza yön vermeye çalışmışlardır. Ancak bu tercümelere belli bir şahıstan, belli bir ekol ve akımdan hareket edilmeyerek adeta “pusulasız ve dümensiz, suların kendi akışına bırakılmış” bir tercüme faaliyetiyle karşılaşırız (Tanpınar, 2012: 87). Bunun yanı sıra yapılan tercüme Türk nesrinin dil ve konu itibarıyla gelişmesine, Batı medeniyetinin tanınmasına öncülük ettiği için dikkate değerdir (Bu konuda geniş bilgi için bk. Enginün, 1992: 68-73; Kefeli, 2000: 145-155). Tanzimat devrinde yapılan edebî-fikrî içerikli tercüme¹, yapı yönünden kusurlu olsa da edebiyatımızda Batılı anlamda hikâye, roman, tiyatro türünün ortaya çıkmasına zemin hazırladığı için önemlidir.

Alexandre Dumas Fils’in 1848’de yayımladığı *La Dame aux Camélias/Ladam O Kamelya* romanı, hem konusu hem de otobiyografik özelliğiyle ilgiyle karşılanmıştır. Romanda Marguerite Gautier adlı bir hayat kadını ile Armand Duval isimli bir avukatın gönül ilişkisi anlatılır. Ancak ailesinin namusunu/iffetini düşünen baba Duval araya girerek bu birlikteliğe son vermek ister. Bunun için Marguerite’ten aşkı uğruna bir fedakârlık yapmasını talep eder. Bunu kabul eden Marguerite, Armand’dan ayrılır ancak bir süre sonra üzüntüyle hastalığı ilerleyerek vefat eder. *La Dame aux Camélias*’da özellikle bir hayat kadınının ne kadar “yüce gönüllü, hoşgörülü olabileceği, aşkı uğruna hayatını feda edebileceği” üzerinde durulur.

¹ *Muhaverat-ı Hikemiye* (1859), *Tercüme-i Telemak* (1862), *Hikâye-i Mağdurîn* (1862), *Hikâye-i Robenson* (1864), *Hikâye-i Hikemiye-i Mikromega* (1869), *Monte Cristo* (1871-1873), *Atala* (1872), *Güliver’in Seyahatnamesi* (1872), *Topal Şeytan* (1872), *Paul ve Virginie* (1873), *Graziella* (1878), *Manon Lescaut* (1879) vd. Tanzimat devrinin ilk roman tercüme¹leri için bk. İsmail Habib Sevik, *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, C. 2, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1941.; Haşim Koç, “Osmanlı’da Tercüme Kavramı ve Tanzimat Dönemindeki Edebî Tercümelere Dair Çalışmalar”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 4, S. 8, Güz 2006, s. 351-381.; Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, (Haz. Alpay Kabacalı), İletişim Yay., İstanbul, 2009, s. 141-182.

Alexandre Dumas Fils'nin, romanı, Marie Duplessis² adlı bir hayat kadınıyla olan birlikteliğinden esinlenerek yazdığı söylenir.³

Batı dünyasının ilgiyle karşıladığı *La Dame aux Camélias* romanı Türk edebiyatında da rağbet görmüştür.⁴ Tanzimat devrinin ilk roman tercümelere arasında yer alan *La Dame aux Camélias*, Ahmet Mithat Efendi'den (1297/1881)⁵ sonra sırayla M. Vasıf (1327/1911),

² Marie Duplessis (1824-1847): Müstearıyla tanınan yazarın asıl adı Alphonsine Plessis'tir. Bk. https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Duplessis.

³ Eserin orijinalinde Fransız yazar-eleştirmen Jules Janin (1804-1874) tarafından kaleme alınan “Önsöz/ Préface”de Marie Duplessis ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Sadece Mithat Cemal Kuntay çevirisinde bu yazıya yer verilmiştir: “Gençliğin sahibi heyecanlarıyla yazılmış birtakım eserlerden alelusul nasıl bahsedilirse bu kitaptan da en önce öyle bahsolundu. Ve herkes şunu söylüyordu: Alexandre Dumas'nın oğlu mektep hayatından kurtulur kurtulmaz babasının parlak izinde emin adımlarla yürüyordu. Babasının eserlerindeki canlılık, çok içten olan heyecan oğlunda da vardı. (...) İşte *La Dame aux Camélias* önceden bu tarzda büyük bir muvaffakiyet kazandı. Fakat okuyucular bu eserden aldıkları ilk geçici intibalarını arası çok geçmeden şu yolda tashih ettiler: Bu kitap öyle aslı fashlı olmayan bir hikâye değildi ve bu kitabın kahramanı olan kadın yakın zamanlara kadar yaşamış olacaktı ve yaşamıştı. Ve bu facia uydurulmuş değil, yaşanmış bir hâileydi; hikâyesi de çok gerçek, çok canlıydı. Bunun üzerine herkeste bir merak uyandı: Neydi romandaki bu kadının asıl ismi? Neydi sosyetelerdeki mevkii? Neydi maceralarının akıbeti, teferruatı ve dedikoduları? Her şeyi bilmek isteyen ve bilen halk bu hurda şeyleri de birer birer öğrendiler. Ve bir kere okudukları kitabı tekrar okumak istediler. Çünkü vakanın öğrenilen iç yüzü romanın uyandırdığı alakaya sirayet etmişti.” Jules Janin, “Mademoiselle Marie Duplessis”, *La Dame aux Camélias*, (Çev. Mithat Cemal), Semih Lütfi Kitabevi, II. Baskı, İstanbul, (tarihsiz), s. 17.

⁴ Namık Kemal, Abdülhak Hamid'e yazdığı bir mektubunda beğendiği Batılı eserlerden bahsederken *La Dame aux Camélias*'yı da zikreder: Fevziye Abdullah Tansel, *Namık Kemal'in Hususi Mektupları I*, TTK Yay., Ankara, 2013, s. 434; Cevdet Perin, Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* piyesini yazmadan önce *La Dame aux Camélias*'ı okuduğuna “hükmeder”. Şefika'nın verem olup ölmesi Margueritte'i hatırlatır, der: *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, Pulhan Matbaası, İstanbul, 1946, s. 144., Ahmet Hamdi Tanpınar, Namık Kemal'in *İntibah* romanının *La Dame aux Camélias*'dan bazı izler taşıdığını belirtir: *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (Yay. Haz. Abdullah Uçman), Dergâh Yay. İstanbul, 2012, s. 398., Orhan Okay da Tanzimat'tan sonra romantik edebiyatta karşımıza çıkan “aşk, ayrılık ve bunların doğurduğu ıstırapın hastalığı” olan “verem”in bir hassasiyet teması olarak kullanılmasında *La Dame aux Camélias*'nın etkili olduğunu ifade eder: *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay. İstanbul, 2005, s. 85. Recaizade Mahmut Ekrem *Araba Sevdası*'nda, Ömer Seyfettin “Nişanlılar” hikâyesinde *Ladam O Kamelya*'yı romantik edebiyatın eleştirisi yönünden ele alırken Reşat Nuri Güntekin *Son Sığınak* romanında, tiyatro kumpanyasını Anadolu turnesine hazırlamak için “tiyatromuzun alfabesi” olan *Ladam O Kamelya* oyunundan istifade eder. Bu konu, müstakil bir incelemeye müsait olduğu için biz burada sadece belli başlı eserlere temas ettik.

⁵ Ahmet Mithat Efendi'nin tercümesi günümüz harflerine de aktarılmıştır. Bk. *Kamelyalı Kadın*, Muharriri Aleksandr Dumazade, Mütercimi Ahmed Midhat, (Haz. Muharrem Dayanç, İsmet Şanlı), Akademik Kitaplar, İstanbul, 2015.

Mustafa Nihat Özön⁶, Mithat Cemal Kuntay⁷, Zahir Güvemli (1959), Reşat Nuri Güntekin (1950-1951) ve Tahsin Yücel (1963, 2013) tarafından çevrilmiştir.⁸ Alexandre Dumas Fils, eserini “beş perdelik bir oyun” olarak tiyatroya da uyarlamış ve oyun 1852’de sahnelenmiştir.⁹ Bu tiyatro oyunu ise Mahmut Şevket Paşa¹⁰ ve Kemal Ragıp¹¹ tarafından tercüme edilmiştir. *La Dame aux Camélias*’nın özgün roman ve tiyatro metinleriyle yapılan tercümelerini şekil özellikleri bakımından karşılaştırdığımızda şu sonuçları görüyoruz:

⁶ İsmail Habib Sevük, M. Nihat Özön’ün bu tercümeyle ilgili olarak belirttiği şeydir. Bk. *Avrupa Edebiyatı ve Biz II*, s. 409., Çalışmamızda son baskıyı esas aldık: Alexandre Dumas Fils, *La Dame aux Camélias*, (Çev. M. Nihat Özön), Remzi Kitabevi, III. Baskı, İstanbul, 1961, 219 s.

⁷ İsmail Habib Sevük, M. Cemal Kuntay’ın bu tercümeyle ilgili olarak belirttiği şeydir. Bk. *Avrupa Edebiyatı ve Biz II*, s. 409., Çalışmamızda son baskıyı esas aldık: Alexandre Dumas Fils, *La Dame aux Camélias*, (Çev. Mithat Cemal), Semih Lütfi Kitabevi, II. Baskı, İstanbul, (tarihsiz), 218 s.

⁸ Çalışmamızı Tahsin Yücel’in çevirisiyle tamamlamamızın sebebi onun pek çok edebî eseri edebiyat ve kültür dünyamıza kazandırarak Türk edebiyatının önemli çevirmenlerinden biri olmasıdır. Tahsin Yücel’den sonra da *Kamelyalı Kadın* pek çok yayınevi tarafından tercüme edilmiştir: Oda Yay. (1996-2007, 3 baskı), Sosyal Yay. (2003), Beda Yay. (2004), Kitap Zamanı Yay. (2011), Akvaryum Yay. (2012), Martı Yay. (2012), İlya Yay. (2013), Antik Kitap (2015), Ema Kitap (2016), Vendik Yay. (2018).

⁹ Mustafa Nihat Özön, “Esere Dair”, *Age.*, s. 5., “La Dame aux Camélias 2 Şubat 1852’de oynandı” bk. Mithat Cemal Kuntay, “Alexandre Dumas Fils”, *Age.*, s. 219., Tahsin Yücel, “Sunuş”, *Age.*, s. V.

¹⁰ Mahmut Şevket (Müt.), *Ladım O Kamelya*, Beş perdelik dram, Tab ve Naşiri Tüccar-zade İbrahim Hilmi, İstanbul, 1316 (1900), 190 s.

¹¹ Elimizde tiyatro metni olmasa da eserin, Kemal Ragıp tarafından tercüme edildiği ifade edilir: “Piyas Kemal Ragıp tarafından da tercüme edilerek 1924’te Beyoğlu’ndaki Darülbedayi tiyatrosunda temsil edildi.”, İsmail Habib Sevük, *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, C. II, s. 409, “(Ferah Tiyatrosu için) Kemal Ragıp da A. Dumas Fils’ nin *Kamelyalı Kadın*’ını çevirmişti.”, Muhsin Ertuğrul, *Benden Sonra Tuşan Olmasın*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 353., “8 Nisan 1914’te Cybele Adrianon adlı Yunan topluluğunun oynadığı, oğul Alexandre Dumas’ının La Dame aux Camélias oyunu dokuz yıl sonra Ferah Topluluğu tarafından oynanmıştır. Oyunu dilimize Kemal Ragıp çevirmiştir.”, Özdemir Nutku, *Darülbedayi’den Şehir Tiyatrosu’na*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2015, s. 162.

Telif -Tercüme	Giriş Yazısı	Bö- lüm Sa- yısı	Sayfa Sayısı	Sonuç Yazısı
Alexandre Du- mas Fils (1852)	Fransız yazar ve eleştir- men Jules Janin'in "Ma- demoiselle Marie" başlıklı yazısı.	27	XXIV s.+ 369 s.	(yok)
A. Mithat Ef. (1297/1881)	(yok)	27	192 s.	(yok)
M. Vasıf (1911, resimli)	(yok)	27	400 s.	(yok)
M. Nihat Özön (III. b. 1961)	M. Nihat Özön'ün "Esere Dair" başlıklı ya- zısı.	27	9 s. + 210 s.	(yok)
Mithat Cemal Kuntay (tarihsiz)	Fransız yazar ve eleştir- men Jules Janin'in "Madmazel Mari Döp- lesi" yazısının tercü- mesi.	27	18 s. + 200 s.	A. Dumas Fils'in hayat ve edebî şahsiyeti hakkında bir tercüme (<i>Histoire de la Littérature Française il- lustrée</i> , c. 2, s. 277-279)

Tiyatro için:

<i>La Dame aux Camélias</i> Alexandre Dumas Fils	Pièce en cinq actes, mèleé de chant Représentée pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre du Vaude- ville, 2 Février 1852 (Magasin Theatral Illustré)	Acte 1 (Scene 13) Acte 2 (Scene 11) Acte 3 (Scene 7) Acte 4 (Scene 6) Acte 5 (Scene 7)
<i>Ladım O Kamelya</i> Müellifi Aleksandır Duma Fis Mütercimi Mahmut Şevket	Beş perdelik dram Kütüphane-i Hilmi İstanbul, 1316	Birinci perde (13 meclis) İkinci perde (11 meclis) Üçüncü perde (7 meclis) Dördüncü perde (6 meclis) Beşinci perde (7 meclis)

Görüldüğü üzere roman tercümeleriyle özgün metin 27 bölümden, tiyatro tercümesiyle asıl metin beş perdeden oluşuyor. Sayfa sayılarının farklı olmasında kitap boyutunun, yazı boyutunun, resmin etkili olduğunu göz önünde bulundurmalıyız. Şunu belirtmek gerekir ki özgün metin ile tercüme arasındaki farklar¹² çeviribilimin, çeviri sosyolojisinin çalışma

¹² Işın Bengi Öner, ilgili çalışmasında *La Dame aux Camélias*'nin özgün metni ile Ahmet Mithat Efendi, Mustafa Nihat Özön ve Mithat Cemal Kuntay'ın tercümelemlerini sayfa ve bölüm sayısı bakımından değerlendirdikten sonra özellikle romanın 1. Bölümü ile 26. Bölümdeki "5 Şubat" ve "20 Şubat" tarihli mektupları, "paragraf-cümle sayısı, adılar, hitap sözcükleri, göndermeler" yönünden karşılaştırmıştır. Bk. "Türk Edebiyatında La

konusu olduğu için biz burada sadece *La Dame aux Camélias* tercümelerinin yayımlandıktan sonra ve eser, sahnelenince Türk edebiyatında nasıl karşılandığını genel hatlarıyla ortaya koymaya çalışacağız.¹³

Türk okuyucusu *La Dame aux Camélias* ile Recaizade Mahmut Ekrem'in *Naçiz*'de tercüme ettiği bir mektup vasıtasıyla tanışır. Ekrem'in ilk eserlerinden olan *Naçiz*, 1871'de yayımlanmıştır.¹⁴ Ancak eserin baskısı tükendiği için 1302/1886'da tekrar basılır.¹⁵ *Naçiz*'de yer alan "Ladam O Kamelya hikâyesinde 'Margrit'in 'Armand'a yazdığı bir mektup" başlıklı tercümede, Marguerite, hastalığının ilerlediğini ve ölmeden önce Armand'ı görmek istediğini anlatır (Recaizade Mahmud Ekrem, 1302: 56-59; Bahsi geçen mektup için bk. Yücel, 2013: 27-29). Ekrem'in, tespit edilebilen tercümelerinin pek çoğu Romantik yazar ve şairlere ait olduğundan Alexandre Dumas Fils'nin *La Dame aux Camélias* romanından yaptığı bu alıntı, bir Fransız romantik yazarı tanıtmaya yönünden anlamlıdır.

Ahmet Mithat Efendi, *Ladam O Kamelya* tercümesini ilk önce *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika etmiştir (Durgun, 2015: 49). Gazetede tefrika hakkında çıkan haberde, *Ladam O Kamelya*'nın, Alexandre Dumas

Dame aux Camélias Çevirileri", *Çeviri Bir Süreçtir... Ya Çeviribilim?*, Sel Yay., İstanbul, 1999, s. 45-66., Özlem Bay, ilgili doktora tezinde 1900 yılına kadar Türk edebiyatında *La Dame aux Camélias*'nın Ahmet Mithat Efendi ve Ahmet Rasim tarafından tercüme edildiğini ifade ettikten sonra Ahmet Rasim'in eserinin tam bir tercüme olmadığını açıklar. Bu sebeple özgün metin ile Ahmet Mithat çevirisinin -Atatürk Kütüphanesinden temin ettiği nüshanın ilk üç sayfasının eksik olduğunu belirtir- sadece 27. bölümlerini karşılaştırarak tercümedeki "eklemelere, çıkarmalara" dikkat çekmiştir. Bk. *Fransız Edebiyatından Yapılan İlk Edebi Çeviriler Üzerine Analitik Bir Uygulama (1860-1900)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2013, s. 264-272.

¹³ Bu konuda Hasan Anamur'un kapsamlı çalışmasından da istifade ettik. Bk. *Başlangıçtan Bugüne Fransızcadan Türkçeye Yapılmış Çeviriler ile Fransız Düşünürler, Yazarlar, Sanatçılar Üzerine Türkçe Yayınları İçeren Bir Kaynakça Denemesi*, Gündoğan Yay., İstanbul, 2013, s. 363-365.

¹⁴ Zeynep Kerman, ilgili yazısında Recaizade Mahmut Ekrem'in, *Naçiz*'i 1871'de neşrettiğini bir gazete haberiyle (*Hakayiku'l-Vekayi*, S. 266, 2 Haziran 1871) ispatlar. Ancak kitabın bu ilk baskısını göremediğini ifade eder. Bk. "Recaizade Ekrem'in Batı Edebiyatından Yapmış Olduğu Tercüme", *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Dergâh Yay. İstanbul, 2009, s. 466.

¹⁵ "Şu *Naçiz*'i teşkil eden tercüme -ki muharririn *Nağme-i Seher*'i gibi nev-heveslik âsârındandır- erbab-ı mütalaaya ilk defa olarak arz-ı vücud etmiyor. Tarih-i tahrir itibarıyla evvelkilerden o kadar çok muahhar olmayan birkaçından maadası bundan on beş sene evvel, bundan daha ufak bir mecmuada neşrolunmuş ve iki sene sonra nüsahtaki mevcudesi bitmiş idi. Tabir-i âherle bu eser-i naçiz âlem-i matbuata on beş yıl evvel doğmuş (...)", Recaizade Mahmut Ekrem, "Bir İki Söz", *Naçiz*, Bazı âsâr-ı edebiye ve mülâhazat-ı mütenevvia tercümelerini havidir, Mahmut Bey Mat., Dersaadet, 1302, s. 3.

Père'in oğlu veya Fransız Akademisi üyesi A. Dumas Fils tarafından kaleme alındığı için değil, konusu sebebiyle ilgi gördüğü ve tercüme edildiği bilgisi verilir (İmzasız, 1880):

Bugünden itibaren gazetemizin “Mütenevvia” kısmına Aleksandr Duma-zadenin “Ladam O Kamelya” serlevhasıyla şöhretşiar-ı âlem olan romanın tercümesini derç etmeye başladık. Bu hikâyenin sebab-i iştiharı muharririnin buraca dahi bazı âsâr-ı meşhuru olan Aleksandr Duma’ya oğul olması veyahut Akademiya azalığı misillü pederinin dahi nail olamadığı bir mertebeye bu ferzenden nail olmuş bulunması kaziyesi değildir. Hatta hikâye hemen her gencin başından geçmiş veya geçmekte bulunmuş olan vakayi-i adiyeyi heva ve hevesten ibaret bulunduğu halde pek de mugalata-i hakimaneye boğdurulmayan mukayesatı ahval-i hakikiye-i beşeriyeyi ve istidad-ı mahsus-ı erbab-ı şebabı tamamıyla hakimane bir nokta-i nazardan bi’l-muhakeme inde’l-nas hevesat-ı fuhuş-perverisine münhemik bir kadında bakiye-i ahlak-ı melekiyeyi dahi ibraz ve ispat eylemesi bu hikâyeyi umum Avrupaca mertebe-i gaye-i iştihara isal eylemiştir.

Hikâye-i mezkûre “Mütenevvia” yolunda gazetemize derç edildikten sonra müstakilen bir cilt olmak üzere başkaca dahi tab ve temsil kılınacağını hikâye meraklılarına arz ve ihbar eyleriz.

Tefrika tamamlandıktan sonra *Osmanlı* gazetesinden *Tercüman-ı Hakikat*'e alıntılanan bir başka yazıda, o zamana kadar Türkçeye tercüme edilen Fransız romanların özelliği hakkında bir değerlendirme yapılır (Abdullah Kâmil, 1881). “Dersaadet” okuyucusunun, Paul de Kock’un romanlarından ziyade Alexandre Dumas ile oğlunun eserlerini beğendiği, onların romanlarındaki merak unsurundan keyif aldığı ifade edilir. Yazıda Türk okuyucusunun “müdekkik olma” özelliğine değinilerek kendisine sadece hoş vakit geçirten eserleri değil özellikle okuduklarından istifade edebileceği romanları tercih ettiği üzerinde durulur. Ahmet Mithat Efendi’nin de toplumun ahlak ve değer yargılarını ön planda tutan, toplumu her yönden eğitme amacıyla olan bir yazar olarak *La Dame aux Camélias*’yla “edip ve feylesof ve sanayi-i nefisede meşhur ve maruf olan Alexandre Dumas-zadenin en güzel eserini Osmanlı halkına tanıtmak” istediği belirtilir.

La Dame aux Camélias hakkında yayımlanan ilk yazılarda eserin konusu üzerine olumlu değerlendirmeler yapılırken Kemalpaşazade Sait Bey’in yazdıkları bu görüşlerin aleyhindedir. Fransızca ve Almancayı iyi bilen Kemalpaşazade Sait Bey, Fransızcadan yapılan tercümelemlerde karşılaştığı yanlışları, aksaklıkları ortaya koymak ve bunları izah ederek düzeltmek amacıyla *Galatat-ı Tercüme* başlıklı on sekiz defter/kitap

yayımlamıştır.¹⁶ Bu defterlerin on beşincisi hakkında Ahmet Mithat Efendi, *Tercüman-ı Hakikat*'te bir yazı kaleme almıştır.¹⁷ Kemalpaşazade Sait Bey, on beş numaralı *Galatat-ı Tercüme*'de "Ahmet Mithat Efendi Hazretlerine Arizadır" başlıklı yazısında klasik eserlerin tercümesi, realizm ve Emile Zola hakkındaki kanaatlerini belirttikten sonra konuyu *La Dame aux Camélias*'ya getirir (Ahmet Mithat Efendi, 2015: 17-33) ve Ahmet Mithat, Emile Zola'nın eserlerini bir "rezaletname" olarak görüp beğenmiyorsa nasıl olur da *La Dame aux Camélias*'yı ibret alınacak bir eser olarak kabul eder diye sorar. Kemalpaşazade Sait, buradaki çelişkiye bir anlam veremediğini, şaşırıldığını belirtir. Ahmet Mithat Efendi de "Sait Beyefendi Hazretlerine Cevap" başlığı altında uzun bir yazı dizisi kaleme alır -ki daha sonra kitap olarak basılır- ve Sait Bey'in temas ettiği konuları açıklayarak tenkit eder (2015: 94-95):

Naci'ye La Dame aux Camélias'yı âdeta tedris eylemiş olmaklığıma pek ziyade beyan-ı istigrab ediliyor. (...) Zira zat-ı vâlâ-yı hikmet-perverîlerini bu kadar duçar-ı telaş eden şey La dame aux Camélias'nın Zola âsârı gibi hakâyık-ı beşerîyeyi havi ve okuyanların te'dibini kâfi âsâr-ı celile-i ahlakîyeden olmaması kaziyesi imiş. Hatta Üçüncü Napolyon devrinin Fransa'ya dâ'i-i enva-ı belâyâ olan fesad-ı ahlakına en ziyade hizmet eden eserlerin biri ve belki en mühimmi La Dame aux Camélias imiş. Bu eser bu kadar muzır, müthiş bir şey olduğuna ıtıla-ı tetebbukârî-i âcizanemin nasıl olmuş da şamil olamamış bulunduğu sual buyuruluyor.

Ahmet Mithat'a göre roman kahramanı Marguerite Gautier bir "aşüfte", bir hayat kadını olsa da Armand Duval'e âşık olduktan sonra bütün kötü alışkanlıklarını bırakarak onunla gösterişten uzak, sakin bir hayat sürmeye başlar. Aralarındaki ilişkiyi öğrenen Mösyö Duval, başlangıçta Marguerite'i hakir görüp aşağılasa da Armand için yaptığı fedakârlıkları öğrendikten sonra ondan özür diler. Marguerite de baba Duval'e verdiği sözü tutarak Armand'dan ayrılır, "yokluk ve yeis içinde" veremden vefat eder. Mithat Efendi, Marguerite gibi "fedakâr, afif, aşkından vazgeçmesini bilen" bir kahramana Emile Zola'nın eserlerinde tesadüf edemeyeceğimizi

¹⁶ *Galatat-ı Tercüme*, 1888'den 1906'ya kadar aralıklı bir şekilde yayımlanır. Bk. Ufuk Semercioğlu, "Osmanlı'da İlk Çeviri Eleştirileri", *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 28, Yıl: 2010, s. 29-39.

¹⁷ "Birader-i hünerver ve maarif-perverimiz saadetlü Said Beyefendi hazretlerinin Galatat-ı Tercüme'lerinin on beşinci nüshası dahi ziyet-ârâ-yı saha-i intişar olmuştur. Muharrir-i müşarünileyh hazretlerinin "Klasikler" meselesi hakkındaki nazariyat ve mütalaaat-ı üstadfleri dahi bu nüshada münderiç olup kariben taraf-ı acizanemizden yazılacak olan cevabın tefehhümü dahi makale-i letaif isale-i hünermendilerinin evvelce görülmüş bulunmasına menût olacağından bu meseleden müstefit olanların nüsha-i mezkûreyi edinmeye lüzum görecekları derkârdır.", Ahmet Mithat, "İlan-ı Mahsus: Galatat Tercümesinin 15 numaralı nüshası", *Tercüman-ı Hakikat*, S. 5927-727, 29 Teşri-nievvel 1897.

belirtir. Çünkü “bu sefile, Zola rezaletnamelerinde görülen esafile kıyas bile kabul edemeyecek biçaregândan”dır. Ayrıca *La Dame aux Camélias* “hiçbir yerde müfsid-i ahlak görülmedi”ğinden önce tiyatroya sonra operaya (*La Traviata*) uyarlanmış ve eserin pek çok tercümesi yapılmıştır. Acaba Emile Zola’nın hangi eseri “böyle bir şeref”e layık görülmüştür, diye sorar (Ahmet Mithat Efendi, 2015: 96-100). Netice itibarıyla Ahmet Mithat Efendi, Kemalpaşazade Sait Bey’in kendisi ve *La Dame aux Camélias* hakkındaki fikrini onaylamadığını ifade eder (2015: 100):

Maksad-ı âlilerini su-i tefsir ile bu eseri mütalaa edişimi ve Naci’ye dahi okutuşumu ta’yib eyledikleri zannında bulunmamaklığımu bade’t-tenbih asıl câ-yı taaccüb bu eser gibi bir eseri tetkik ve hatta tedris (bir de biz ilave edelim: ve hatta tercüme) edip de sonra Emile Zola’nın âsârına rezaletname denilmesine muvafakat ve o fikre müşâreket edişim olduğu dahi ilave-i makal edilerek “Kemal-i tazimat-ı âcizanemi muhafaza ile beraber arz eylerim ki gerek Zola’nın ve gerek Realizm mesleğinin sair salikânının âsârı rezaletname sıfatına gayr-ı layık ve mahza merâyâ-yı hakayıktır” buyuruyor.

Kemalpaşazade Sait Bey, *Galatat-ı Tercüme*’lerinde genel itibarıyla Fransızcanın anlaşılması güç dil meseleleri üzerinde dururken onun *La Dame aux Camélias* hakkındaki yorumları tercümeden ziyade muhtevaya yönelik olmuştur.

Ahmet Rasim’in 1897’de neşrettiği *Ladam O Kamelya* ise romanın bir tercümesi olmayıp eseri, diğerlerinden farklı şekilde değerlendiren küçük hacimli bir kitaptır. Burada Alexandre Dumas Fils’ye ilham veren Alphonsine Plessis’nin hayat hikâyesi anlatılır. Alphonsine Plessis, bir hayat kadınıdır. Annesini “daha doğar doğmaz” kaybetmiş, babası tarafından on iki yaşında kimsesizler okuluna gönderilmiştir. Buradaki hareketli hayat, onu birtakım maceralara sürüklemiş, Saint Cloud’a gitmiş ve güzelliğiyle yeni, zengin âşıklar bulup para ve şöhret kazanmaya başlamıştır. Hastalığında bile “güzel görünmek, celb-i hayret etmek” isteyen Alphonsine, istirahatine dikkat etmeyerek genç yaşta vefat etmiştir. Ahmet Rasim’e göre *La Dame aux Camélias*, okuyucular nezdinde etkisini, hatırasını kaybetmeyecek bir romandır (1313, 3):

Duma’nın, Duma-zade’nin hatıra-yı irfan-füruzu adem-âbâd-ı nisyana gidebilir ama Ladam O Kamelya’nın yâd-ı hazini gönüllerden asla çıkmayacaktır. Ladam O Kamelya Cenab-ı Mesih’in giremediği, fakat bütün Oлимп mabutlarının karar ettiği behişt-i lezaiz-perestanda ârâm-güzindir. İşte sathî veya derin bir sevda-yı ateşin ile nefais-i hissiyatın suduruna muvaffak olan rical ve nisvanın nail olacakları mükâfat böyle bir mükâfattır.

Ahmet Rasim, kendisini kitabın “Mütercimi” sıfatıyla takdim etse de Alphonsine Plessis hakkında verdiği bilgileri kimden öğrendiğine/ nereden aldığına dair bir malumat vermez.

1933-1940 yılları arasında faaliyet gösteren *Fikir Hareketleri*, Cumhuriyet devrinin önemli fikir dergilerinden biridir. Hüseyin Cahit Yalçın, başmuharrir olduğu bu dergide, sosyal ve siyasal içerikli tercümelelerin yanı sıra edebî eserler hakkında yaptığı tanıtma yazılarına da yer vermiştir (Huyugüzel, 1996: 13/ 66-67). Bu yazılardan biri de 1937 yılında yapılan *La Dame aux Camélias* tercümeleleri hakkındadır. Alexandre Dumas Fils, Hüseyin Cahit’in Batı edebiyatından okuduğu ilk yazarlardan biri olup aynı zamanda “Fransız edebiyatının en büyük ustası” kabul ettiği bir romancıdır (Yalçın, 2002: 43; Yalçın, 1326: 5). Hüseyin Cahit, *La Dame aux Camélias* hakkındaki ilk yazısında eserin Mustafa Nihat Özön tarafından yeniden tercüme edildiği haberini verir (Yalçın, 1937/1: 363-365). Ona göre, romanın kahramanı Marguerite ölümsüz, roman ise “dünyanın her zaman için güzel bir abidesi”dir:

Gazi Terbiye Enstitüsünün gayretli edebiyat muallimi Mustafa Nihat La Dame aux Camélias’ı (Dünya muharrirlerinden tercüme serisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1937) bugünkü dilimize tercüme ile bir hizmet daha ifa etti. Hepimiz geldik, geçiyoruz. Fakat kamelyalı verem kadın hâlâ dinç, genç ve güzel. Onun lâyemut mümessili Sarah Bernhardt çoktan gözlerini kapadı. Fakat Margueritte daima yaşıyor.

Mütercim esere ilave ettiği mukaddimede kamelyalı kadının piyesinin vaktiyle Mahmud Şevket Paşa tarafından dilimize çevrildiğini haber veriyor. Mahmud Şevket Paşa ve La Dame aux Camélias! Bu iki ismin yan yana gelmesi insanda garip teessürler uyandırıyor.

Mustafa Nihat Özön, tercümesinin “Esere Dair” başlıklı özsözünde Alexandre Dumas Fils ve *La Dame aux Camélias*’nın Batı edebiyatındaki önemine kısaca değindikten sonra romanın, Ahmet Mithat Efendi ve M. Vasıf, tiyatro uyarlamasının ise Mahmut Şevket Paşa tarafından tercüme edildiğini belirtir. Hüseyin Cahit’in dikkat çektiği Mahmut Şevket Paşa, Hareket Ordusu kumandanı ve II. Meşrutiyet devri sadrazamlarındandır. İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından suikasta uğrayarak şehit edilmiştir (Türkmen, 2003: 27/384-386). Hüseyin Cahit, mütercimi tebrik ettikten sonra romanın ve tercümenin değerini göstermek adına kitaptan bazı alıntılar yaparak yazısını tamamlar.

Hüseyin Cahit, “La Dam O Kamelya” başlıklı bir diğer yazısında da Mithat Cemal Kuntay’ın tercümesine yer verir (Yalçın, 1937/2: 11-14).

Özellikle Remzi Kitabevinin başlattığı tercüme faaliyetinin diğer yayınevleri tarafından benimsenmesini “memnuniyetle” karşılar ve “iyi seçilmiş” eserlerin tercüme edilmesini ister:

Bu rekabet tesiriyle şimdi iki La Dame aux Camélias tercümesine malik bulunuyoruz. Bunun yerine başka bir kitap tercüme edilmiş olsaydı milli kütüphanenin kazancı daha fazla olurdu. Emegimizi ve fedakârlığımızı israf edebilecek bir vaziyette değiliz. Rekabetin her iki müteşebbisi de zayıf düşürerek ümit edilen feyz ve inkişafı baltalamasından korkulabilir. Bunda bizim için teselli noktası yalnız ikinci tercümenin Mithat Cemalin güzel kaleminden çıkmış olmasıdır. (Sühulet Kitabevi, İstanbul 1937) Fakat, bilmem neden, Fransızca unvanı Türkçe olarak yazmayı münasip görmüş? “Kamelyalı Kadın” demedikten sonra bunu La Dame aux Camélias diye yazmak doğru olurdu zannediyorum.

Hüseyin Cahit, Mithat Cemal Kuntay’ın çevirisine, romanın ismini Türkçe telaffuza göre yazdığı için ufak bir eleştiride bulunur. Onun dışında romanı “lezzet ve memnuniyetle” okuduğunu belirterek romandan bir alıntı -Mösyö Duval’in Marguerite’in yanına gelerek oğlundan ayrılmasını istediği bölüm- yapar.

La Dame aux Camélias romanı ile tiyatrosu arasında birtakım farklar bulunması tabiidir. Romanın sonunda Armand Duval seyahattedir ve Marguerite Gautier’den hasta olduğuna dair bir mektup alır ve yola çıkar. Ancak yetişemez, geldiğinde Marguerite vefat etmiştir. Tiyatroda ise Armand, seyahatten döner ve Marguerite yatağındadır, ölmemiştir. Armand ondan özür diler, onu bırakmayacağını söyler ve Marguerite bir süre sonra fenalaşarak vefat eder.

Türk matbuatında *La Dame aux Camélias*’nın roman tercümelerinin yanı sıra tiyatro oyunuyla da ilgili haber ve yazılara tesadüf edilir. *Tercüman-ı Hakikat*’te çıkan bir haberde Osmanlı Tiyatrosu’ndan “el çeken veya çektirilen” Güllü Agop’un, yönetimi Mınakyan’a devrettikten sonra Osmanlı Tiyatrosu’ndaki faaliyetlerin arttığı söylenir (İmzasız, 1881; And, 1999: 92, 133). Haberde, *La Dame aux Camélias* oyununun beğenilerek iki defa sahnelendiği ve Marguerite rolünü Mari Nivart, Armand rolünü Dikran Tosbatyan ve Baba Duval rolünü Mınakyan Efendi’nin başarıyla canlandığı belirtilir:

Ladam O Kamelya oyununu iki defa oynadıkları halde ikisini dahi herkese beğendirdiler. Hele ikincisinde tiyatrodaki hakikaten oturacak yer yok idi. En şiddetli nakkadlar bu oyunun en başlı oyuncularından olan Margrit rolünü oynayan Matmazel Mari Nivart hakkında biraz vücutça dolgunluğu rolüne muvafık düşmediğinden ibaret bir kusur bulabildiler ki bu kusurun dahi sanatkârane bir ku-

sur olmadığı bedihîdir. İcra-yı sanat cihetine gelince mumaileyhanın her hünerini ve bilhassa bi't-teverrüm vefatını alkışlamadık kimse kalmadı.

Armand rolünü oynayan Tosbatyan Efendinin zaten gençliğe ve âşıklığa mahsus olan rolleri güzel oynadığı malum ve müsellemler olup fakat öteden beri icra-yı sanat ve arz-ı muhabbet hususunda pek telaşlı davranmaktan ibaret bulunan kusurunu islah etmemiş olduğu görüldü. Halbuki başka bir âşık rolünde bu kusur göze batmayacak olsa bile Armand'ın ciddiyet-i âşıkâne içinde merkûz olan tavr-ı halimane ve muztaribanesi o telaşlara hiç lüzum göstermez idi.

Armand'ın babası rolünü icra eyleyen Mınakyan Efendinin eski mahareti gittikçe berter olup bilhassa bu rolünde hiçbir kimse tarafından kusur bulunamayacak surette icra-yı hüner ve marifetle tahsin-i ammeye mazhar olmuştur.

Mari Nıvart, canlandırdığı role göre kilolu olması Dikran Tosbatyan, rolünü icra ederken aceleci davranması bakımından eleştirilse de genel itibarıyla oyuncuların sahne performansı takdir edilmiştir.

Ali Nusret de Paris'te neşredilen *Gulova*¹⁸ gazetesindeki bir yazıdan hareketle Alexandre Dumas Fils'nin, romanını tiyatroya nasıl uyarladığını anlatır (1899). A. Dumas Fils'ye romanını tiyatroya aktarması tavsiye edilince onun, babasından çekindiği söylenir. Çünkü baba Dumas Pere, *La Dame aux Camélias* için "O roman dâhilinde tiyatro olmaya layık bir vak'a yoktur" demiştir. Ancak kendisine verilen tavsiyeye uyan A. Dumas Fils, romanı tiyatroya adapte edince babası tarafından da beğeniyle karşılanmıştır. Öyle ki tiyatronun romandan daha çok talep gördüğü ve "sahne-i temâşaya vaz' edilmesinden bir milyon frank istifade ettiği mevsukan" söylenir. Ali Nusret, bizde oyunun Mınakyan¹⁹ tarafından tercüme edildiğini ve Osmanlı Tiyatrosu'nda da ilgiyle izlendiğini belirtir (And, 1999: 92, 94, 98, 113).

M. Server imzalı başka bir yazıda ise tiyatronun konusuna yer verir. Eser, oldukça romantik bir üslupla özetlenerek oyunun izleyende bıraktığı etki aynı üslupla dile getirilir (1317/ 1902):

Yine tekrar ediyorum: Oh Ladam O Kamelya, Ladam O Kamelya! Hayatımın sonuna kadar bunu tekrar edeceğim. O kadarını

¹⁸ Gayın, vav, lam, vav, vav, elif.

¹⁹ Bu yazı dışında eserin Mınakyan tarafından tercüme edildiği belirtilmese de Metin And, kitabında *La Dame aux Camélias*'nın "çeşitli eller" tarafından çevrildiğini ve "bir-iki baskısı"nın olduğunu ifade eder. Bk. *Osmanlı Tiyatrosu*, s. 181.

görmem, göremem. Fakat bir kadın kalbinde en büyük, en harikulade bir vefa ve muhabbet görsem: "Ladam O Kamelya aşk ve vefasının zerresi" diye inleyeceğim.

Temaşa dergisinde yayımlanan yazıda da *La Dame aux Camélias* oyununun dünya çapında bir tiyatro olduğundan bahsedilir (İmzasız, 1334/1918). Hemen hemen bütün Batı dillerine tercüme edilen bu eser, Çin ve Japonya tiyatrolarında da ilgiyle karşılanmıştır. Ancak Japonya'da eserin ismi, *La Dame aux Camélias* değil *La Dame aux Chrysathème*'dir. Bunun sebebi de Japonya'da kamelyanın rağbet görmemesi, krizantemin ise en güzel ve değerli çiçek olarak kabul edilmesidir.

Dil ve edebiyat araştırmacısı İbrahim Necmi (Dilmen), harf inkılabının yapılması, Latin harflerin öğrenilmesi, Türkçe'nin sadeleştirilmesi gibi dil çalışmaları ve edebiyat tarihine yönelik hizmetleriyle Türk edebiyatına katkı sağlamış biridir. Tiyatro meseleleri üzerinde duran, milli bir tiyatronun oluşturulmasına destek veren İbrahim Necmi, aynı zamanda bir tiyatro eleştirmenidir.²⁰ Tiyatro sanatçısı ve oyun yazarı yetiştirmek, halkın tiyatroya olan ilgisini ve kültürünü artırmak amacı ve profesyonel bir tiyatro topluluğu olma hedefiyle yola çıkan Darülbedayi, ilk oyununu 1916 yılında sergilemiştir.²¹ Darülbedayi'nin faaliyetlerini yakından takip eden İbrahim Necmi, 1925²² yılında sahnelenen *La Dame aux Camélias* için şu yorumda bulunur (1341/1925):

Ladam O Kamelya gibi dünyayı velveleye vermiş maruf bir oyunun senelerce müddet tercüme piyeslere ilan-ı adavet ederek sahnemize yeni bir hayat ve hüviyet bahşeylemiş olan Darülbedayi sahnesinde oynanmasını bir irtica eseri telakki ederek derhal galeyana gelen bu hissiyat, temaşa tekâmülümüzün en ünlü ve en emin istinatgâhıdır. Bu kuvvet durdukça yeniden tercüme piyeslere, melodramlara, eski tarz sahneciliğe dönmek ihtimali yoktur. (...) Zannuma göre Darülbedayi sahnesinde Ladam O Kamelya'nın temsil

²⁰ İbrahim Necmi Dilmen'in tiyatro anlayışı ve tiyatroya dair yazıları hakkında bk. Şahmurat Arık, *İbrahim Necmi Dilmen'in Muhtelif Dergi ve Gazetelerdeki Tiyatroya Dair Eski Harfli Yazıları*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, 1995.

²¹ Darülbedayi'nin tarihçesi ve faaliyetleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Özdemir Nutku, *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na*, s. 41.

²² Darülbedayi'deki huzursuzluklardan bunalan Muhsin Ertuğrul, Darülbedayi sanatçılarıyla Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosunu kiralarak özel bir tiyatro topluluğu kurmuştur. Ancak bu topluluk beş ay faaliyet gösterebilmiştir. Ferah Tiyatrosu'nda "Kemal Ragıp'ın çevirdiği oğul Alexandre Dumas'nın *La Dame aux Camélias*'sı" da oynanmıştır. İbrahim Necmi'nin bahsettiği oyun, budur. Özdemir Nutku, *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na*, s. 71-74.

edilmesi, bedî mülahazalar haricinde bazı düşünceler sevkiyle vücut bulmuş istisnai bir hadisedir. Bunu aynı tarzda diğer birtakım tercüme oyunlar takip edecek değildir.

En teceddüdperver, en cüretkâr müesseseler bile ara sıra bir veya diğer sınıfın hissiyatını okşayarak gayesini mümkün mertebe kesif bir ekseriyetin tasvibine iktaran ettirmek zaruretinde bulunabilir. Darülbedayi, asıl hedef edindiği muasır ve müteceddid temaşa eserlerini hissiyat-ı umumiye hoş göstermek için, bazen sırf güldürmek gayesine ma'tuf hafif oyunları ileriye sürdüğü gibi, bir defa da şöhreti dünyaya yayılmış bir Ladam O Kamelya'yı sahnesinde temsil edebilir. Bu, hiçbir vakit asıl gayeden inhiraf addedilemez.

İbrahim Necmi, millî tiyatroyu destekleyen, bu sebeple adaptasyon meseleleri üzerinde duran bir eleştirmendir. Özellikle adapte edilecek eserin iyi seçilmesini, eserin temsil edilebilme özelliğine dikkat edilmesini ister (Arık, 1995: 35-36). *La Dame aux Camélias*'nın Darülbedayi'de oynanmasını tenkit edenlere bu oyunun dünya çapında bilinen bir oyun olduğunu ve böyle “maziden bir numune olarak sahneye konulan eserlerin” tiyatronun amacı dışına çıkmadığını ifade eder. Şu da bir gerçektir ki eleştirmenler, ekonomik sıkıntıların tiyatro yöneticilerini zaman zaman popüler oyunlar sergilemeye yönlendirdiğinin farkındadır.

İbrahim Necmi, yazısının geri kalanını oyuncuların sahne performansına ayırır. Mınakyan döneminde Marguerite Gautier rolünü Hekimyan ve Agavni Binemeciyan Hanımlar üstlenmişti. 1908 yılında Tepebaşı Tiyatrosunda bu rolü ünlü Fransız oyuncu Sarah Bernhardt canlandırmıştı. Darülbedayi'de ise Marguerite Gautier'yi “Türkiye sanatkârları arasında emsali görülememiş derecede sade, tabîî, mübalağadan azade” bir şekilde Eliza Binemeciyan oynamıştır. Oyuncuyu çok başarılı bulan İbrahim Necmi, Eliza Binemeciyan'ın Avrupa'da aldığı eğitim neticesinde rolünü iyi bir şekilde tetkik ettiğini ve “sahnedeki her tavrı, her adımı, her hareketi, her sözü”yle bunu gösterdiğini belirtir. Armand Duval rolünü Raşid Rıza, “sakin ve gizemli tavrı, gur ve tannan sedası, müessir bakışları”yla canlandırırsa da bazı sahnelerde zayıf kalmıştır. İbrahim Necmi'ye göre “piyesin en ağır yükü”nü Baba Duval rolüyle İsmail Faik Bey üstlenmiştir. Kıyafetindeki kusurlara rağmen, başarılı bir performans sergilemiştir. Oyunun başrol sanatçılarından sonra diğerlerini zikreder: Baron de Varville'i Ahmet Muvahhit Bey, Gaston Rieux rolünü Vasfi Rıza Bey, Gustave'ı Adil Bey, Saint Gaudans'ı Rıza Fazıl, Comte de Gray'ı Ertuğrul Saadetin, doktoru Mahmut (Moralı) Beyler canlandırmıştır. Erkek oyuncularını beğenirken kadın oyunculara birtakım eleştirilerde bulunur: Olympe'i Mina Hanım canlandırırsa da kendisinin “biraz daha kibarane” davranmasını ister. Nanine ve Nichette rollerini üstlenen Şadiye ve Cemile Hanımları, ilk sahne tecrübelerine rağmen takdirle karşılar. Prudence rolü için Lüsi Hanım'ı diksiyon ve tavrı, hareket yönünden oldukça zayıf bulur.

Tiyatroyla ilgili diğer yazılara bakılacak olursa İbrahim Necmi'nin oyunla ve özellikle oyuncuların sahne performansı ile ilgili görüşleri Türk tiyatro tarihi açısından önemlidir. Buna karşılık Kemal Ragıp (1341/1925) ve Halit Fahri'nin (1928) yazılarında ise Alexandre Dumas Fils'nin hayat hikâyesiyle *La Dame aux Camélias* arasındaki bağlantılar kurulmaya çalışılır. Kemal Ragıp yazısını “Mösyö Anri Bido”nun Paris’te verdiği konferansa dayandırır ama bu metni hangi dergi/ gazete/ kitaptan aldığını belirtmez. Bu bakımdan Halit Fahri'nin de yazısı, bir dergi/gazete/kitaptan tercüme edilmiş izlenimi taşır.

Batı’da romantik edebiyatın önemli eserlerinden biri kabul edilen *La Dame aux Camélias*, beğeniyle okunmuş ve ilgiyle izlenmiştir. Eserin otobiyografik özellik taşıması eleştirmenler nezdinde ayrıntılı bir şekilde tahlil edilmesine yol açmıştır. Türk edebiyatının ilk roman tercümeleri arasında sayılan ve zamanla pek çok tercümesi yapılan *La Dame aux Camélias*, tiyatro uyarlamasıyla da seyircinin takdirini kazanmıştır. Matbuatta çıkan yazılara baktığımızda romanın ve de tiyatronun tercüme dilinden bahsedilmemiştir. Özellikle konu ve yazarın hayat hikâyesiyle bağlantısına dikkat çekilmiştir. Yine gerek romanın gerekse tiyatronun anlatım ve sahneleme tekniği hakkında bir yorumda bulunulmamıştır. Roman kişileri “iyi-kötü/olumlu-olumsuz” yönleriyle ele alınırken bunların karakterizasyon özelliklerine değinilmemiştir. Aynı şekilde tiyatrodaki oyuncuların sahne performansları üzerinde kısaca durulmuş, dekor, perde, kostüm gibi teknik özellikler zikredilmemiştir. Genel itibarıyla *La Dame aux Camélias* romanına ve tiyatrosuna yapılan yorumlar muhtevaya yönelik olmuştur. Ele aldığımız dergi/gazete yazılarının yayın tarihine göre Tanzimat devrinden Cumhuriyet’in ilk yıllarına gelinceye kadar eleştiri tarihimizin “konu/muhteva” odaklı olduğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKLAR

- Abdullah Kâmil, “Türkçeye tercüme edilmiş Fransız romanları”, *Tercüman-ı Hakikat*, S. 761, 8 Kânunusani 1881.
- Ahmet Mithat Efendi (Müt.) (1297/1881), *Ladam O Kamelya*, Tercüman-ı Hakikat Mat., İstanbul.
- Ahmet Mithat Efendi, “İlan-ı Mahsus: Galatat Tercümesinin 15 numaralı nüshası”, *Tercüman-ı Hakikat*, S. 5927-727, 29 Teşrinievvel 1897.
- Ahmet Mithat Efendi (2015), *Sait Beyefendi Hazretlerine Cevap*, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul.
- Ahmed Midhat (Müt.) (2015), *Kamelyalı Kadın*, (Haz. Muharrem Dayanç, İsmet Şanlı), Akademik Kitaplar, İstanbul.
- Ahmet Rasim (Müt.) (1313/ 1897), *Ladam O Kamelya*, Asır Kütüphanesi, Dersaadet.
- Ali Nusret, “Ladam O Kamelya”, *Tercüman-ı Hakikat*, S. 4560, 18 Eylül 1899.

- ANAMUR, Hasan (2013), *Başlangıçtan Bugüne Fransızcadan Türkçeye Yapılmış Çeviriler ile Fransız Düşünürler, Yazarlar, Sanatçılar Üzerine Türkçe Yayınları İçeren Bir Kaynakça Denemesi*, Gündoğan Yay., İstanbul.
- AND, Metin (1999), *Osmanlı Tiyatrosu*, Dost Kitabevi, Ankara.
- ARIK, Şahmurat (1995), *İbrahim Necmi Dilmen'in Muhtelif Dergi ve Gazetelerdeki Tiyatroya Dair Eski Harfli Yazıları*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- BAY, Özlem (2013), *Fransız Edebiyatından Yapılan İlk Edebi Çeviriler Üzerine Analitik Bir Uygulama (1860-1900)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, s. 264-272.
- DİLMEN, İbrahim Necmi, "Ladam O Kamelya", *Vatan*, S. 716, 7 Nisan 1341 [7 Nisan 1925].
- DURGUN, H. Harika (2015), *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*, Dergâh Yay., İstanbul.
- ENGİNÜN, İnci (1992), "Tanzimat Sonrası Çeviriler", *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yay., İstanbul, s. 68-73.
- ERTUĞRUL, Muhsin (2007), *Benden Sonra Tufan Olmasın*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- FİLS, Alexandre Dumas (1852), *La Dame aux Camélias*, Préface par M. Jules Janin, (Troisième édition, Entièrement revue et corrigée), Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, Paris.
- GÜNTEKİN, Reşat N. (Müt.) (1950-1951), "La Dam o Kamelya/ La Dame aux Camélias", (Yazan: Alexandre Dumas Fils), *Hürriyet*, S. 956-1010, 20 Aralık 1950 – 11 Şubat 1951. (Toplam 55 tefrika).
- GÜVEMLİ, Zahir (Müt.) (1959), *Kamelyalı Kadın*, Güven Yay., İstanbul.
- HUYUGÜZEL, Ö. Faruk (1996), "Hüseyin Cahit Yalçın", *İslam Ansiklopedisi*, C. 13, TDV Yay., İstanbul, s. 66-67.
- İmzasız, "İhtar-ı Mahsus", *Tercüman-ı Hakikat*, S. 717, 17 Teşrinisani 1880.
- İmzasız, "Osmanlı Tiyatrosu", *Tercüman-ı Hakikat*, S. 947, 16 Ağustos 1881.
- İmzasız, "Ladam O Kamelya", *Temaşa*, S. 2, 13 Haziran 1334 (13 Haziran 1918).
- KEFELİ, Emel (2000), "Edebiyatın Gelişmesinde Tercümelerin Rolü: Tercüme Edebiyatı", *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, Kitabevi, İstanbul, s. 145-155.
- Kemal Ragıp, "Ladam O Kamelya Kimdir?", *Cumhuriyet*, S. 407, 25 Haziran 1341 (25 Haziran 1925).
- KERMAN, Zeynep (2009), "Recaizade Ekrem'in Batı Edebiyatından Yapmış Olduğu Tercümelemler", *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Dergâh Yay., İstanbul, s. 465-471.
- KOÇ, Haşim (2006), "Osmanlı'da Tercüme Kavramı ve Tanzimat Dönemindeki Edebî Tercümelere Dair Çalışmalar", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 4, S. 8, s. 351-381.
- KUNTAY, Mithat C. (Müt.) (tarihsiz), *La Dam o Kamelya*, Semih Lütfi Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul.

- M. Server, “Tiyatro Hatıraları: Ladam O Kamelya”, *Mecmua-i Edebiye*, S. 62, 27 Kânunuevvel 1317 (9 Ocak 1902).
- M. Vasıf (Müt.) (1327/1911), *Resimli Ladam O Kamelya*, Artin Asaduryan ve Mahdumları Matbaası, İstanbul.
- Mahmut Şevket (Müt.) (1316/1900), *Ladam O Kamelya*, Beş perdelik dram, Tab ve Naşiri Tüccarzade İbrahim Hilmi, İstanbul.
- NUTKU, Özdemir (2015), *Darülbeydi'den Şehir Tiyatrosu'na*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- OKAY, Orhan. (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul.
- OZANSOY, Halit F. “Temaşa Bahisleri: Ladam O Kamelya, Bir Kadının ve Bir Piyesin Tarihçesi”, *Hayat*, S. 84, 5 Temmuz 1928, s. 6-8.
- ÖNER, Işın B. (1999), “Türk Edebiyatında La Dame aux Camélias Çevirileri”, *Çeviri Bir Süreçtir... Ya Çeviribilim?*, Sel Yay., İstanbul, s. 45-66.
- ÖZÖN, Mustafa N. (Müt.) (1961), *La Dame aux Camélias*, Remzi Kitabevi, III. Baskı, İstanbul.
- ÖZÖN, Mustafa N. (2009), *Türkçede Roman*, (Haz. Alpay Kabacalı), İletişim Yay., İstanbul.
- PERİN, Cevdet (1946), *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, Pulhan Matbaası, İstanbul.
- Recaizade Mahmut Ekrem (1302/1871), *Naçiz*, Bazı âsâr-ı edebiye ve mülahazat-ı mütenevvia tercümelerini havidir, Mahmut Bey Mat., Dersaadet.
- SEMERÇİOĞLU, Ufuk (2010), “Osmanlı'da İlk Çeviri Eleştirileri”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 28, s. 29-39.
- SEVÜK, İsmail Habib (1941), *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, C. 2, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet H. (2012), *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (Haz. Abdullah Uçman), Dergâh Yay., İstanbul.
- TANSEL, Fevziye Abdullah (2013), *Namık Kemal'in Hususi Mektupları I*, TTK Yay., Ankara.
- TÜRKMEN, Zekeriya (2003), “Mahmud Şevket Paşa”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 27, TDV Yay., Ankara, s. 384-386.
- ÜLKEN, Hilmi Z. (2011), *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.
- YALÇIN, Hüseyin C. (1326), *Kavgalarım*, Tanin Matbaası, İstanbul.
- YALÇIN, Hüseyin C. (1937/1), “Matbuat Hayatı: La Dame aux Camélias, Mütercimi Mustafa Nihad”, *Fikir Hareketleri*, Yıl: 4, C. 8, S. 205, 25 Eylül 1937, s. 363-365.
- YALÇIN, Hüseyin C. (1937/2), “Matbuat Hayatı: La Dam O Kamelya”, *Fikir Hareketleri*, Yıl: 5, C. 9, S. 209, 23 Teşrinievvel 1937, s. 11-14.
- YALÇIN, Hüseyin C. (2002), *Edebiyat Anıları*, (Haz. Rauf Mutluay), İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- YÜCEL, Tahsin (Müt.) (1963), *Kamelyalı Kadın*, Varlık Yay., İstanbul.
- YÜCEL, Tahsin (Müt.) (2013), *Kamelyalı Kadın*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Duplessis (Erişim: 20.02.2019).

REFİ CEVAT ULUNAY’IN DİL VE EDEBİYAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

ÖZ: Refi Cevat Ulunay edebiyatçı kimliği geri planda kalmış gazeteciliğiyle tanınan bir yazardır. Basın hayatına altmış yıl kalemiyle hizmet eden Ulunay’ın gazete ve mecmualarda dil ve edebiyat üzerine yazdığı yazılar geniş bir yer tutar. Yazar dil ve edebiyat üzerine yazdığı müstakil yazılarının yanı sıra gazete ve mecmualarda yazdığı yazılarda hangi meseleye değinirse değinsin edebiyata kıyasından köşesinden yer verir. Bu yazıları kalem oynattığı pek çok mevzu gibi tenkitçi bir yaklaşımla ele alır. Amacının Türk dili ve edebiyatının gelişimini engelleyen unsurları ortadan kaldırmak için yetkililere sesini duyurmak olduğunu sıklıkla dile getiren Ulunay, bu amaç doğrultusunda dil ve edebiyat meseleleriyle ilgili görüşlerini bildirip, teklifler sunar. Bu yazılar günümüzde dahi üzerinde durulup düşünülmesi gereken pek çok ayrıntıyı ihtiva eder. Bu çalışmada Refi Cevat Ulunay’ın gazete ve mecmualardan toplanan makalelerinden hareketle dil ve edebiyat hakkındaki görüş ve önerileri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Basın hayatı, Türk dili, Türk edebiyatı, gazete, mecmua.

Refi Cevat Ulunay’s Opinions on Language and Literature

ABSTRACT: Refi Cevat Ulunay was an author who was known as a journalist and whose literary identity remained in the background. The writings of Ulunay, who had been serving for the press life on language and literature for sixty years, took wide places in newspapers and journals. In addition to his independent writings on language and literature, in his writings on any subjects the author mentioned about literature even merely. He drew up his writings with a critical approach like in many issues that he wrote about. Ulunay, who mentioned that his purpose was to denounce the authorities to abolish the factors which prevents Turkish language and literature from developing, and expressed his opinions and made suggestions about the issues on language and literature in accordance with his purpose. These writings included countless details that need to be considered and deliberated even today. In this study, with reference to Refi Cevat Ulunay’s articles collected from newspapers and journals, his ideas and suggestions about language and literature will be elaborated.

Keywords: Press life, Turkish, Turkish literature, newspaper, journal.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Arş. Gör. Dr.
Özgül ÖZBEK GİRAY

Artvin Çoruh Üni. Fen-Edeb. Fak.
TDE Böl.

ozgulozbek@artvin.edu.tr

ORCID: 0000-0003-0867-1434

Gönderim Tarihi Received

25.03.2019

Kabul Tarihi Accepted

09.05.2019

Atıf

Citation

ÖZBEK GİRAY, Özgül (2019).
“Refi Cevat Ulunay’ın Dil ve
Edebiyat Üzerine Düşünceleri”,
Türk Lük Bilimi Araştırmaları,
(45), 93-111.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Refi Cevat Ulunay, 1890 yılında Şam’da doğmuştur. Aslen Konyalı olan yazar, Mevlâna Celaleddin Rumi soyundandır. İlk tahsilini Vefa’da Taş Mektepte, orta tahsilini Şemsü’l-Maarif adlı hususî rüştiyede, lise tahsilini ise Galatasaray Lisesinde yapar. 1909’da Galatasaray Lisesinden mezun olur. Pek çok kaynakta *Tanin*’le gazetecilik hayatına başladığı bilgisi yer alır¹ ancak araştırmalar neticesinde onun gazetecilik hayatına 1908’de *Ferdâ* gazetesi ile başladığı tespit edilmiştir.² 1908’de başlayan gazetecilik hayatı 1968’de vefatına kadar sürer. O, altmış yıl geçimini kalemiyle temin eden bir “fıkra muharriri” dir. Refi Cevat’ın, 1908’de *Ferdâ* gazetesiyle başlayan gazeteciliği 1909’da *Tanin*’de devam eder. Oradan *İkdam*’a geçer ve yazı işleri müdürü Yunus Nadi’ye [Abalıoğlu] yardımcı olur. Sonra tekrar *Tanin*’e döner. Daha sonra *Şehrah* gazetesinin yazı işleri müdürlüğünü yapar. *Şehrah* gazetesi kapatılınca kendi gazetesi *Alemdar*’ı çıkarmaya başlar. Gazetecilikte saray muhabirliğinden, fıkra muharrirliğine, müdür muavinliğinden mütercimliğe kadar pek çok alanda hizmette bulunan Refi Cevat, Hürriyet ve İtilaf Fırkası’nın yanında yer alır. Hem *Şehrah*’ta hem de *Alemdar*’da İttihat ve Terakki’ye karşı adeta hücumda bulunur. 1913 yılında yaşanan Bâbîâli Baskını ile İttihat ve Terakki yönetimi ele geçirir ve *Alemdar* gazetesi kapatılır. Mahmut Şevket Paşa suikastının ardından, İttihat ve Terakki’ye olan muhalefeti sebebiyle 1913-1918 yılları arasında sürecek olan Sinop, Çorum ve Konya sürgünü başlar.³ 1918’de Birinci Dünya Savaşı sonrasında İstanbul’a dönen Refi Cevat, yeniden yayınladığı *Alemdar*’da, İngiliz yanlısı, mandacılığı savunan yazılar yazar ve Millî Mücadele karşıtı bir tavır sergiler. Bu tutumundan dolayı Cumhuriyet’in ilanından sonra “Yüzellilikler” listesine alınır ve yurt dışına sürgüne gönderilir. 1938’de sürgündeki Yüzelliliklerin affedilmesi ile yurda döner. Fransa’da yaşadığı sürgün hayatı Ulunay’da büyük değişikliklere sebep olur. Öyle ki siyasî faaliyetlerde bulunması sebebiyle Yüzellilikler listesine alınıp sürgüne gönderilen bir gazeteci olarak gittiği Avrupa’dan çok yönlü bir aydın olarak yurda geri döner. 1938’den sonra aktif olarak siyasetle ilgilenmese de ölünceye kadar muhalif tavrını sürdüren yazar, İttihat ve Terakki’ye olan nefretiyle onların siyasetini eleştiren yazılar yazmaktan geri durmaz.

¹ Ulunay’ın gazetecilik hayatına *Tanin* ile başladığının kabul edilmesinde, kendisinin meslek hayatına dair anılarını anlatırken *Ferdâ*’yı unutup *Tanin*’le başladığını söylemesi sebep olmuştur: “Ben mektepten çıkar çıkmaz edebiyat hocam Tevfik Fikret’in himayesiyle “*Tanin*’e” intisab ettim. Uzun bir stajdan sonra 120 kuruş aylıkla kadroda yer verildi.” Ayrıntılı bilgi için bk. Ulunay, 1966b: 2.

² *Ferdâ*’da gazeteciliğe başlaması ile ilgili bilgi için bk. Ulunay, 1957b: 3.

³ Ulunay sürgün hatıralarını *Alemdar* gazetesinde 15 Kânunuevvel 1918’den 11 Şubat 1920’ye kadar çeşitli aralıklarla “Menfâlâr ve Menfiler” başlığı altında yayımlar. Daha sonra bu yazılar bir kitapta toplanır. Bk. Kılıç, 1999: 9-258.

Refi Cevat Ulunay, 1940-1968 yılları arasında çeşitli gazetelerde dil ve edebiyat üzerine pek çok yazı kaleme alır. Türk dili ve edebiyatının gelişimi ve mevcut problemlerin çözümü üzerine yazdığı bu yazılar onun Avrupa'dan döndüğü, fikrî olarak olgunlaştığı dönemin ürünleridir.

Türk Dili Hakkındaki Düşünceleri

Refi Cevat Ulunay, Türk dili hakkında yazdığı yazılarda harf inkılâbı ve lisanın sadeleşmesi, öztürkçecilik ve tasfiyecilik, Türk akademisine ve Türkçe lügate duyulan ihtiyaç, konuşma dili ile yazı dili arasındaki farklar, yeni neslin eski harfli eserleri okuyamaması, lisan öğrenimi, dilin yanlış kullanımı, imla ve gramer hataları gibi meselelere dikkat çeker.

Ulunay, harf inkılâbı hakkında kaleme aldığı yazılarda yapılan inkılap sayesinde lisanın sadeleştiğini, kolay anlaşılır ve daha sağlam bir surette vecize dili olduğunu söyler. Bundan sonra *midenuvaz yazıp maydanoz okumaya lüzum yok. Kaybolduğu çok şükür gaib oldu yazmıyoruz* (Ulunay, 1941a: 2)⁴ diyerek harf inkılabının gerçekleşmesi ile Türk kültürünün ayağındaki bağların çözüldüğünü ve lisanın tekâmülünün günden güne gerçekleşeceğini belirtir. Harf inkılabının lüzumsuz kaide münakaşalarından dili kurtardığını ise Abdülhak Hamit Tarhan'ın başından geçen bir olayı örnek vererek anlatır. Bir mecliste Abdülhak Hamit'in "Hindistan'daki Odam" başlıklı bir şiiri okunurken birisi "Bu taraf neysitân-ı nağme sera" mısrasına itiraz eder ve bu mısraın "Nağme süradır!" olması gerektiğini söyler. Ona göre "süruden" mastarından geldiğine göre "süra" okunması lazımdır. Bir diğeri "süruden" den gelmiyor "serayiden" mastarından geliyor dolayısıyla "sera" okunması gerekir der. Her ikisi de doğru olmasına rağmen iki taraf saatlerce münakaşa ederler. Bunun üzerine Ulunay, eğer Hamit şiirini Latin harfleriyle yazmış olsaydı Arap harfleriyle yazdığı gibi (s r a) şeklinde yazmayacaktı ve o zaman bu lüzumsuz münakaşaya da lüzum görülmecekti yorumunu yapar. (Ulunay, 1941b: 3)

Yazar, harf inkılâbının lisanı sadeleştirdiği için doğru alınmış bir karar olduğunu dile getirirken, mekteplerde programlara Latince tahsilinin ilave edilmesi fikrini benimseyemez ve "*Arapça'nın güçlüğünden Latinceyle değil Latin harfleri ile kurtulduğumuzu*" (Ulunay, 1940a: 3) ifade eder.

"Yeni Nesil Eski Harf" başlıklı yazısında harf inkılâbıyla yeni neslin eski harfli metinleri okuyamadığını, Türk tarihini incelemek istese okuyabileceği kitap bulamayacağını söyleyerek eski harflere kendisinin de karşı olduğunu, "*bugünkü Türk harflerinin kolaylığının inkâr edilemeyeceğini, eserlerin de Türk harfleriyle basılmasının elzem olduğunu*" (Ulunay,

⁴ Bu konu hakkında bk. Ulunay, 1943h: 3.

1942a: 3) yazar.⁵ Bu konudaki görüşlerini on dört yıl sonra *Milliyet*'te yayınlanan "Cehalet Ahtapotu" adlı yazısında tekrarlayarak yeni neslin tarihini, edebiyatını bilmediğini, Arapça ve Farsça kelimelerin lisandan atılmasından sonra okuyacak kitap bulunamadığını, bu kitapları okumak için yeniden eski harfleri öğrenmenin kolay bir iş olmadığını belirtir ve Maarif Vekâleti'nin, yeni neslin okuması gereken tarihî ve edebî eserlerdeki kelimeleri hafifleterek dilimize nakletmesi gerektiğini vurgular (Ulunay, 1956a: 3).⁶

Yazar, yeni neslin eski harfli metinleri okuyamamasının yanı sıra konuşulan dili de anlamadığını, kendisinin ağıdalı cümlelerle konuşmayı nezaket sayan bir neslin arasında yetiştiğini ve kelimeleri başka bir kisveye büründürerek fikri inceltmeye lüzum olmadığını belirtir. Hocası Tevfik Fikret'in imla bahsinde titizlik göstererek o zamanın kaidelerine göre "doğru" kelimesinin "tugri" şeklinde yazılmasına itiraz ettiğini doğru kelimesini doğru yazmalı diye bir de kelime oyunu yaptığını söyler ve bunun gibi biz de "*Türkçeyi Türkçe konuşmalıyız*" (Ulunay, 1942b: 3) der.

Dilin sadeleştirilmesi meselesinde sarmaşık otu gibi dilimizi saran yabancı kelimelerden kurtulmak için çabalamak gerektiğinden bahseden Ulunay, bu gayretten kutlu bir sonuç elde edileceğine inanır. (Ulunay, 1941b: 3) Dilin kıymeti bilinmeli, onu özleştirmek yolunda yapılan gayretlere ara verilmemelidir. "*Öztürkçe, kaidesi basit, öğrenmesi kolay, az kelime ile çok mana ifade edecek kadar geniş bir dildir*" (Ulunay, 1942c: 4).

Dilin sadeleştirilmesi önemli bir adım olmakla beraber, dilimize yerleşmiş Arapça ve Farsça kelimelerin tamamının yabancıdır diyerek atılması, dilin bir çıkmaza girmesine sebep olur. Türk dilinin Osmanlıca hüviyetine bürünmesine Türkçenin kelime noksanlığının sebep olarak gösterilemeyeceğini, Türk dilinin her fikri ifade etme zenginliğine sahip olduğunu ve milletlerin birbirinden daima kelime almalarının basit bir yardımdan ibaret olduğunu söyleyen yazar, dilin özleştirilmesi cereyanı için ise zamanın rolünden bahsederek "*dil meyvasını ağır veren bir ağaçtır*" (Ulunay, 1942d: 3) der ve bu görüşünü destekleyen bir başka yazısında, öztürkçenin ihtiyacının kelimeleri doğuracak kaideler olduğu, kelimelerden evvel kaidelerin tespit edilmesi gerektiğinden söz eder. Öztürkçe konusunda titizlik gösterenlerden bir kısmının lisandaki ecnebi kelimeleri atmak istemesinden diğer bir kısmının ise lisana yerleşen Arap ve Fars lügatlarının tasarruf edilmesini istemesinden bahseden yazar, yabancı

⁵ Ulunay, Pedagoji Cemiyeti'nin beşinci kongresinde Mehmet Kaplan'ın yaptığı konuşmada lisanın bugünkü durumu ile ilgili olarak: "Gençlik okumuyor, zaten okusa da anlamıyor" dediğini nakleder ve yanlış dil siyaseti yüzünden gençlerin mazisini bilmediğini ifade eder. Ayrıntılı bilgi için bk. Ulunay, 1956b: 3.

⁶ Geniş bilgi için bk. Ulunay, 1958a: 3; 1958b: 3; 1968c: 2.

kelimelerin dilden birden atılmasının dili zayıflığa düşüreceği kanaatini taşır (Ulunay, 1942e: 3).⁷

Dilin yabancı kelimelerden kurtulması için yapılan çalışmalardan ve öztürkçe yazmanın sanıldığı kadar kolay olmadığından söz ederken bir kelimenin tutması için yalnız öztürkçe olmasının kâfi gelmediğini, onun kulağa hoş gelmesi ve telaffuz edene sıkıntı vermemesi gerektiğini belirterek, bununla ilgili Şevket Rado'nun yaptığı benzetmeyi örnek gösterir: Şevket Rado, Türkçeyi bir büyük konağa benzetir ve bu eski kelimeleri dilden çıkarıp atmayı da konağın temizlenmesi addeder. Kıyas ve benzetişin yerinde olduğunu kabul eden Ulunay, asırlardan beri dilimizi zenginleştiren ve bize yabancı olmayan birçok kelimeyi böyle bir çırpıda afroz edip çör çöp yerine saymayı doğru bulmaz. Mesela “şarkı söylemek” varken ben öztürkçedir diye mutlaka “ırlamak” kelimesini kullanamam diyen ve dil bahsinde köksüz ve uydurma kelimelere tahammül edemeyen yazar, böyle öztürkçe diye yutturulmak istenen kelimeleri Türk dilinin kabul etmediğini; bu gibi kelimelerin şive, eda kabalığına çarparak dalga gibi kırılıp, dağıldığını ifade eder. (Ulunay, 1943a: 3)⁸

Bir başka yazısında lisanın sadeleşmesi yolunda yapılan çalışmaların olumlu neticeler doğurduğunu ve lisanın lüzumsuz yükten kurtulduğunu şu örnekle açıklar:

Maamafih bilcümle amaline destires olmak için her gûna ve saite müracaat ediyordu.” On sene evvel bu cümleyi yazan bir adamın bunu İhya Efendi hafidi Reşat Bey'in “Letaifi” gibi ancak gülmek için okuyacağına şüphe yoktur. Bu cümle bugün “bununla beraber bütün emellerine erişmek için her türlü çarelere başvuruyordu” tarzında yazılıyor ve bize şivesiz yahut zevksiz gelmiyor. Meğer biz fikirlerimizi ne kadar böyle düğümlü, lüzucetli anlaşılması güç bir lisan ile söylemeğe çalışmışız (Ulunay, 1943b: 3).

Yazar, birkaç ay sonra yazdığı “Dil Bayramı Münasebetiyle” başlıklı yazısında Dil Kurultayı'nın toplanış tarihi olan 26 Eylül 1932'den itibaren geçen zaman zarfında, öztürkçe meselesinin henüz umumileşmiş bir şekil alamadığını söyleyerek, lisanın şive, eda ve mana gibi zaruretleri karşısında, Türkçe olduğu ileri sürülen pek çok kelimenin yerleşemediğini ve Türkçeleşmiş olan Arapça ve Farsça kelimelerin dil kadrosundan dışarıya atılmadığını, bunun sebebinin ise öztürkçe olarak bulunan kelimelerin doğrudan doğruya Arapça yahut Farsça'dan tercüme edilerek kullanılmak istenilmesi olduğunu söyler (Ulunay, 1943c: 3). Yedi yıl sonra yazdığı, “Bayramlardan Dil Bayramı” başlıklı yazısında ise dil meselesinin almış olduğu şekli, Türkçenin bugünkü perişan hali göz önüne getirildiğinde

⁷ Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Ulunay, 1941e: 3.

⁸ Bu konu hakkında bk. Ulunay, 1949a: 1.

memleketin bir Babil Kulesi haline geldiğini, kimsenin söylediğinin anlaşılmadığını, her fikri, her hissi ifade edecek kadar derin ve geniş olan Türk dilinin, bugün fakirlikten “*Afrika’nın göbeğindeki zencilerin lehçesine döndüğü[nü]*” (Ulunay, 1950a: 1, 7) belirtir. Yazara göre en acı olan, dilin durumu bu hâlde iken bayramının yapılmasıdır. Lisan kendi inkılabını kendi yapar; uzun senelerden beri Türkçe kendi kendini tasfiye etmiş, ihtiyacı olduğu kelimeleri seçmiş, almış ağır ve sağlam adımlarla ilerlemiştir. Dil inkılabı adı altında bu ilerlemenin yolunun tıkandığını düşünen Ulunay, “*Türkçeyi dar bir patakaya soktuk*” (Ulunay, 1950a: 1, 7)⁹ der.

Ulunay lisanın sadeleştirilmesine karşı olmadığını, öztürkçe adı altında uydurma kelimelerle dilin tahrip edilmesine karşı olduğunu söylerken siyasi muhalifliğinden dolayı Ziya Gökalp’ı dili tahrip etmekle suçlar. Kendisinin *Hamse-i Nergisi* yahud Kâmil Paşa’nın *Telemak Tercemesi*’ni okuyalım, o lisanla konuşalım demediğini, lisanın sadeleştirilmesine tarafdar olduğunu fakat “taganni etmek” yerine “ırlamak” kelimesini kullanamayacağını söyler. Ona göre Ziya Gökalp, bu güzel lisanı mahvetmiştir. Arapça, Farsça kelime düşmanlığını ortaya atarak İttihatçıları başına toplamış ve Türkçeyi bu hale getirmiştir. Yazara göre eğer lisanımıza girip yerleşen bu kelimelerin Arapça ve Farsça olduklarını kabul ederek atacak olursak, çorap bile Farsça olduğu için onun yerine ayak torbası demek icap eder ve böyle lisana da lisan denilemez (Ulunay, 1968a: 2).

Türk dilinin sadeleştirilmesi çabasıyla ilgili olarak Türk Dil Kurumu temsilcisi olan Peyamı Safa, Ulunay’a bir mektup gönderir. Mektubunda, yüksek ifade gücünü arada bir aksatan ve tam karşılıkları halk dilinde yaşayan bazı yabancı kelimelere, yazılarında yer veren Ulunay’ın, Türk dilinin gelişmesi ve ifade gücünün artması için yabancı sözlere Türkçe karşılıklar kullanmasını rica eder. Bunun üzerine bir yazı kaleme alan Ulunay, şu veya bu kelime öztürkçe değildir diye dilden atmaya kalkışırsak yazıp konuşamayacağımızı, kendisinin lisanın sadeleştirilmesinin hiçbir zaman aleyhinde olmadığını fakat dilimizin özleştirilmek gayretiyle fakirleştirilmesini doğru bulmadığını söyleyerek “*bir fikri layıkıyla anlatmak için lisanın vazih, geniş ve bilhassa zengin olması lazım geldiği kanaatini*” (Ulunay, 1953a: 2) taşıdığını ifade eder.

Bir başka yazısında daha önceki söyledikleriyle çelişen yazar lisanı özleştirmenin onu acınacak bir fakirliğe mahkûm etmek olmadığını belirtir ve bugün maalesef Türkçe buraya doğru götürülmek isteniyor diyerek aşk kelimesini örnek verir. Aşk Arapça sarmaşık otu manasına gelen “aşke” kelimesinden alınmıştır. Öztürkçe kullanmak iddiasıyla Arapça olan bu kelimeyi dilden çıkarıp yerine “sevgi” kelimesini kullanacağız. Fakat sevgi kelimesi aşkı ifade edemez diyen yazar aşka kıyasla bu kelimeyi gayet hafif bulur. Öyle ki Türkçede bu duygu hâlini tarif için hevâ, muhabbet, aşk,

⁹ Ayrıca bk. Ulunay, 1960a: 3; 1966b: 2; 1968c: 2.

sevda, garâm, şagaf gibi pek çok kelime vardır. Bütün bunları bir tarafa bırakıp yalnız sevgi kelimesini kullanmaya imkân var mıdır? (Ulunay, 1948a: 1, 2)¹⁰

Ulunay dilimizden yabancı kelimelerin atılması ve yerine öztürkçe kelimelerin getirilmesi ile ilgili görüşlerini sıralarken meseleyi alaycı bir yaklaşımla ele alarak uyruk kelimesini örnek verir:

Uyruk... Acaba ne demektir? Bana uyruğumu soruyorlardı. Yoksa (Kuyruk) diyecek iken (Uyruk) mu demişlerdi. Nihayet biri imdada yetişti. Uyruk (tâbiyyet)demekmiş! Hay Allah müstahaklarını versin... Böyle müstehcene namzet bir kelime kimin hatırına gelir. (Tâbiyyet) gibi nazik ve sevimli bir kelimeyi bırak yerine bir kuyruk tak. (Tâbiyyet) Arapça imiş. (Tebealık) deyin efendim. Bir adama “hangi devlet tebeasındansınız?” denilmiyecek de: -Uyruğun ne? Denecek. Ne çirkin, ne fena, ne kaba, ne katı bir laf! İnsan bunu bir hakaret dahi telakki edebilir.

Merak ediyorum, acaba bu kelimeleri hangi (Ebül lügat) icat ediyor? (Ulunay, 1951a: 3)

Osmanlı Türkçesinin zengin bir dil olduğunu bu dille hem güzel konuşulduğunu hem de yazıldığını, Osmanlıca herhangi bir düşünceyi ifade etmek için Arapça gibi geniş ve derin, Farsça gibi ahenkli ve tatlı bir dilden ihtiyacı olan kelimeleri aldığını, benimsediğini ve böylece oya gibi zarif, ince ve güzel bir dilin ortaya çıktığını söyler. Dünyada hiçbir dilin başka dillerden bağımsız olamadığı bilinirken biz dilimize yerleşmiş Arapça ve Farsça kelimeleri yabancıdır, dilimizden atmalı dedik ve attık, yerine bir şey koyamayınca da uydurduk diyerek tıpkı “uyruk” kelimesinde olduğu gibi alaycı bir üslupla şu örneği verir:

Mesela (Hâkim) kelimesi gibi hikmeti, hükmi, mahkemeyi, mahkûmiyeti, muhakemeyi ihtiva eden bir kelimenin yerine bula bula bir (Yargıç) kelimesi koyduk. Hâkime “Bay yargıç!” diye hitap edildiği zaman bu kelimeyi sıfatlarına yakıştırmayan hâkimlerin kaşları çatlıyordu (Ulunay, 1957a: 3).¹¹

Ulunay dilimizde yabancı kelime kullanımıyla ilgili yazdığı “Garson Kelimesi” başlıklı yazıda Garsonlar Cemiyeti’nin Türkçe olmadığı gerekçesiyle bu ismi değiştirmek istediğinden bahseder. Yazar Fransızcadan alınan bu kelimenin hafif bir tabir olduğunu söyleyerek yerine sofracı kelimesini kullanmanın ve Sofracılar Cemiyeti (Ulunay, 1942f: 3) demenin daha doğru olduğunu düşünür. Yazarın Fransızca garson kelimesi yerine

¹⁰ Geniş bilgi için bk. Ulunay, 1951c:1,5; 1951d: 1, 5; 1952a: 1, 5; 1958c: 3.

¹¹ Geniş bilgi için ayrıca bk. Ulunay, 1952b: 1, 5; 1951e: 1, 3.

Arapça sofa kelimesini önermesi öztürkçe karşıtı bir tavır sergilediğini ve dil meselesi üzerindeki görüşlerinin tutarsız olduğunu gösterir.

Dilin yanlış kullanımıyla ilgili yazdığı bir başka yazıda bir dili imla ve gramer kurallarına tabi tutmadan herkes istediği gibi yazarsa, o dile belli bir şekil verilemez diyen yazar “*herkes yakıştırdığı gibi yazıyor bu tahrir bilhassa sokaklara asılan ilanlarda yapılıyor*” (Ulunay, 1943d: 2)¹² der ayrıca gazetelerde yapılan istif, üslup ve ibare hatalarının da dilimizi hırpaldığından¹³ bahseder.

Ulunay, imla kurallarından bahsederken kelime sonlarındaki d ve t seslerinin yazılışına değinir. Sonu d ile biten kelimelerde d harfi t sesi verdiği için t ye dönüştürülür. Bu kuralın sakıncası kelimenin manaya olan etkisinde görülür diyen yazar, arkadaşıyla arasında geçen bir konuşmayı örnek vererek meseleye alaycı bir yaklaşımda bulunur. Bir arkadaşı soyadları yani aile isimleri hakkında bir makale yazar ve kimsenin okumadığını söyler. Sebebi sorulduğunda da makalesinin başlığının “Soyadları” olduğunu bu başlığın “Soy Atları” şeklinde dizildiği için bazılarının bunu seçereli binek atlarının ıslahına ait bir makale zannedip okumadıklarını, at meraklılarının da ilk satırlara göz gezdirince familya isimlerine ait bir mevzu olduğunu görüp ilgi göstermediklerini anlatır (Ulunay, 1941b :1).

Telaffuz meselesi hakkında yazdığı “Yine Millî Hançere” başlıklı yazısında, Türkçede “j” harfinin mevcut olduğunu iddia ve isbat eden Refik Halit [Karay] ile Va-Nû’ya karşılık Necip Fazıl Kısakürek’in Türkçede “j” sesinin olmadığını bu ses yerine “c” sesi ile telaffuzun doğru olduğunu söylemesi üzerine Ulunay, içinde “j” vardır diye “garaj” a “garac” deme hakkımızın olmadığını söyleyerek, her kelimenin “*menşesine, telaffuzuna ihtikakına riayet etmeye mecburuz. Bu muhafazakârlık değil dilimizi sağlam kaidelere bağlayarak korumaktır*” (Ulunay, 1943e: 3) karşılığını verir.

Yazar, konuşma dili ile yazı dili arasındaki farka da dikkat çeker. “İki Çeşit Dil Olur mu?” başlıklı yazısında, iki çeşit dilin olmaması gerektiğini, fakat bizde konuşulan dil ile yazılan dilin tamamen birbirinden farklı olduğunu, dünyanın her tarafında yazılan dilin daha ihtimamlı olduğu hâlde, bizde konuşulan dilin yazılıandan daha temiz ve doğru olduğunu vurgular (Ulunay, 1944a: 3).

Dil meselesi ile ilgili tespitlerde bulunurken Türkçenin bir lügat duyduğu ihtiyaçtan da bahseden Ulunay, Türkçenin tahrir edilmediği devirde pek çok lügat yazıldığını fakat bir “*Littre*” vücuda getirilemediğini, lisana en büyük hizmeti Şemsettin Sami yaptığı hâlde onun da bir “*Littre*” vücuda getiremediğini söyler. En çok müracaat edilen *Naci Lügati* ve Ahmet Vefik Paşa’nın *Lehçe-i Osmanî*’sinin noksan olduğunu, Hüseyin

¹² Ayrıca bk. Ulunay, 1947b: 1, 2.

¹³ Geniş bilgi için bk. Ulunay, 1942h: 3; 1949b: 141; 1942i: 3; 1943g: 3; 1954a: 2.

Kâzım Bey ile Ebüzziya Tevfik'in lügatlerinin iştikak bakımından zayıf olduğunu, lisan konusunda titiz olanların *Salâhî Lügati*'ni tercih ettiğini ancak onun da bir "*Littre*" olmadığını ifade ederek bu alandaki eksikliğe dikkat çeker. Ulunay, Ahmet Rasim'in oğlu Mazlum Bey'le aralarında geçen bir konuşmada, Türkçenin Ahmet Rasim çapında bir ilim adamının yazacağı lügate muhtaç olduğunu ifade eder (Ulunay, 1962a: 3).¹⁴

Dilin sadeleşmesi taraftarı olduğunu her fırsatta yineleyen yazar, özleştirme adı altında dilin bir çıkmaza girdiğini ve günden güne yok oluşa gittiğini belirtir. Ona göre dili içinde bulunduğu bu durumdan kurtarmak için tek çare, kurulmasını istediği, Türk Akademisi'dir. Yazara göre, lisanı sadeleştirmek başka fakirleştirmek başkadır. Lisanı kurtarmak için bir Türk Akademisi'ne ihtiyaç vardır ve ilk yapılacak şey ise bir lügat yazmaktır, on sene içinde lisan bahsi sağlam temeller üzerine oturtulmazsa Türkçeye vakıf tek kişi kalmayacaktır (Ulunay, 1945a: 4). Yazar Türk Akademisi kurulması fikrini gündeme getirirken adeta Türk Dil Kurumunu yok sayar.

Yeni Sabah'ta 1945'te yayınlanan "Lisanı Kurtarmak İçin Türk Akademisine İhtiyacımız Var" başlıklı yazısında "*Türkçeye yeni bir şekil vermek isteyen sözde lisan âlimlerinin uydurmasyon kelime yaparak, temeli Arapça ve Farsça kelimeleri Türkçeye tercüme edip kullanarak, ufak ince-liklerle bir ifade zenginliği arzeden birçok kelimeleri bir tek kelimeye inhisar ettirerek lisanı baltaladıklarını*" (Ulunay, 1945a: 4)¹⁵ söyler. Yazar burada sözde lisan âlimleri olarak nitelendirdiği kişilerin uydurma kelime yapmasını eleştirir ancak kendisinin de dilimizde olmayan "uydurmasyon" kelimesini kullanması bir çelişki doğurur.

On iki yıl sonra ise *Milliyet*'te kaleme aldığı bir başka yazısında, Fransız Akademisi gibi bir Akademiye duyulan ihtiyaçtan yine söz eder ve eğer bir Türk Akademisi kurulsa dilimiz içinde bulunduğu durumdan kurtulur mu? Sorusuna belki kurulur, fakat ondan beklenen lisan ve imla ıslahatını yapamaz karşılığını veren yazar, "*eli kalem tutmaktan aciz ceheleden biri mesela bir ters cümle icat eder. Bunun gramer kaidesine uygun olmadığını anlatamazsınız. Okumağa mecbur olursanız lisanda yapılan bu Vandalizm sizi o kadar meşgul eder ki yazının neyi ifade etmek istediğini anlayamazsınız*" (Ulunay, 1957b: 3) diyerek bir Akademi kurulsa bile vazifesini gereğince yapabileceğine ihtimal vermez. Türkçe konuşalım, Türkçe kelimeler kullanalım derken Dil Kurumu'nun en iyi gramer yazana mükâfat vaat etmesini "*Gramer Türkçe mi? Bize Türkçe öğretecek kitabın daha ismini bilmiyorlar vaktiyle biz buna "sarf" derdik. Neden sarf demeyeyim de gramer diyeyim*" (Ulunay, 1961a: 3) ifadeleriyle

¹⁴ Geniş bilgi için bk. Ulunay, 1941f: 4; 1953d: 3; 1954b: 3.

¹⁵ Bu konu hakkında bk. Ulunay, 1949c: 1, 2.

eleştirir ve lisansı bu kargaşadan kurtaracak dil bahsinde yetkili kişilerden oluşan bir Akademi kurulması fikrini yeniden gündeme getirir.

Türk Edebiyatı Hakkındaki Düşünceleri

Refi Cevat Ulunay'ın 1940'lerden itibaren edebiyatla ilgili kaleme aldığı yazılarda en fazla üzerinde durduğu meselelerden biri Türk edebiyatında yeni edebiyatın olmadığı düşüncesidir. Yeni bir edebiyatın varlığı konusunda kendisini eleştirenlere yeni edebiyatın hiçbir zaman aleyhinde olmadığı cevabını veren yazar, hatta daha ileri giderek edebiyatta yeniliklerin eskilikleri hal etmelerini haklı bir inkılap olarak gördüğünü belirtir (Takvimci, 1941a: 3). Ona göre şimdiki gençlerin bilgileri, yeni bir edebiyat kurmaya kâfi gelmemektedir ve bu inkılabı yapabilmek için Türkçeyi çok iyi bilmek ve kusursuz kullanmak lazımdır. Ulunay kendisi ile aynı düşüncüyü paylaştığını söylediği Sabiha Zekeriya Sertel'in yazdığı bir makalede, Namık Kemal ve Tevfik Fikret'ten sonra edebiyata yeni bir sima gelmediğini ve onlardan sonra gelen devrin kısır kaldığını itiraf ettiğini söyler. Bugün bir zelzele şiiri yayınlamak istendiğinde Tevfik Fikret'in şiirlerinden yardım alındığını belirtir. Sabiha Zekeriya bu durumu yaşanan devrin buhranlarına atfeder. Bu noktada ona katılmayan yazara göre “*edebiyatta teceddüt, günü tamam olmuş bir çocuk gibidir. Dokuz ay on gün olunca onu hiçbir kuvvet anasının karnında zapt edemez. Doğar ve geldiğini bir feryat ile bildirir*” (Takvimci, 1941b: 3).

Tan gazetesinde yeni edebiyat üzerine bir münakaşa başlatan Ulunay, Suat Derviş'e [Baraner] hitaben yazdığı bir yazıda, kendisinin yeni edebiyattan bazı parçaları karikatürize ettiğini ve bunların “uydurma” şeyler olduğu hâlde kimsenin bunu anlamadığını, hatta kendisini yeni edebiyattan fena parçalar seçmiş olmakla itham ettiklerini anlatır. Demek biraz dışımı sıksam ben de yeni edebiyatçılar arasına katılacağım diyen yazar, yeni edebiyat diye ortaya atılan şiirlerin saçmalığından söz eder ve kendisinin yeni edebiyat diye bir şey olmadığını göstermek için bu şiirleri yazdığını itiraf eder. Ulunay'ın söylediklerine karşı Sabiha Zekeriya Sertel yeni edebiyat “*daha doğum sancularıyla kıvrıyor. Yakında doğuracak*” (Takvimci, 1941c: 3), Naci Sadullah; “*yeni edebiyat vardır. Doğmuştur, büyümüştür*” (Takvimci, 1941c: 3), Refik Halit ise “*Edebiyat ilhamını cemiyetten alır. Cemiyetler değişince o da değişir!*” (Takvimci, 1941c: 3) der. Muhataplarının aksine yeni edebiyatın varlığına ikna olmayan yazar, onlara yeni edebiyatın varlığını, eserle ispat etmelerini tavsiye eder (Takvimci, 1941c: 3). Buna cevaben bir yazı kaleme alan Naci Sadullah yeni edebiyatın varlığını eserlerle ispat etmek imkânından mahrum değilim ancak yeni bir edebiyatın varlığını ispat için onun eski mahsullerini ortaya koymak istemem. Çünkü bunu yaparsam yeni edebiyatı züğürtlere benzetmiş olurum. Buna hakkım yok çünkü yeni edebiyat züğürt değildir. Yeni edebiyat eski eserlerle övünmektense yeni eserler yaratmayı tercih eder diyerek yakında *Tan* sütunlarında yayınlanmaya başlanacak olan Cemalettin

Mahir'in *Göl İnsanları* adlı eserinin Ulunay'ı yeni bir edebiyatın varlığına ikna edecek kudrette olduğunu iddia eder (Sadullah, 1941a: 2).¹⁶

Yeni Edebiyat hakkındaki görüşlerini Orhan Veli'nin [Kanık] *Garip* adlı risalesinden hareketle kaleme aldığı yazıda ifade eden Ulunay, *Garip*'in bir mecmuadan ziyade yeni edebiyat hakkında bir teşrih veya müdâfaa olabileceğini söyler. Kitabın ilk yirmi sayfasının edebiyat ile ilgili uzun yazı ile dolu olduğunu ve içinde yer alan şiirlerin müdafaaya ihtiyaç gösterecek şiirlerden oluştuğu düşüncesini akla getirdiğini belirtir. Garip adının kimsesizlik manasına gelen "gurbet"ten değil de "garabet"ten geldiğini söyleyen Ulunay, yazarın ilk sayfalarındaki görüşlerinde garip şeyler anlattığını ifade eder. Orhan Veli'ye göre şiirde kafiye kullanılmasının nedeni ritmi sağlamak değil, ikinci satırın kolay hatırlanmasını sağlamak yani hafızaya yardımcı olmaktır. Bugünün insanı vezin ve kafiye kullanmada bir güzellik bulamayacaktır. Şaire göre teşbih: "*Eşyayı olduğundan başka türlü görmek zor[dur]*" (Ulunay, 1945b: 2, 6). Teşbihin bu şekilde tanımlanması doğru kabul edildiği takdirde Ulunay, bütün dünyada asırlardan beri kurulan edebiyat varlığının yıkılmaya mahkûm olduğunu ve bu dağınık fikirlerde, yeni edebiyatı müdafa edecek sağlam tezler bulamadığını iddia eder. Garip'te yer alan şiirlerden de örnekler veren yazar, her memleketten her millette böyle acayiplikler olduğunu fakat bunların bir memleketin edebiyatı olmadığını ve olamayacağını, "*Rakı şişesinde balık olun! Dam üstünde saksağan olun. Kızılıcak olun... Ne olursanız olun... Fakat buna ciddiyeti karıştırmayın. Buluşalım, okuyalım ve gülüşelim!*" (Ulunay, 1945b: 2, 6) diyerek yeni edebiyatın durumunu ve Garip şiirini eleştirir.

Yazarın Garip hakkındaki eleştirilerine karşı Resai Eriş'in bir makale yazması üzerine Ulunay şu karşılığı verir:

...ben "Yeni Edebiyat" ismi verilen bu acayip sözlerle karşılaştığım zaman müşahede merhalesini aşamadım; orada kaldım; şiir denilen bu sözler ruhumu karıştıracak, benliğimde bir fırtına koparacak yahut beni sükûnetle dinlendirecek bir tesir hâsıl edemedi. Bana "bilmece bildirmece dil üstünde kaydırmaca" gibi bir tekerleme dinliyormuşum hissini verdi.

Yazar, Resai Eriş'in bahsettiği Garip'teki ileriye gitmiş şiiri aradığını ancak bulamadığı ifade eder (Ulunay, 1945e: 2, 4).

Rıfat Ilgaz'ın *Yarenlik* adlı şiir mecmuasından hareketle bir yazı yazan Ulunay, Rıfat Ilgaz'ın şiirleri okunduğunda ağızda çiğnenen bir meyanökü tesiri bıraktığını söyler. Kitabına ad olarak koyduğu *Yarenlik*'leri öylesine içtendir ki okurken insanın teneffüs ettiği havada bir hüznün rüzgârı dalgalanır. Rıfat Ilgaz'ın şiirlerinde hoyrat bir laubaliliğin ve Bru-

¹⁶ Bu konu hakkında geniş bilgi için bk. Sadullah, 1941b: 2.

ant kabaresini hatırlatan haşin bir edanın varlığından söz eden Ulunay “*He-pinize geçmiş olsun/Atlattık bu kışı da burnumuz kanamadan*” ifadesi ile Edebiyat-ı Cedide’nin: “*Bahar olsun bahar olsun da gönliüm/ Biraz def’i melâl etsin diyordum*” (Ulunay, 1943f: 3) ifadesiyle başlayan şiirini karşılaştırır ve Edebiyat-ı Cedide şiirinin kuru söz yığını gibi kaldığını iddia eder. Bu şiirlerde realizmin, yeni edebiyatın en kuvvetli cephesi olduğunu belirtir ve Orhan Veli şiirine de bir gönderme yaparak Süleyman Efendi’nin nasırına benzemediğini söyler (Ulunay, 1943f: 3).

1951’de kaleme aldığı bir başka yazıda yeni edebiyat hakkında daha önceki görüşlerini tekrarlar ve *Evimin önüne yoğurt ağacı diktim. Döner kebab dönmez oldu. Saçmalarına şiir demek için cesaret lazımdır.* (Ulunay, 1951b: 1, 5) diyerek yaşadığımız devrin edebiyatsızlığına şaşmamak gerektiğini lisan ne hâlde ise edebiyatın da o halde olduğunu, henüz yeni bir edebiyatın varlığından söz edilemeyeceğini dile getirir (Ulunay, 1951b: 1, 5).

Edebiyat üzerine yazdığı yazılarda tenkit bahsine de değinen yazar, Türk edebiyatında tenkit ve münekkidin olmadığı yönünde yapılan eleştirilere, tenkidin tahsil ile elde edilemeyeceği karşılığını verir. Tenkit ilimle elde edilen bir kabiliyettir ve bir münekkit tenkit edeceği eserin karşısında bulunduğu zaman ilmî bilgisi ile muhakeme edip, eserin güzelliklerini veya kusurunu okuyucuya sunmalıdır. Bu itibarla münekkidin anlayışlı, tecrübeli ve alanında bilgi sahibi olması gerekir. Edebî hayatlarını tamamen tenkite adayarak başka şeyle meşgul olmayan ilim adamları olduğu gibi hem roman yazan hem de münekkidlik yapan büyük müellifler de vardır. Mesela Emile Faguet ve Brunetiere mesleklerinde tenkit bahsini ilk planda tutarlar. Anatole France ve Jules Lemaitre’in ise daha fazla edebî romanlarla meşgul oldukları hâlde, Georges Ohnet’i tenkitleri ile hallaç pamuğu gibi atacak kudrete sahip olduğunu belirten yazar, her Türk münekkidinden Emile Faguet olmasını beklemenin ne kadar doğru bir temenni olup olmayacağını sorgular (Ulunay, 1943g: 3).

Tenkite meselesinde münekkidin eser hakkında söylediklerini, yazarın şahsına yönelik bir hücum şeklinde algılaması doğru değildir. Bu duruma *ya tenkit edenler dozunu fazla kaçırıyorlar; şaşı, şehla derken kör deyip içinden çıkıyorlar yahut tenkit edilenlerin midelerinde hazım için kâfi derecede asit yok* (Ulunay, 1942g: 3) cümleleriyle açıklık getiren Ulunay, eser tenkitinin yazarın aleyhinde yazılmış bir yazı sayılmayacağını, eserin tahlil edilip iyi veya kötü yanlarının sıralanmasında yazarın alınmaya hakkının olmadığını belirtir. Tenkit yalnız bir eserin iyi veya kötü taraflarını seçip ortaya koymak mıdır? Sorusuna ...*Bir tenkidi okuyan onun niçin ve nedenini de öğrenmeli, ayrıca münekkidin bu vadideki vukufunu anlamalı; tenkit edilen eser dolayısıyla o ilmin temas eylediği meseleler hakkında bir fikir edinmeli* (Ulunay, 1944a: 3) karşılığını veren yazar, edebiyatımızda tenkit bahsinde acayiplikler karşısında kalındığını belirtir.

Eseri başarılı bulunmayan bir müellifin bu eseri beğenmiyorsun ama daha iyisini yazabilir misin? Şeklinde münekkide karşılık verdiğini, bu şartlar altında daha çok zaman münekkit aranacağını, tenkidin hakiki manasını ve bilhassa ona tahammül etmesini öğrenirsek o zaman münekkit bulunacağını söyler (Ulunay, 1944a: 3).

Refi Cevat Ulunay'ın üzerinde kalem oynattığı mevzulardan bir diğeri ise Türk edebiyatında edebî mecmuaların işlevidir. Yazara göre ortaya yeni bir fikir atmak isteyenlerin seslerini işittirecek bir vasıta bulamamaları, fikirlerindeki hakikat izlerinin tespitini imkânsız kılar. Eski zamanlardan beri şiir ve sanata teşhir, tenkit ve tahlil edilecek yerlerin tahsis edildiği görülür. Arapların İslamiyet'ten evvel bir nevi edebiyat pazarı olan "suka ükaz"ları oldukça meşhurdur. Burada herkes eserini ortaya koyar tenkit ve münakaşa edilir hatta muvaffak olanlar Kâbe duvarına asılır. Şarkta edebiyat "saray inhisarına" girmeden, evvela halkın reyine sunulur. Âşık kahveleri eserleri milletin takdirine sunan birer halk edebiyatı akademisi görevini üstlenir. Matbaanın icadından sonra bu görev matbuata geçer. Tanzimat'tan sonra ise sanat hareketlerini münakaşa eden mecmualar yayınlanır. Bu mecmualardan *Servet-i Fünun*'u edebiyat inkılabının bayrağı olarak gören Ulunay, Naci mektebinin karşısına dikilen edipleri bu mecmuanın bir araya topladığını, sonrasında bu ayarda bir mecmuanın neşredilmediğini ifade eder. Şimdi edebiyattan bahseden mecmua yok mu? Sorusuna "*Biz kemiyet, değil, fakat keyfiyet itibari ile bu suale yok diyebiliriz. Filhalka arada batıp çıkan birçok matbu evrak var. Fakat bunların hiçbirisi edebî bir hareketi müdafaa edebilecek bir kudret sahibi değillerdir*" (Ulunay, 1941c: 3) şeklinde cevap veren yazar, bu eksikliği kapatacak ve edebiyata yön verecek esaslı bir mecmuaya duyulan ihtiyacı dile getirerek, yeni edebiyata karşı gösterilen lakaytlığın sebebini de mecmua yoksulluğu ile ilişkilendirir.

Ulunay bir başka yazısında Türk edebiyatının bir "inhitat" devresi yaşadığını ve edebiyatın bu hâle gelmesinde mecmua yokluğunun rol oynadığını ifade eder. Eskiden edebiyatın var olduğu devirlerde, *Servet-i Fünun*, *Malûmat* gibi mühim mecmuaların neşrolunduğunu ve edebî yazılarla şiirlerin buradan takip edildiğini hatırlatır (Ulunay, 1968b: 2).¹⁷

Edebiyat yazılarında Ulunay'ın görüşler ileri sürdüğü bir başka husus ise tercüme ve adaptasyon meselesidir. Yazar, tercüme bahsinde yabancı dillerden Türkçeye yapılan tercümelerin yanı sıra Türkçeden yabancı dillere yapılan tercümeler üzerinde de hassasiyetle durarak tercümenin lailiyle yapılabilmesi için mütercimmin her iki dile de vâkıf olması gerektiğine dikkat çeker. Mühim bir eseri tercümeyle kalkışan kişi, yabancı kelimelerin karşılığını vermek kudretini kendinde bulmalıdır. Fransa'da pek çok eserin tercüme edildiğini ve tercümeyle yapan kişinin üzerine aldığı

¹⁷ Bu konu hakkında bk. Ulunay, 1966c: 2.

vazifenin bilincinde olduğunu belirten yazar, orada lisanı tam anlamıyla bilmeyen kişinin tercüme yapmaya cesaret edemeyeceğini söyler. Bizde ise buna ehemmiyet verilmez. Bizde iyi tercüme yapılmamasının sebebi olarak mekteplerde iyi tercüme hocalarının bulunmaması ve Fransızcadan Türkçeye iyi lügat kitabının olmamasını ileri süren yazar en fazla başvuru-
lan kaynak olan Şemsettin Sami'nin lüğatinin bile her tercüme kâfi gelmediğini, lügatte pek çok kelimenin olmadığını söyler. Mesela “demagoji” kelimesi bu lügatte yer almayan kelimelerden sadece biridir (Ulunay, 1946a: 2).

Tercüme bahsinde “*Tercüme, ne kadar itina edilirse edilsin bir kânaviçe işlemenin tersine benzer. Onu işlemenin yüzüne yaklaştırmak tercüme edenin kudretine vabestedir*” (Ulunay, 1961b: 3) diyen Ulunay, her okuduğu kitabı anladığını zanneden kimselerin kitap tercüme edip kitapçıya başvurmalarını da eleştirir. Burada vazife kitapçılara düşmektedir onlar her önüne geleni basmayıp, halka beğenilecek eserler sunmakla yükümlüdür. Kitapçı, bir ilim satıcısı olarak kabul edilir ve basılmak üzere kendisine verilen eseri yeterli bulmadığı takdirde sahibine iade etmesi lazım gelir. Kitapçıların kötü tercüme edilmiş eserleri edebiyat muhitine sunmaya hakkının olmadığını düşünen yazara göre her türlü alışverişte kâr ve menfaat düşünülebilir ancak ilim bahsinde kârdan evvel düşünülmesi lazım gelen şeyler vardır. Ona göre fiyat murakabe komisyonu gibi bir de “eser murakabe komisyonu” kurmaya ihtiyaç vardır (Ulunay, 1944b: 2).¹⁸

Maarif Vekâleti 1941'den itibaren üç yüz elli dört eser neşreder. Bu eserlerin hepsi klasik değildir ve tercümeleri de layıkıyla yapılmamıştır. Kitaplardaki bu hataları anlayacak ilmî bilgisi olan kişiler eserin kendini aslından da okuyabilir, ancak o esere sadece tercümesi ile vâkıf olabileceklerin yapabilecekleri bir şey yoktur ve onlar bu eserleri hatalarıyla okuyup öyle öğreneceklerdir. Bu durumda Maarif Vekâleti'nin teşebbüsünün bir faydası kalmayacaktır. Maarif Vekâleti'nin eseri seçip, mütercim bulması ve bol para vererek bu tercümeleri yaptırmasına rağmen, yapılan tercümeleri kontrol etmemesini eleştiren yazar, baskıdan önce bir heyet toplanarak tercümelerin incelenmesi ve ondan sonra yayınlamasını tavsiye eder. Böylece ilim hayatında yer edinmiş kişilerden oluşacak heyet, gelecekte bir Türk Akademisi'nin de temelini teşkil edebilir (Ulunay, 1945d: 1, 2).

Yeni Sabah'ta iki yıl sonra yayınlanan bir başka yazısında tercümelerin kontrol edilmesi meselesine tekrar değinen yazar, bu iş memleketin irfanı için faydalı olabilirdi ancak ne yazık ki bir heyet kurulamamış, tercümeler incelenmemiş ve bu teşebbüs iltimaslı kişilere para kazandıran bir geçim vasıtası haline getirilmiştir diyerek Maarif Vekâleti'ne tepkisini dile

¹⁸ Geniş bilgi için bk. Ulunay, 1945c: 1, 2; 1947c: 1, 2.

getirir (Ulunay, 1947a: 1, 2; 1947: 2).¹⁹ Eserlerin bir heyet tarafından incelenerek yayınlanması gerektiğini söyleyen yazar klasiklerin tercümesinde hatır ve himayenin dikkate alınması üzerine eserlerin tercüme olmaktan çıktığını, tercüme yaptığını zannedenlerin de imaret hâline gelen bu tesis-ten para almaktan başka düşüncelerinin olmadığını dile getirir (Ulunay, 1953b: 2; 1953c: 2).²⁰

Tercüme eserlerin himayesi meselesine de dikkat çeken Ulunay, tercüme edilmiş eserler üzerinde birtakım değişiklikler yapılarak, eserin yeni bir mütercim adıyla sözde yeniden tercüme edilmiş gibi yayınlanmasını da doğru bulmaz. Tercüme eserlerin kendini koruyamadığını ve buna Maarif Vekâleti'nin bir çare bulması gerektiğini düşünür (Ulunay, 1960a: 3).

Ulunay 1940'larda matbuatta sıkça karşılaşılan yabancı dilde yazılmış romanlar üzerinde çok az değişiklik yapılarak nakledilmesi hadisesine de (adaptasyon meselesi) değinir. Telif bir eserin bir başka dile tercüme zahmetine bile katlanmaksızın çalاکalem yazılmasını bir yağmagerlik olarak gören yazar, edebiyatta adaptasyon adı altında yapılan bu gibi intihallerin aleyhinde olduğunu ifade eder. Tercümeden bir kötülük görmedik diyen yazar, Ahmet Mithat'ın milleti okumaya tercümelemlerle alıştırdığını, isteseydi onun da adapte yapabileceğini ancak buna tenezzül etmediğini belirtir (Ulunay, 1941d: 3). Bir eseri tercüme etmeyip de nakletmenin sebebi nedir? Bir eseri doğrudan doğruya tercüme etmek bir kusur mudur? Sorularına, belki bir kusur değildir. Fakat tercümede başarılı olamamak endişesi vardır. “*O halde bir ecnebi romanı alıp Alfred'i Ahmet, Madlen'i Mediha yapınca, artık tercüme güçlüğü ortadan kalkmıştır. Kimse çıkıp da bu tercümenin şurasında kusur vardır diyemez. Üstelik edip(!) sadece bir eseri dilimize tercüme eden bir nakil mevkiinden çıkmış ve bir müellif olmuştur*” (Takvimci, 1941e: 3) cevabını vererek Ercüment Ekrem Talu'nun Georges Duhamel'in bir eserini bu şekilde dilimize nakletmesini eleştirir (Takvimci, 1941e: 3).

¹⁹ Eski Maarif Vekili Hasan Ali Yücel ile aralarında geçen bir konuşmada Ulunay, tercümelemlerin denetlenmesi konusunda Hasan Ali Yücel'e “*Siz hüsnüniyetle böyle bir teşekkül vücuda getirdiniz. Fakat bir kontrol heyeti kurmadınız. Sultan İkinci Abdülhamit devrinde neşredilen kitapların üzerinde: “Maarif Nezaret-i celîlesinin ruhsatıyla tab edilmiştir” diye bir kayıt vardı. Bu kayıt eserin bir heyet tarafından kontrol edildiğini tasdik ediyordu... Siz klasiklerin tercümesi için bir teşekkül vücuda getirdiniz, fakat o teşekkülü kontrol edecek bir heyet vücuda getirmediniz*” dediğini nakleder (Ulunay, 1967: 2).

²⁰ Maarif Vekâleti'nin tercümelemlerle ilgili teşebbüsü hakkında *Halk Partisi zamanında kurulan bu fodla fırının, devir değiştikten sonra ya ıslah ya da ilga edileceğini ümit ettik. Fakat ne münasebet! Milletın paraları har vurulup harman savrulmakta devam ettiğini* söyler. Geniş bilgi için bk. Ulunay, 1952c: 1, 4.

“Adaptasyon (aşırıntı)” eserlerden, eseri nakleden kadar gazete sahipleri ve kitapçılar da sorumludur. Elinde böyle bir eserle gazeteye başvuran kimselere eseri neden tercüme etmeyip de adapte ettiği sorusu sorulsa verilecek cevap tercüme işinin zorluğu yönünde olur. Tercüme yerine adapte ederek yazar kendini eleştirilerden korur. Ulunay, ellerinde adapte eserlerle kitapçıları, gazete idarehanelerini dolaşanların geri çevrilmediği takdirde telif eserlere rağbetin artmayacağını, edebiyatı adaptasyondan kurtarmanın tek çaresinin de bu eserlere itibar etmemek olduğunu kuvvetle vurgular (Ulunay, 1941d:3).

Sonuç:

Refi Cevat Ulunay Türk basın hayatına 1908-1968 yılları arasında altmış yıl hizmet etmiştir. Gazetecilik hayatı İttihat ve Terakki’ye karşı beslediği düşmanlıkla başlamış Millî Mücadele’nin karşısında yer alıp sürgüne gönderilmesiyle bu düşmanlık daha da büyümüştür. Sürgünden döndükten sonra siyasi faaliyetlerde yer almasa da gazetelerde kalemiyle muhalefete devam etmiş ve yazıları da onun muhalif tavrıyla şekillenmiştir. Hemen her konu üzerine söyleyecek sözü bulunan Ulunay’ın dil ve edebiyat üzerine yazdığı yazılar azımsanmayacak hacimdedir. Dil meselesi üzerine kaleme aldığı yazılar incelendiğinde yazarın sağlam temeller üzerine oturmayan, kendi içinde tutarsızlık barındıran fikirler ileri sürdüğü görülür. Dilin sadeleşmesi ve öztürkçecilik bahsinde yazarın düşüncelerini ortaya koyarken din âlimlerini özellikle de Ziya Gökalp’i dili tahrip etmekle suçlaması meseleye siyasi muhalifliği ile yaklaştığını gösterir. “Uyruk” ve “yargıç” kelimesi üzerinden öztürkçe kelime kullanımını alaycı bir üslupla eleştirmesine rağmen günümüzde bu iki kelimenin de dilimize yerleşmesi öngörülerinin geçersiz olduğunu kanıtlar. Benzer şekilde edebiyat meseleleri üzerine kaleme aldığı yazılarda yeni bir edebiyatın olmadığını söylemesi ve Orhan Veli’nin Garip risalesini eleştirmesi bugün için kendini Türk edebiyatına kabul ettirmiş olan Orhan Veli ve Garip Hareketi hakkındaki düşüncelerinin iflas ettiğini gösterir.

Ulunay dil ve edebiyat meselesi üzerine kaleme aldığı yazılarda kendi içinde tutarsız fikirler barındırmasına rağmen tenkit, tercüme ve adaptasyon meseleleri üzerine yazdığı yazılarda Türk edebiyatının önündeki engellerin nasıl aşılabacağı konusunda bugün bile geçerliliğini koruyan fikirler ileri sürmüştür.

KAYNAKLAR

- Naci Sadullah, (27 Şubat 1941a), “Günün Meselesi-Yeni Edebiyatın Fiilî Cevabı!”, *Tan*, s. 2.
- Naci Sadullah, (4 Mart 1941b), “Günün Meselesi-Yeni ve Eski Edebiyat Davası”, *Tan*, s. 2.
- TAKVİMCİ, (21 Sonkanun 1941a), “TBY-Edebiyat ve Hakikat”, *Tan*, s. 3.
- TAKVİMCİ, (27 Sonkanun 1941b), “TBY-Yeni Edebiyat Bahsi”, *Tan*, s. 3.

- TAKVİMÇİ, (2 Şubat 1941c), “TBY-“Bn. Suat Derviş”e”, *Tan*, s. 3.
- TAKVİMÇİ, (14 Şubat 1941d), “TBY-Telif, Tercüme, Nakil”, *Tan*, s. 3.
- TAKVİMÇİ, (7 Şubat 1941e), “TBY-Aşırma Meselesi”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (11 Kasım 1966a), “Takvimden Bir Yaprak-Mesleğe Dair”, *Milliyet*, s. 2.
- ULUNAY, (3 Şubat 1957b), “TBY- Geçmiş Zaman Olur ki...”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (24 Şubat 1941a), “TBY-Türk Dili, Vecize Dili”, *Tan*, s. 2.
- ULUNAY, (29 Mart 1943h), “TBY-Lisanda Millî Ahenk”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (13 Sonkanun 1941b), “TBY-D ve T Meselesi”, *Tan*, S.1944, s. 3.
- ULUNAY, (3 İlkteşrin 1940a), “TBY-Yağmurdan Kaçarken”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (22 Nisan 1942a), “TBY-Yeni Nesil Eski Harf”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (13 Ağustos 1956b), “TBY-Profesörün Hakkı Var”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (24 Mayıs 1956a), “TBY-Cehalet Ahtapotu”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (11 Mart 1958a), “TBY-Mesul Bizleriz”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (18 Kasım 1958b), “TBY-Acı Düşünceler”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (9 Şubat 1968c), “TBY-Eski Harfler”, *Milliyet*, s. 2.
- ULUNAY, (25 Haziran 1942b), “TBY-Nasıl Konuşuyorduk? Nasıl Konuşmalıyız?”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (2 İlkânun 1941b), “TBY-Dilimizi Benimsemeye Doğru”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (2 Şubat 1942c), “TBY-Yine Dil Bahsi”, *Tan*, s. 4.
- ULUNAY, (8 Eylül 1942d), “TBY-Dil Hakkında Bir Mesleğin Fikri”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (14 Sonkanun 1942e), “TBY-Dil Yarenliği”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (14 İlkânun 1941c), “TBY-O Kadar Kolay Değil”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (9 Birinciteşrin 1943a), “TBY-Bir Tabir Münasebetiyle”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (18 Temmuz 1949a), “TBY-Terennüm, Irlamak, Zırlamak”, *Yeni Sabah*, s. 1.
- ULUNAY, (3 Temmuz 1943b), “TBY-Lisan Latiyeleri”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (26 Eylül 1943c), “TBY-Dil Bayramı Münasebetiyle”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (29 Eylül 1950a), “TBY- Bayramlardan Dil Bayramı”, *Yeni Sabah*, s. 1, 7.
- ULUNAY, (16 Kasım 1960a), “TBY-Bozulan Türkçe”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (1 Nisan 1966b), “TBY-Kurban Bayramı”, *Milliyet*, s. 2.
- ULUNAY, (7 Eylül 1968c), “TBY-Yine Lisan Bahsi”, *Milliyet*, s. 2.
- ULUNAY, (17 Mart 1968a), “TBY-Türkçe'nin Hakkı”, *Milliyet*, s. 2.
- ULUNAY, (3 Haziran 1953a), “TBY-Türk Dil Kurumu'nun Bir Mektubu”, *Milliyet*, s. 2.
- ULUNAY, (19 Nisan 1948a), “TBY-Bir Gazâ Ettin ki...”, *Yeni Sabah*, s.1, 2.
- ULUNAY, (24 Ekim 1951c), “TBY-Şu Dertten Kurtulamadık”, *Yeni Sabah*, s.1, 5.
- ULUNAY, (26 Ocak 1951d), “TBY-Değişmesi Elzem Tabirler”, *Yeni Sabah*, s.1,5.

- ULUNAY, (11 Temmuz 1952a), “TBY-Dil ve Dilbazlar”, *Hizmet*, s.1, 5.
- ULUNAY, (1 Mayıs 1958e), “TBY-Lisanda Tekâmül”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (25 Aralık 1951a), “TBY-Uyruk”, *Yeni Sabah*, s.1, 3.
- ULUNAY, (21 Şubat 1957a), “TBY-Katledilen Türkçe”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (12 Nisan 1952b), “TBY-Ölmüş Yazı Dili”, *Yeni Sabah*, s.1, 5.
- ULUNAY, (25 Aralık 1951e), “TBY-Uyruk”, *Yeni Sabah*, s. 1, 3.
- ULUNAY, (8 Mart 1942f), “TBY-Garson Kelimesi”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (17 Şubat 1943d), “TBY- Lisanda Kaide Eksikliği”, *Tan*, s. 2.
- ULUNAY, (13 Kasım 1947b), “TBY-İmlâ Anarşisi”, *Yeni Sabah*, s.1, 2.
- ULUNAY, (17 Şubat 1942h), “TBY- Za’f-ı Telif Yanlışlıkları”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, Refi Cevat (18 Mart 1949b), “Za’f-ı Telif”, *Mizah*, s.141.
- ULUNAY, (14 Mayıs 1942ı), “TBY-Yanlışlıklar Komedişi”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (29 Eylül 1943g), “TBY-Bir İnşa Örneği”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (23 Ocak 1954a), “TBY- Vah! Güzel Türkçem Vah!”, *Milliyet*, s. 2.
- ULUNAY, (7 Mart 1943e), “TBY-Yine Millî Hançere”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (21 Nisan 1944a), “TBY-İki Çeşit Dil Olur mu?”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (9 Ekim 1962a), “TBY-“Lugat”siz Lisan”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (13 Nisan 1941f), “TBY-Bize Bir “Lugat” Lazım”, *Tan*, s. 4.
- ULUNAY, (10 Mart 1953d), “TBY-Bir Lugat Kitabı İhtiyacı”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (20 Ekim 1954b), “TBY-Bir “Mesen” Yok mu?”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (20 Eylül 1945a), “Lisamı Kurtarmak İçin Türk Akademisine İhtiyacımız Var”, *Yeni Sabah*, s. 4.
- ULUNAY, (25 Ocak 1949c), “TBY-Dil Akademisi”, *Yeni Sabah*, s.1, 2.
- ULUNAY, (29 Ağustos 1957b), “Takvimden Bir Yaprak-Lisan, İmla, Gramer”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (6 Temmuz 1961a), “Takvimden Bir Yaprak-Zavallı Türkçe”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (3 Mayıs 1945b), “Güzel Sanatlar Kitaplar-Garip Şairin Garip’i”, *Yeni Sabah*, s. 2, 6.
- ULUNAY, Refi Cevat (6 Haziran 1945), “Güzel Sanatlar Edebiyat-Yeni Edebiyat Denen Acaibat Müdâfaası”, *Yeni Sabah*, s. 2, 4.
- ULUNAY, (11 Şubat 1943f), “TBY-Realist Şiirler”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (11 Nisan 1951b), “TBY-Edebiyatsız Devir”, *Yeni Sabah*, S. 5013, s. 1, 5.
- ULUNAY, (9 Şubat 1943g), “TBY-Bir Görüş Noktası”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (4 Temmuz 1942g), “TBY-Tenkide Tahammül Gerek”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (10 Mayıs 1944a), “TBY-Münekket Aranıyor”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (17 Mart 1941c), “TBY-Edebî Mecmua Yoksulluğu”, *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, (24 Nisan 1968b), “TBY-Edebiyata Mersiye”, *Milliyet*, s. 2.

- ULUNAY, (21 Ağustos 1966c), “TBY-Mevsime Hazırlık”, *Milliyet*, s. 2.
- ULUNAY, Refi Cevat (19 Haziran 1946a), “Tercümede Affolunmaz Lâubalilikler”, *Yeni Sabah*, s. 2.
- ULUNAY, (9 Haziran 1961b), “TBY-“Divân-ı Kebir”den Seçmeler”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (14 Aralık 1947c), “TBY-Bir İlim Sansürü Lazım”, *Yeni Sabah*, s. 1, 2.
- ULUNAY, (1 Mayıs 1944b), “TBY-Çokluk ve Yokluk”, *Tan*, s. 2.
- ULUNAY, (18 Haziran 1945c), “TBY-Başboş Kitapçılığa Karşı”, *Yeni Sabah*, s. 1, 2.
- ULUNAY, (5 Kasım 1945d), “TBY-Maarif Neşriyatı Hakkında”, *Yeni Sabah*, s. 1, 2.
- ULUNAY, (31 Aralık 1947a), “TBY-Eğitim Bütçesi Müzâkere Edilirken...”, *Yeni Sabah*, s. 1, 2.
- ULUNAY, Refi Cevat (31 Ocak 1947), “Sanat Bahisleri-Bu Tercümelerin Hali Ne Olacak?”, *Yeni Sabah*, s. 2.
- ULUNAY, (24 Ocak 1967), “TBY-Klasikler”, *Milliyet*, s. 2.
- ULUNAY, (27 Ağustos 1953b), “TBY-Klasikler ve Tercemeler”, *Milliyet*, s. 2.
- ULUNAY, (14 Ekim 1953c), “TBY-Yine Klasikler Meselesi”, *Milliyet*, s. 2.
- ULUNAY, (3 Şubat 1952c), “TBY-Dünya Edebiyatının Bizdeki Hâli”, *Yeni Sabah*, s. 1, 4.
- ULUNAY, (23 Ocak 1960a), “TBY-Aşirementûnî!”, *Milliyet*, s. 3.
- ULUNAY, (30 İlkteşrin 1941d), “TBY-Bir Malın Alıcısı Olmazsa...” *Tan*, s. 3.
- ULUNAY, Refi C. (1999), *Sürgün Hatıraları: Menfâlar Menfiler* (Haz. KILIÇ, H. Hüsnü), Arma Yay., İstanbul.

CODEX CUMANICUS'TA *sıfat+kılı* YAPISI

Bu çalışma 2-4 Kasım 2017 tarihlerinde düzenlenmiş olan IX. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumunda sunulmuş bildirinin gözden geçirilmiş biçimidir.

ÖZ: Altın Ordu sahasında ve tarihi Kıpçak Türkçesinin kuzey lehçesiyle kaleme alınmış olan *Codex Cumanicus* kendine özgü yapısı ve içeriğiyle Kumanların/Kıpçakların hem kültürü hem de tarihi ve dili açısından eşsiz bir niteliğe sahiptir. Eserin nitelik bakımından böylesine değerli olmasında en önemli katkısı hiç şüphesiz ihtiva ettiği dil malzemesi sağlamaktadır. Çeşitlilik arz eden kelime dağarcığıyla bizlere Kuman/Kıpçak kültürünün zenginliğini ve özgünlüğünü sunan eser aynı zamanda XIII. yüzyılın standart dilinin dışına sıkça çıkan verileriyle de Türk dili tarihinde ayrı bir yere sahiptir. Türkçenin tarihî dönemlerinde yazılmış metinlerinin neredeyse tamamının edebî/standart dille yazılmış olmaları, dilin standart dışı kullanımlarının tespitinde güçlükler yaratmakta, tarih içinde insanların gündelik dil kullanımları hakkında bilgi sahibi olamamak gibi bir soruna yol açmaktadır. İtalyan ve Alman kökenli tüccarlar ve/veya rahiplerin bizzat Kumanların/Kıpçakların yaşadıkları coğrafyada, halk ağzından derlemeye dayalı olarak kayda geçirilmiş çokça verisi ile *Codex Cumanicus*, bu farklılığın en güzel örneklerinden birini teşkil etmektedir. İşte bu çalışma, *Codex Cumanicus*'un taranmasıyla elde edilen bazı verilerden hareketle Kumanların/Kıpçakların XIII. yüzyıldaki ağız özelliğine dayalı olarak ortaya çıktığını düşündüğümüz *sıfat+kılı* yapısını izah etmek ve bu yapının temelinde yatan gramatikal oluşuma açıklık getirmek gayesiyle hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Codex Cumanicus*, Tarihî Kıpçak Türkçesi, sıfat+kılı, yapı, zarf.

Structure of *Adjective+kılı* in *Codex Cumanicus*

ABSTRACT: *Codex Cumanicus* written in the Golden Horde region and in Kipchaks' north dialect has a unique quality with its own structure and contents for Kumans'/Kipchaks' both culture, and, history and language. The most important reason why the work is so valuable in point of the quality is surely the language material of the work. The vestige not only presents the cultural diversity and originality of Kuman/Kipchak with its various vocabulary but also has an exceptional position in Turkish language history with the data that frequently digresses from the standard language of XIII century. Nearly all the texts produced in the Turkish historical periods were written in literary/standard language; this causes difficulties to identify the nonstandard usage of the language. It also causes the problem of not having knowledge about the people's usage of the daily language. *Codex Cumanicus* constitutes one of the best examples of this variety with its enormous data which was recorded by Italian and German merchants and/or priests from the words of the folks who were living in the geography of Kumans/Kipchaks. Moving from the data obtained by scanning of *Codex Cumanicus*, this paper was prepared to explain *sıfat+kılı* structure, we think that this structure was derived from Kumans'/Kipchaks' mouth dialects in XIII century, and to enlighten the grammatical formation underlying in this structure root.

Keywords: *Codex Cumanicus*, Historical Kipchak Turkish, adjective+kılı, structure, adverb.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Doç. Dr.
Galip GÜNER

Erciyes Üni. Edebiyat Fak. TDE
Böl.

gunerg@erciyes.edu.tr

ORCID: 0000-0003-3633-1269

Gönderim Tarihi

Received
17.10.2018

Kabul Tarihi

Accepted
01.05.2019

Atf

Citation

GÜNER, Galip (2019). "Codex Cumanicus'ta *sıfat+kılı* Yapısı", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (45), 113-118.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

I. Giriş

Türkçenin Latin harfleriyle yazılmış ilk eseri olan ve Türk dili tarihindeki önemi hakkında şüphe bulunmayan *Codex Cumanicus*'un 2015 yılında ilk defa bir bütün hâlinde yayımlanmasından sonra (Argunşah-Güner, 2015) eserin içeriği hakkında çokça yeni çalışmanın ortaya konulması muhtemeldir. Bu bağlamda *Codex Cumanicus*'un metninin farklı bakış açılarıyla irdelenmesi ve elde edilen sonuçlardan hareketle Kumanların/Kıpçakların dili hakkında yeni verilerin tespit edilebilmesi de mümkün olacaktır. Elde edilecek sonuçlar başta Eski Türkçe çalışmaları olmak üzere çağdaş Kıpçak lehçelerinin bazı dil hususiyetlerinin aydınlatılmasına da hiç şüphesiz ciddi katkılar sağlayacaktır. Eserin malzemesinin ağırlıklı olarak XIII. yüzyılda konuşulan Kuman/Kıpçak Türkçesine dayanıyor olması da bu doğrultuda son derece önemlidir. Zira Türkçenin tarihî metnelerinin önemli bir kısmının edebî dille kayda geçirilmiş olmaları, dilin standart dışı kullanımının tespitinde güçlükler yaratmaktadır. İşte bu noktada *Codex Cumanicus*, standart dilin dışına çıkan verileriyle bizlere son derece ilgi çekici unsurlar sunma niteliği olan bir eserdir. İtalyan ve Alman kökenli tüccarlar ve/veya rahiplerin bizzat Kumanların/Kıpçakların yaşadıkları coğrafyada, derlemeye dayalı olarak kayda geçirdikleri zengin ve içerik bakımından çeşitlilik arz eden dil malzemesi bu farklılığın en güzel örneklerinden birini teşkil etmektedir.

İşte bu çalışma, *Codex Cumanicus*'un taranmasıyla elde edilen bazı verilerden hareketle Kumanların/Kıpçakların XIII. yüzyıldaki ağız özelliğine dayalı olarak ortaya çıktığını düşündüğümüz *sıfat+kılı* yapısını izah etmek ve bu yapının temelinde yatan gramatikal oluşuma açıklık getirmek gayesiyle hazırlanmıştır.

II. İnceleme

II.1. *sıfat+kılı* Yapısının *Codex Cumanicus*'ta Kullanımı

sıfat+kılı yapısının *Codex Cumanicus*'ta 13 örnekte kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu örneklerden 12 tanesi eserin İtalyan, biri ise (> *tolu kılı*) Alman bölümünde kayda geçirilmiştir. İtalyan bölümündeki örnekler 30a/b, 31a/b ve 32a sayfalarında yer almaktadır. Bu sayfalardaki kelimeler aslında eserde bir gramer kategorisine ait olarak gösterilmiştir: *Ista sunt adverbia* yani zarflar (30a/3). Bazı örneklerin yanına bazen birinci el tarafından bazen de ikinci bir elce eş anlamlı biçimleri yazılmıştır. Örneğin 30a/16'da *yakşı kılı* yapısının hemen yanına *éygi*, 30b/8'de *tatlı kılı*'nın yanına ise ikinci elce *çévük* kelimesi kaydedilmiştir:

ağır kılı “ağırbaşlı, ağır” (Lat. *grauiter*, Far. *pīsyār*, *wā sangīnī*: 31a/1)

bérk kılı “sağlam, kavi” (Lat. *firmiter*, Far. *ķawī*, *saht*: 30b/20, krş. *bérklep*)

égri kılı “sahte, yalan” (Lat. *false*, Far. *ba droğ*: 30b/18, krş. *yalganlap*)

katı kılı “sert, cesurca” (Lat. *fortiter, stabir*; Far. *pisyār bār*: 30b/21, krş. *katılap*)

könü kılı “doğru, dürüst, samimi yaradılışlı, dindar” (Lat. *fideliter*, Far. *ba dindārī*: 30b/24, krş. *könü halık*)

orta kılı “normal olarak, alışıldığı gibi” (Lat. *comuniter*, Far. *ām*: 30a/20)

tatlı kılı “tatlı, hoş, sevimli” (Lat. *dulciter*, Far. *ba şirīnī*: 30b/8, krş. *çévük*)

tolu kılı “dolu, tam (olarak); tamamen, tam” (Lat. *plene*, Far. *ba purī*: 32a/10) ~ *bahtlı canıy andan tındı tolu kılı hem sövüdi* “Bahtlı canın ondan dinlendi, tamamen de sevindi.” (70b/4)

uzun kılı “uzun süre” (Lat. *diu*, Far. *‘umr dirāz*: 30b/10, krş. *köpge déyri*)

yakşı kılı “iyi, güzel” (Lat. *bene*, Far. *nēk*: 30a/16, krş. *éygi*)

yaman kılı “kötü, fena” (Lat. *male*, Far. *bad*: 31b/1)

yumuşak kılı “zayıf, zayıfça, cılız” (Lat. *debiliter*, Far. *ba lāğarīwā za’īfī*: 30b/11, krş. *yumuşak, yumşak*)

Bu kullanımlar ve ortaya çıkan anlamları gözden geçirildiğinde *sıfat+kılı* kuruluşunda olan verilerin çoklukla zarf ama aynı zamanda vasıf bildiren anlamlarıyla sıfat görevinde kullanılabilme özelliği sergiledikleri de görülmektedir. Yani bu yapıların cümlede hem zarf hem de sıfat görevinde kullanılabilme yeterlilikleri vardır. Ancak yapılardan sadece biri *Codex Cumanicus*'ta cümle içinde geçmiş ve burada da zarf görevinde kullanılmıştır: *bahtlı canıy andan tındı tolu kılı hem sövüdi* “Bahtlı canın ondan dinlendi, **tamamen** de sevindi.” (70b/4).

Veriler gözden geçirildiğinde dikkat çeken bir diğer husus da *bérk kılı*'nın *bérklep*, *égri kılı*'nın *yalganlap* ve *katı kılı*'nın da *katılap* gibi ilgi çekici ve farklı bir kullanımla karşılandığıdır. Bu kullanımlar çerçevesinde *-p* zarf-fiil ekinin bugüne kadar Türkçenin tarihî gramerlerinde işlenmemiş ve sadece Kıpçak sahasında karşımıza çıkan bir kullanımına da değinmek gerekir. *-p* ve *-(I)ptIr/-(U)ptUr* eklerinin görevlerine temas edilirken *Et-Tuhfetü’z-Zekiyye*'de “İsm-i fâ'ilin iki eki daha vardır: *-miş*, *-miş* ve *-p* ekleridir. Bu iki ekte geçmiş zamanın kokusu vardır. Örneğin *kelip* “gelmiş olan”, *ketip* “gitmiş olan” (TZ 47a-b) ifadelerine yer verilir. *El-Kavânînu'l-Küllîye*'de ise ism-i fâ'il (sıfat-fiil) ekleri için *-GAn* ve *-p* de gösterilmiştir, *-p* eki fiilin köküne eklenir. İstenirse *-tIr* eki de ilave edilebilir denilmiş ve sonrasında şu örnekler verilmiştir: *kelip /keliptir الجاي* (gelen, gelmiş olan), *ketiptir الراج* (giden, gitmiş olan)” (KK 31b). Yukarıdaki açıklamaları doğrulayıcı nitelikte örnekler her iki eserde de mevcuttur. Şöyle ki *Et-Tuhfetü’z-Zekiyye*'de *kaqsıptır قاقصبتیر* (الزنخ المروح): “bozulmuş, kokmuş yağ” (TZ 18a/10), *kaşşıptır قاطشبتیر* (“karışık, karışmış olan” (TZ 34b/12), *kışşıptır فصبتیر* (حاقن) “sıkışmış, sidiği gelmiş olan kimse” (TZ 12b/8), *kızıltır قرلبتیر* (محمر من الشمس) “güneşten kızarmış olan” (TZ 33a/9), *kösniyyüptür كسنيتير* (حایل) “çok iştahlı, çiftleşmek isteyen dişi hayvan” (TZ 12b/13),

ölşeyiptir (مفشوخ) “adıyla ölçülmüş olan” (TZ 34b/3), *ölşüyüptür* (أوتوبتور) “ölçülmüş olan” (TZ 34b/5), *ötiptür* (منفوذ) “bir yandan bir yana geçen, delinmiş olan” (TZ 34b/5), *ovuptur* (أوووتور) “ovulmuş olan” (TZ 34b/5), *toqtaptır* (ثابت) “sabit duran, hareketsiz olan” (TZ 11a/5), *turaptır* (ثابت) “sabit duran, hareketsiz olan” (TZ 11a/5), *uyup* (أويوب) “sulu yoğurt, az miktar suyla karışmış yoğurt” (TZ 31b/12) ve *El-Kavânîni’l-Küllîyye ile Hilyetü’l-İnsân ve Halebetü’l-lisân*’da *kelip* (الجابي) “gelen, gelmiş olan” (31b/7), *keliptir* (الجابي) “gelen, gelmiş olan” (KK 31b/7), *ketiptir* (الرايح) “giden, gitmiş olan” (31b/7), *sünüküp* (سُونُكُوب) “süngü ile yaralanmış olan, süngü ile yaralı” (s. 105) (Kaymaz, 2013: 17), *okup* (اقوب) “ok ile yaralanmış olan, ok ile yaralı” (s. 105) (Kaymaz, 2013: 17) örnekleri *-p* ve *-(I)ptIr*, *-(U)ptUr* eklerinin sıfat-fiil göreviyle kullanıldığını destekleyici niteliktedirler (Mohammad, 2016: 1606-1607).

Bu bilgiler ışığında *Codex Cumanicus*’ta geçen *bérk kılı ~ bérklep* “sağlam, kavi”, *égri kılı ~ yalğanlap* “sahte, yalan” ve *katı kılı ~ katılap* “sert, cesurca” denliklerinde gördüğümüz *bérklep*, *yalğanlap* ve *katılap* örneklerindeki *-p* ekinin de bir sıfat-fiil eki olarak değerlendirilebileceği ve bu eki almış örneklerin de cümlede “olan” anlamı taşıyan sıfat işleviyle kullanılabilme ihtimalinin bulunduğu söylenebilir. Ancak bu verilerin cümlede kullanılmış örneklerinin *Codex Cumanicus*’ta bulunmayışı bu düşüncüyü şimdilik tartışılır kılmaktadır ki Gabain de bu örneklerdeki *-p*’nin bir zarf-fiil eki olduğu kanaatindedir (Gabain, 1998: 98).

II.2. sıfat+kılı Yapısının Kuruluşu Üzerine

Codex Cumanicus’ta geçen ve *sıfat+kılı* kuruluşunda olan yapıda yer alan *kılı* kelimesi için Grønbech “so beschaffen [yaradılıştan, yaradılış itibariyle]” anlamı verir. Kelimenin yapısını da *qyl-yγ (> kıl-ıg)*’ın sonundaki */g*’nin düşmesiyle açıklar: *kıl-ıg+ > kılı* (Grønbech, 1942: 206; Aytaç, 1992: 102). Belli ki onun bu morfolojik izahı kelimeyi anlamlandırırken de belirleyici olmuştur. Yani Grønbech *kılıg* kelimesini “yaradılış, huy” olarak düşünmüş ve *kılı* biçimini de bu anlamdan hareketle “so beschaffen [yaradılıştan, yaradılış itibariyle]” şeklinde değerlendirmiştir. Örneğin *agır kılı < ağır kılıg* “yaradılışça ağır olan, *mec.* ağırbaşlı” (31a/1), *bérk kılı < bérk kılıg* “yaradılışça sağlam olan, kavi” (30b/20), *égri kılı < égri kılıg* “yaradılışça sahte olan, yalan” (30b/18), *katı kılı < katı kılıg* “yaradılışça sert, *mec.* cesur olan” (30b/21), *könü kılı < könü kılıg* “yaradılışça doğru, dürüst, samimi olan, *mec.* dindar” (30b/24) vb.

Morfolojik olarak onun bu düşüncesi izah edilebilir gibi görünse de *kılı* kelimesini Türkçenin hiçbir döneminde hem isim hem de zarf olarak tespit edememiş olmamız bu görüşü tartışmalı kılmaktadır. Kaldı ki Grønbech’in esas aldığı *kılıg* kelimesi “iş” anlamıyla sadece DLT’de ge-

çerken (Ercilasun-Akkoyunlu, 2014: 711), *kılık*, *kılıh* “yaratılış, huy” kelimesi gerek Türkçenin tarihî metinlerinde (Clouston, 1972: 620b) gerekse de çağdaş Kıpçak lehçelerinde sonundaki ünsüzü düşürmeden varlığını sürdürmüş, sürdürmektedir de [Kar. Mal. *kılık* “huy, karakter, mizaç” (Tavkul, 2000: 238), Kaz. Tat. *kılık* “huy, mizaç, karakter, kişilik” (Öner, 2009: 165), Kaz. *kılık* “huy, karakter” (Koç vd. 2003: 346), Kum. *kılık* “mizaç, huy, seciye, karakter; davranış” (Pekacar 2011: 260), Kırg. *kılık* “tabiat, hulk” (Yudahin, 1998-II: 452)]. Kanaatimizce Grønbech *kılıg* kelimesini farklı bir ekle türetilmiş olmasına karşın *kılık* [*kıl-(ı)k+*] ile bir tutmuş ve “yaratılış, huy” anlamı bulunmamasına rağmen *kılıg*'a da bu anlamı yakıştırmıştır.

III. Sonuç

O hâlde sıfatla birlikte kullanılan, daha doğrusu kalıplaşarak sıfata yeni bir anlam kazandıran bu yapı nasıl oluşmuştur? Kanaatimizce *sıfat+kılı* yapısındaki *kılı*, “yapmak, etmek” anlamındaki *kıl-* fiiline getirilen *-ı* zarf fiil ekiyle kurulmuştur. Eski Türkçede, bilhassa Orhun-Uygur ve Karahanlı Türkçelerinde, daha çok yuvarlak biçimiyle karşımıza çıkan *-I*, *-U* zarf-fiil ekinin Kıpçak Türkçesine ait eserlerde düz biçimleri de çokça kullanılmaya başlamıştır (Bu kullanımlar için bk. Bayraktar, 2004: 149; Güner, 2013: 343-344). Yani *kıl-* fiiline ekin düz biçiminin getirilmesi Kıpçak Türkçesi için mümkündür. Bu kuruluş ile birlikte yapının “... bir şekilde” anlamı kazandığını ve zarf görevinde kullanıldığını söyleyebiliriz: *tatlı kılı* “tatlı bir şekilde, tatlı”, *ağır kılı* “ağır bir şekilde, ağır”, *yakış kılı* “güzel bir şekilde, güzelce”, *katı kılı* “sert bir şekilde, sertçe, cesurca”, *yıymışak kılı* “zayıf bir şekilde, zayıfça, zayıf” vb.

Kısaltmalar

DLT: Dîvânü Lugâti't-Türk

Kar. Mal.: Karaçay Malkar Türkçesi

Kaz.: Kazak Türkçesi

Kaz. Tat.: Kazan Tatar Türkçesi

Kırg.: Kırgız Türkçesi

Kum.: Kumuk Türkçesi

KAYNAKLAR

ARGUNŞAH, Mustafa; GÜNER, Galip (2015), *Codex Cumanicus*, Kesit Yay., İstanbul.

BAYRAKTAR, Nesrin (2004), *Türkçede Fiilimsiler*, TDK Yay., Ankara.

CLAUSON, Sir Gerard (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Clarendon Press, Oxford. (EDPT)

ERCİLASUN, Ahmet Bican., AKKOYUNLU, Ziyat (2014), *Kaşgarlı Mahmud-Dîvânü Lugâti't-Türk*, TDK Yay., Ankara.

GABAIN, A. von (1998), “Codex Cumanicus'un Dili”, *Tarihî Türk Şiveleri*, (Haz. Mehmet Akalın), 3. baskı, TKAE Yay., Ankara.

- GRØNBECH, Kaare (1942), *Komanisches Wörterbuch-Türkischer Wörterbuch zu Codex Cumanicus*, Einar Munksgaard, Kopenhagen.
- AYTAÇ, Kemal (1992), *Kuman Lehçesi Sözlüğü-Codex Cumanicus'un Türkçe Sözlük Dizini* (K. Grønbech), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- GÜNER, Galip (2013), *Kıpçak Türkçesi Grameri*, Kesit Yay., İstanbul.
- KAYMAZ, Zeki (2013), "İbni Mühennâ Lügati'ndeki Bazı Kelimeler Hakkında", *Altaistics and Turkology*, S. 3, s. 6-27.
- KOÇ, Kenan; BAYNİYAZOV, A.; BAŞKAPAN V. (2003), *Kazak Türkçesi-Türkiye Türkçesi Sözlüğü*, Akçağ Yay., Ankara.
- MOHAMMAD, Raghd (2016), "-(L₄)p / -(y)L₄p tL₄r Ekinin Farklı Bir İşlevi Üzerine Bir İnceleme", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 5/4, s. 1603-1610.
- ÖNER, Mustafa (2009), *Kazan-Tatar Türkçesi Sözlüğü*, TDK Yay., Ankara.
- PEKACAR, Çetin (2011), *Kumuk Türkçesi Sözlüğü*, TDK Yay., Ankara.
- TAVKUL, Ufuk (2000), *Karaçay-Malkar Türkçesi Sözlüğü*, TDK Yay., Ankara.
- YUDAHİN, K. K. (1998), *Kırgız Sözlüğü*, C. 2, (Çev. Abdullah Taymas), TDK Yay., Ankara.

MY RED HAIR IS MY FREEDOM: IMAGE OF LILITH IN ORHAN PA- MUK'S NOVEL, *THE RED HAired* *WOMAN*

ABSTRACT: In this study, Gülcihan, a woman character in Orhan Pamuk's *The Red Haired Woman* referring to the image of Lilith who is known as the first wife of Adam in Western Mythology was analysed. In feminist literature Lilith is one of the representatives of femme fatale/fatal woman/diabolic woman with her libertarian spirit. One of the most significant characteristics of Lilith is being an equalitarian/libertarian woman, and the other is her leading to catastrophe through her red hair's fascinating and voluptuous effect. Similarly, Gülcihan in Orhan Pamuk's *The Red Haired Woman* forms her libertarian woman identity through her red hair and she has a fatal effect leading to catastrophes in the novel. In this study, character analysis of Gülcihan in *The Red Haired Woman* has been targeted referring to the analogy of the image of Lilith.

Keywords: Lilith, Orhan Pamuk, *The Red Haired Woman*, Sexual Identity, Fatal Woman.

Kırmızı Saçlarım Özgürlüğümdür: Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* Romanında Lilith İmgesi

ÖZ: Bu çalışmada Batı mitolojisinde Hz. Âdem'in ilk karısı olarak geçen Lilith imgesi etrafında Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında kadın karakter Gülcihan değerlendirilmiştir. Lilith feminist literatürde özgürlükçü yapısıyla femme fatale/ölümcül/şeytan kadın tipinin temsilcilerindedir. Lilith'in en önemli özelliklerinden birisi eşitlikçi/özgür bir kadın olması, diğeri de kırmızı saçlarıyla haz veren büyüleyici bir etkiyle felaketlere yol açmasıdır. Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında da Gülcihan kırmızı saçlarıyla özgür kadın kimliğini inşa eder ve bu kimliğiyle romanda felaketlere yol açan ölümcül bir etkiye sahiptir. Bu çalışmada *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Lilith imgesi üzerinden Gülcihan etrafında bir çözümleme yapılması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Lilith, Orhan Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, Cinsel Kimlik, Ölümcül Kadın.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Doç. Dr.
Şahika KARACA

Erciyes Üni. Edebiyat Fak. TDE
Böl.

skaraca@erciyes.edu.tr

ORCID: 0000-0003-2164-7551

Gönderim Tarihi
Recieved
12.11.2018

Kabul Tarihi
Accepted
17.05.2019

Atf
Citation
KARACA, Şahika (2019). "My Red Hair is My Freedom: Image of Lilith in Orhan Pamuk's Novel, *The Red Haired Woman*", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (45), 119-134.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

1. Lilith in Mythology

Mythology is, transforming narratives through imaginative power of communities based on fabulous legends in prehistoric periods. Questions like how the world has been created, process of man's existence whose answers are unknown are the ones mythology tries to find meanings in terms of the holy. Campbell states that throughout the inhabited world, in all times and under every circumstance, the myths of man have flourished; and they have been the living inspiration of whatever else may have appeared out of the activities of the human body and mind... Religions, philosophies, arts, the social forms of primitive and historic man, prime discoveries in science and technology, the very dreams that blister sleep, boil up from the basic, magic ring of myth (Campbell, 2010: 13).

Lilith, who is the center of our study, emerges in mythology in various descriptions. Vera Zingsem reports various names for Lilith in various nations' mythology as follows: In ancient Sumerian (Mesopotamia) *Lil* meant tempest and wind. *Lilitu*, a Babylonian and Assyrian word has similar meaning to that and means 'female devil or wind ghost'. Hebrew (and Arabic) origin word *Laila* means night and it is therefore etymologically associated with Lilith in traditional tales and translated as Night Ghost. Barbara G. Walker signifies another derivation of name: Lilith derives from Sumerian-Babylonian originated word 'Lilu' which means 'Lotus'. So, she associates Lilith with Egyptian and Indian goddess of Lotus. According to Raphael Patai, 'Kali' is also a derived nickname of Lilith. In India, Lotus is considered as the symbol of not only productivity (especially of female Yoni) and of rebirth but also of spiritual purity (Zingsem, 2007: 15).

The story of Lilith, as knowns as the first wife of Adam in Mythology is like that: When God created the first man, Adam, he thought that loneliness is not a good thing and he creates a spouse made of soil for him. This spouse looks like Adam and her name was Lilith. Soon, Adam and Lilith begin to quarrel. Lilith says that both of them are made of soil and they should be equal, therefore she wants to lay down not under him but on him. So, they cannot agree with each other. "Both Adam and Lilith were created from soil, but during sexual intercourse Lilith's back touches the ground. Adam's back faces to sky. Symbolically earth is matriarchal, and sky is patriarchal (Rosenberg, 2006: 22). Cemile Akyıldız states that earth and sky collocates two different ends; earth has collocations of fertility and productivity and these collocations are more appropriate to the image of woman, but earth has also some negative collocations like death, hell, damnation, evil, secrecy. Sky primarily collocates the divine that is celestial, cleanliness and purity. This is huge difference and Lilith objects that. Lilith

not only objects to Adam's being on top during sexual intercourses but claims to have equal rights in every condition (Akyıldız, 2013: 94).

When Lilith became aware that they cannot get along well with Adam, she call God with his private name and ascends to sky. She had intercourse with gins around her and with the king of gins, Shamael/Devil and gives birth. Adam calls God and wants him to send Lilith back. God sends three angels and orders them to take Lilith back to earth. They catch Lilith but she does not want to return. Angels say her "We will get you drown in the sea". Lilith demands them to set her free and says that she will have no use but weakening children. "Leave me alone; because I will have no use but weakening children: I was ordered to care newborn baby boys until the eighth day from their birth, baby girls until the twentieth day after birth." When the angels heard what Lilith said they insisted more on catching her. "I swear for the name of living and existing God (El) that if I see your names and images on Camera, I will not claim right on that child" (Zingsem, 2007: 36). Lilith risks her own children's death, but she harms newborn babies and puerperal women. "One of the few devils in Old Testament is Lilith, the baby snatcher." (Messadie, 1999: 396). Therefore, in Jewish Mythology, Lilith has been described as the bad woman who smother babies at nights. Lilith, turned to a diabolic image of rebellious and libertarian woman, has been punished by God.

What her history suggests is that in patriarchal culture, female speech and female "presumption" — that is, angry revolt against male domination — are inextricably linked and inevitably daemonic. Excluded from the human community, even from the semi divine communal chronicles of the Bible, the figure of Lilith represents the price women have been told they must pay for attempting to define themselves. And it is a terrible price: cursed both because she is a character who "got away" and because she dared to usurp the essentially literary authority implied by the act of naming, Lilith is locked into a vengeance (child-killing) which can only bring her more suffering (the killing of her own children). And even the nature of her one-woman revolution emphasizes her helplessness and her isolation, for her protest takes the form of a refusal and a departure, a flight of escape rather than an active rebellion like, say, Satan (Gilbert-Gubar, 2016: 81).

There are similar belief in Turkish culture: "Alkarası, albastı-incubus or something like nightmare- or something with different names in some regions are believed to injure newborn babies and puerperal women who have just given birth. From part to the present different names were given to such creature who are supposed to injure newborn babies and their puerperal mothers." (Akyıldız, 2013: 95). Oylubaş on the other hand associates Lilith with Ulu Ana in Turkish Mythology, a negative archetype of

Mother Goddess Al Karısı who haunts puerperal women (Oylubaş, 2014: 438). In his study Orhan Acıpayamlı points out that this creature who is still believed and admitted by the people, owns some feminine characteristics. Such names Al, albastı, and especially alkarısı, alanası, alkızı sign that this entity is female. This spiritual entity fantasized as gin, spirit, Satan is dreamt as the image of dog, cat, goat, calf, fox, spider, bird, bride, male, dead, witch, hair string and semi human and semi-animal figure and considered as an illness influencing mostly puerperal women in their first forty days following their giving birth, seldom pregnant brides, grooms, males, passengers and horses. The spirit mentioned above commonly shows itself as a witch woman imagination (Acıpayamlı, 1974: 75).

2. From Red Haired Lilith to The Red Haired Woman

According to various rumors, color of Lilith's hair, the representative of libertarian/equalitarian/monster type woman in Mythology is red. In Talmud "The female Satan of the nights, Lilith has long hair" (B. Er. 100b) (Zingsem, 2007: 43). "Fire is known as the main element of Lilith. Lilith is often described as a body of a beautiful woman from her head to belly-button and as a column of flame lower than belly-button" (Zingsem, 2007: 47). In his *Faust*, Goethe mentions Lilith as "her tresses are made of golden red" (Goethe, 2014: 110). "Lilith's hair in Sohar is long and red like a rose" (Zingsem, 2007: 57). Vera Zingsem points out that Lilith has a seductive beauty, her hair is long and scented red like a rose (Zingsem, 2007: 286). In addition, Zingsem goes on describing that she has long golden red hair and when she was running through the night her hair was flapping like a comet behind her (Zingsem, 2007: 323).

In this study, Gülçihan, the symbol of libertarian, egalitarian woman in Orhan Pamuk's *The Red Haired Woman* and chose the painting of Dante Rossetti as cover picture. English painter Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) painted a lot of woman portraits. In his portraits he signifies a mystical and spiritual meaning to his spouse he lost after a two-year-marriage. According to Rossetti Lilith is not a devil but first woman who combines both eternal love and earthly love. However, after his wife Lizzie's death, Dante Rossetti's angle woman image, according to rumors, is said to turn to a terrible femininity.

In 1869, to retrieve a poetry manuscript he had sentimentally buried with this beloved woman whose face "fill[ed] his dreams" — buried as if woman and artwork were necessarily inseparable — Rossetti had Lizzie's coffin exhumed, and literary London buzzed with rumors that her hair continued to grow after her death, to grow so long, so beautiful, so luxuriant as to fill the coffin with its gold!" As if symbolizing the indomitable earthliness that no woman, however angelic, could entirely renounce, Lizzie Siddal Rossetti's

hair leaps like a metaphor for monstrous female sexual energies from the literal and figurative coffins in which her artist-husband enclosed her (Gilbert-Gubar, 2016: 72).

Gülcihan, who gave her name to *The Red Haired Woman*, has also red hair. Pamuk has frequently stressed the image of red hair. For example, Cem, while reading the story of Rostam and Sohrab in *Shahnameh*, image Turan King's daughter, Tahmina's beautiful hair as red (Pamuk, 2016: 109). As soon as Tahmina meets Rostam who is well-known with his combativeness and heroism, she falls in love with him and wishes to bear a baby from him. Her wish shows that Tahmina can have her own preference through her free will and how she is libertarian. Therefore, Cem imagined Tahmina's hair as red and symbolized so. Pamuk makes use of red color's impulsive and lustful influence.

Another stressed point related to red in the novel is that Anna Magnani who is casting for Oedipus's mother in the movie, *King Oedipus*, one of the films directed by Pier Paolo Pasolini during the film week organized with the sponsorship of Italian Consulate in Istanbul, has red hair. "Even that beautiful and nice Anna Magnani is red haired" said my wife" (Pamuk, 2016: 124). Furthermore, the place where the movie has been shot is red colored. Pasolini shot that movie in Morocco and used local sceneries, red soil and an old, red, ghostlike castle. When Orhan Pamuk names titles of his novels, his using color symbolization cannot be ignored. *My Name is Red*, *Black Book*, *White Castle* and finally *The Red-Haired Woman* signify a special meaning of color in his imagination. Red color in *The Red-Haired Woman* has a widespread effect throughout the novel by means of Gülcihan, the heroine of the novel.

As known, red is the color of love and affection. Kırık says that the most dynamic, the strongest, having the longest wavelength and the most vibrating color is red and this color signifies vividness, happiness, initiative, extraversion, will, power, sexual power, anger, ambition and positivity (Kırık, 2013: 74). Çağan puts forward that red color embodies contrasting feelings like, love and hatred, leaves a refreshing, exciting and tempting effect on a man (Çağan, 1997: 54). Red color also has negative meanings: It contains feelings like egotism, self-satisfaction and possessing. As it reminds blood, death and fire, it is frequently used in horror films (Üster, 1991: 80-81).

Orhan Pamuk in his *The Red-Haired Woman*, has made use of various metaphorical meanings of red color: love, hatred, sexuality, blood, and death. Pamuk, reinforced the fiction with the red color's world of connotation, which begins from the cover of the novel and ends with death, starting with symbolic implications related to love and eroticism. But this connotation is implied through a negative symbol in the novel. From the very

beginning of the novel *Gülcihan* who reflects her eroticism through her fly-away hair, is presented as a destructive, terminating femme fatale/devil type woman. As the hair of devil in Western Mythology is also described as flaming red reinforces the image of devil woman in the novel (Link, 2003: 88).

Being *Gülcihan*, as the name of The Red-Haired Woman in the novel also indicates that Pamuk reinforces the name symbolization. The word, *gül*(*rose*) means a kind of flower in Persian Language, but its secondary meaning is *köz* (*cinder*) as well (Steingass, 1963: 1092). Therefore, *Gülcihan* means the one who burn the world and turns it into cinder. That the cinder's color is red and burning is identical to the fatal influence of *Gülcihan*'s destroying around through her red hair. In this study, the red-haired *Gülcihan*'s destructive/terminating evil identity will primarily be focused on via the image of red-haired mythological evil woman, Lilith.

3. My Red Hair is My Freedom: Femme Fatale/Fatal Woman/Devil Woman

Social order is designed upon gender-based structure. This condition provides the continuation of patriarchal order through the suppression of power-holding-party on the powerfulness-powerlessness line. Butler says that naming gender is an act of domination and forcing, it institutionalizes domination and makes rules of it as it creates social reality conditionalizing discoursing /perceptual construction according to the principles of sex differences of bodies (Butler, 2016: 196). WitiG, on the other hand states “gender as category obliges sex as social formation of body. Language covers social body with reality layer over layer, but it is not so easy to remove the layer of reality” (Butler, 2016: 196-197). Therefore, social order constructs gender as category on female body and within this construction, female is also formed by a discourse determined by patriarchal system. In feminist literature, woman is considered as femme fatale/devil woman and angel woman. Angel woman type sacrificed herself to her home, husband and children, and has an obedient and passive mood. Fatal/devil type of woman is libertarian, self-determined and has a dominant personality, unlike passive one. Sandra Gilbert and Susan Gubar in their work, *The Madwoman in the Attic* focus on such types: “‘Angel at home type’ is the ideal type of woman imagined by the man in patriarchal society and her major virtues are honesty, modesty, timidity and innocence. Such angel woman should also be aware that making her husband happy is her task and should devote herself to her home, husband and children. On the opposite end, libertarian, manipulative monster type woman rejects the role imposed by men takes place” (Reported by Moran, 1999: 252-253). Berna Moran defines this classification as Fatal and Victim types of women: While victim type represents innocent, honest, timid, submissive type who

devotes herself to satisfy her man, the opposite type, femme fatale represents libertarian woman who disobeys the authority in man-dominated society (Moran, 1999: 253).

In his novel, *The Red-Haired Woman*, Orhan Pamuk scrutinizes personality of femme fatale/libertarian woman through Gülcihan who fascinates the people around with her red hair. Gülcihan in the novel is identical to femme fatale type of woman. In Western Mythology, Satan's hair's being flaming red causes us to think Gülcihan is identical to the image of such devil type of woman. In addition, formation of Gülcihan's socially gender-based identity based on free and easy woman is also similar to devil's lustfulness. Satan's coming to the earth is characterized as the myth of declining in Western Mythology. Satan turns to a snake and convinces Eve to eat the forbidden fruit and this causes Adam and Eve's declining from the Heaven. Beyond Satan's behavior there lies claiming himself a first angel created from fire, superior to human being who is made of soil. This claim is the sign of his conceit. It is also a revolt against its creator. "Satan is characterized as a wide range of revolt and embodiment of lack of inner freedom. What makes him representative of just materialism is poignant ambition ultimately refusing to obey" (Alt, 2016: 38). Lilith does not accept superiority of Adam either, claiming that she is equal to Adam. Both Satan and Lilith are declined/dismissed from their current status due to their rebellious and liberal manners. Lilith's exposition to the myth of declining like Satan leads her to be defined with the fatal/devil image. Another significant point in terms of myth of decline is that it is effective information of root of evil. "Root of evil lies beneath the possibility of difference and reaches to dismissal" (Alt, 2016: 40). Both Satan and Lilith have been dismissed because of different manners of revolt against current social order, but as they have behaved against common sense, they are known with their evil identities as well. Gülcihan similarly attracts our attention with her uprising, libertarian manner and femme fatale woman identity. The protagonist of the novel is Cem, but it is the one who directs both Cem's and his father's lives is The Red-Haired Woman, Gülcihan. In Pamuk's novel, the place where The Red-Haired Woman first appeared is İstasyon Meydanı (Railway Station Square) to where Cem and his master, Mahmut have gone to buy materials. Cem was fascinated by the red-haired woman as soon as he first met. "There was something unusual, and very alluring, about this woman" (Pamuk, 2016: 22). Cem's life will turn to a different one as he first meets the red-haired woman. From then on, both nature and life were covered with shiny colors. Since the very beginning of the novel Cem's attraction to the red-haired woman is due the attraction of sexual desire. Cem should have been so deeply impressed by Gülcihan's red hair that the name, Gülcihan takes place only in a few pages in the novel. It can be inferred that the most striking impression is of red hair. The impression of Gülcihan on Cem is so great that the red-haired woman

occupies a constant place on Cem's mind. The red-haired woman triggers his unconscious. Cem is ashamed of his feelings as he has felt sexual desire for the first time in his life. "I was a little embarrassed, but not to be dreaming of a woman I didn't even know while doing something that required my undivided attention; rather, I was mortified by my own naïveté and the childishness of these fantasies. For already I was imagining how we would get married, make love, and live happily ever after in a home of our own. (...) Such dreams blossomed all over my mind like wildflowers." (Pamuk, 2016: 32). Cem's association his fantasies related to Gülcihan to wildflowers is his incomplete integration with her in his consciousness. Because, since they have first met Gülcihan seems to look at him cynically as if saying him "I know you!" (Pamuk, 2016: 26). Gülcihan has not limited herself with desires of a male throughout her relationship with Cem. Such attitude caused Cem to tie himself to Gülcihan more passionately. But a body not devoted to a male led jealousy on the other hand. Cem is aware that she will never have a relationship with himself based on loyalty. Her relationship with himself is already a discreet one. Therefore, one of the most important reasons for Cem's leaving his master, Mahmut to die on the bottom of the well is jealousy. Red hair recalls not only pleasure principle but also a wanton woman. In fact, Gülcihan has revolt against society with her red hair. Society perceives red hair in association with a wanton woman. Hence, in the novel, Gülcihan brought her husband, Turgay translations of plays and novels originally written in French or English to show him that the West portrayed red-haired women as fiery, assertive shrews, but he was unimpressed. She read an article entitled "Women According to Men," which a women's magazine had lifted verbatim from an English one. There was a painting of a beautiful red-haired woman with the caption: "Fierce and mysterious." Her expression and the shape of her lips were comparable to hers. She clipped the picture out and stuck it on the wall, but her husband ignored it. "My husband Turgay's horizons had always been much narrower than his leftist and internationalist pretenses implied. According to him, in our country, a redhead was a woman of easy virtue. If she'd chosen to color her hair red on purpose, it was tantamount to choosing that identity. Only the fact that I was an actress mitigated my offense by turning it into a kind of theatrical spectacle" (Pamuk, 2016:182-183). No matter how often Gülcihan tries to emphasize her red-haired existence within the present system she and her image of independent woman is not approved by her husband and by society. Even, the identity she tried to choose is despised. Her red hair is one of the primary causes for being despised. In addition, after Enver's killing his father, according to the news on the papers, his crime is associated with the mother's red hair. "They presented my red hair as proof of my disreputable character. Never mind that it wasn't my son but his father who'd brought a gun to Öngören and drew it in a fit of rage by the well..." (Pamuk, 2016: 187). In *The Red*

Haired Woman father and son relationship has been fictionalized around femme fatale Gülcihan. Mother Gülcihan's hair has been impressing all the people around her. Tura says on that "While culture bans mother-son relationship as a symbolic incest, in fact it bans unmediated satisfaction, Nirvana and death. Death, that is back to the mother is the enemy of cultural life. If unmediated pleasure with mother is not forbidden biological existence will not be able to turn to a cultural subject. 'Paternal Law' as the law of culture is therefore required for culture and it is universal" (Tura 1996: 50). On child's participation in society Freud and Lacan father has an important role. In *The Red Haired Woman*, father's disfunction and mother's fatal personality lead the son to a tragic end. In the novel, Gülcihan's fatal/devil identity is reinforced by incest. However, state of otherness cultural norms tailored for woman attracts our attention here, as well. As Cem slept with his father's lover, his son, Enver, first makes him blind and then kills him. But Gülcihan is not considered as an important figure in terms of incest. Welldone states that she believes etiology of perversion and power policy are intricate, one is psychobiological, and the other is social. What makes such difference of reaction is that society does not consider woman as human utterly. Challenging adoption of mothers' misusing their power may be the consequence of total rejection to overcome such bitter reality. Woman is considered as a semi-object, a useful case for man's perverted action. (Welldone, 2001: 119). Just like the ones Oedipus has experienced. Oedipus's mother Jocasta has never been accused. Responsibility of incest has burdened to the son. Furthermore, the only person who really knew that her son has not been murdered is Jocasta and probability of her knowing her son is higher than that of Oedipus's knowing her mother. But mother, Jocasta is not penalized for incest. The son penalizes himself making himself blind. In *The Red Haired Woman*, while Enver never reacts his mother for incest, penalizes his father killing him. Gülcihan emphasizes her state of being semi-object as follows:

I wasn't yet thirty-five, and already I'd discovered how proud and fragile men could be, the sense of self that courses through their veins. I knew that fathers and sons were capable of killing each other. Whether it was fathers killing their sons, or sons killing the fathers, men always emerged victorious, and all that was left for me to do was weep (Pamuk, 2016: 182).

Gülcihan sense herself and independent person in the novel. Red hair is her own choice. The scene where two redhead women met at the dinner in the novel indicates how Gülcihan is independent woman strikingly. While everybody around dinner table started commenting on the remarkable coincidence of having two redheads at the same table. Debating whether they were in fact harbingers of good luck or some other kind, suddenly red-haired woman at the far end of the table declared: "I am a natural

redhead". She seemed at once apologetic and proud. "Look, I have freckles on my face and on my arms. My skin is fair, and my eyes are green". The whole table turned to Gülcihan, eager to see how she would respond. She responds instantly: "You may have been born a redhead, but I chose to become one," I replied immediately.

Now, I'm not normally one to have such ready answers in life, but I'd given the matter a lot of thought previously. "God blessed you with red hair; what was destiny for you was a conscious decision for me." (Pamuk, 2016: 175). The reason for Gülcihan's being so quick-witted on her red hair is her thinking of her red head a lot. This indicates that her redhead is a transformation in her life and a process of transition from objectivity to subjectivity. She decided to dye her hair red by her sudden stimulus. When the hairdresser said that blond would suit her "Dye it red," I said instinctively. "That'll look good." (Pamuk, 2016: 177). Blond hair symbolizes a submissive woman who establishes her existence through her body. Her rejection of blond hair springs from her not describing herself with such identity. Hence, her discreet relationship with Cem's father first, then marrying to Turgay's elder brother and then to Turgay, working as a theater actress in a travelling theater group which society disapproves, all are the signs of her resistance against sexist mentality. Gülcihan never describes herself through her body. Therefore, via her red hair she totally rejects all sexist identity definition originating from body-based policies. She has maintained such rejection throughout her life: "For those of us who become redheads later in life, choosing the color is equivalent to selecting a personality. After becoming a redhead, I spent the rest of my days trying to stay true to my choice" (Pamuk, 2016: 175).

Gülcihan's redhead leads her getting rid of the state of other and actualizing her existence as a liberal individual. Such transformation makes her be decision maker for the decisions related to her own life. Gülcihan is quite pleased with such manner. She thinks her only mistake is insisting her son to meet and know his father: "I have never regretted any of my decisions after the day I dyed my hair red. My only regret is my hopeful insistence that my son meet and get to know his father" (Pamuk, 2016:186). Gülcihan's regret was not due to her wrong decision, but springs from 'life's repetition of legend', as a liberal person she wants what it should be -her son's and his father's meeting and getting to know each other. But the result is failure: the son murders his father.

Gülcihan's survival as a liberal person makes her an extraordinary one. Hence, her uniqueness attracted Cem's attention. Cem is jealous of Gülcihan from Master Mahmut. However, while he thinks such a sophisticated theater actress like Gülcihan, would never give a hick like Master Mahmut the time of the day on the one hand, his insides churns with ungovernable rage and suspicion on the other: "Though with her, there was no

telling. That's perhaps I had fallen for her so fast" (Pamuk, 2016: 74). Contrary to an angel type of woman who devotes herself to her man, Gülcihan as a liberal woman, just like Lilith, is conscious of her body and its pleasures. Her easy manner, courageous and even voluptuous treatments at the night they made love indicates that Gülcihan has an awareness of her sexuality not limited by males' definition. Lilith has also rejected to be submissive while making love with Adam. Tahmina, with a similar awareness, offered Rostam to make love: "After dinner, Rostam had retreated to his room when someone knocked on the door. It was Tahmina, daughter of the shah of Turan; she'd spotted the handsome Rostam at the feast and had now come to declare her love. She wanted to bear the clever, famous hero's child. The shah's daughter, tall and slender, had shapely eyebrows, delicate lips, and luscious hair (in my mind, a beautiful shade of red)" (Pamuk, 2016:109). Here, Cem's visualizing Tahmina's hair as red just like Lilith and Gülcihan connotes an image of liberal woman who is aware of her pleasures.

4. Eve versus Lilith: Angel-like Woman Type

According to mythology, God does not despair because he could not create an appropriate woman for Adam, and he decides to create a new one. By observing Adam, he shapes the anatomy of a woman. He uses bones, muscles, blood and collagen tissue and covers them all by skin. He also adds hair to its various parts. Adam detests this appearance of Chawah. God takes her away and no one still knows where she is. God again realizes his fault. He tries to create a wife to Adam for the third time. He creates a woman from a rib that he has taken from Adam while Adam is sleeping. God beautifies her with jewels like a bride. Adam likes her. Therefore, the image of woman as free and equal transforms into an obedient, passive and angel-like one.

In *The Red Haired Woman*, the angel-like woman is Asuman, Cem's mother. She represents the angel-like woman who devoted herself to his husband and children. Though Cem's father cheats on her with other women, she keeps silent and continues to protect her husband and children. "Perhaps they didn't love each other. I suspected that my father was attracted to other women, and that many other women were attracted to him" (Pamuk, 2016: 9). To protect her family, Asuman does not react when her husband leaves their house for three years and starts to live with The Red-Haired Woman. In this part, Pamuk compares The Red-Haired Woman/Lilith with the good-wife and mother Asuman/Eve. The first type of woman is a homewrecker while the second one is an abashed woman that still tries to keep family together. On the other hand, Cem's father is like: "According to my father, the greatest happiness in life was to marry the girl you'd spent your youth reading books within the passionate pursuit of a shared ideal. I'd heard him tell my mother as much while describing someone

else's happiness." (Pamuk, 2016: 32) Indeed, his father is talking about his own happiness here. And he experiences this dream with The Red-Haired Woman.

As opposed to The Red-Haired Woman, the other angel-like woman is Ayşe in the novel. Ayşe is a relative of Cem's brother in law. She registers the Faculty of Pharmacy and her mother wants Cem to help her. Cem does not want the mother of the Red-Haired Woman to learn, so he personally cares about Ayşe on the request of her mother. Ayşe and Cem get emotionally closer; however, when Cem wants sexuality, Ayşe resists and they almost break up. Then, Cem realizes that he cannot have an affair with Ayşe before marrying, so they sooner get engaged and then married. When he introduces Ayşe to his father, he says "You found a girl just like your mother" (Pamuk, 2016: 100) and he approves his son's wife. His father also gets on well with Ayşe. Here, one can observe that the father and his son are married to the similar types of women. The son is glad to have gotten married with the permission of his father; however, both of the son and the father loves The Red-Haired Woman.

Though Asuman, Cem's mother, and Ayşe, his wife, are presented as a contrast image to Lilith by being devoted mother and wife in the novel, they are also different in some ways. Asuman is uneducated, jobless and bound to her husband financially; on the other hand, Ayşe is educated, active in work thanks to her cooperation with her husband in their company and financially free. The difference between these two women is a result of the process of change in women's side in Turkey. The difference in the status of women both in family and society between 1970s-80s and 2000s can be observed in the case of Asuman and Ayşe. However, both women are similar in terms of being a good wife to husband and good mother to children. Asuman accepted when her husband leaves home for three years and turns back to her, and then she never get married again after her husband leaves her again and married to another woman, in the end, she devotes herself to her son. Ayşe's most wish is to have a child; however, when they cannot, she and her husband take care of their company, Sohrab, like a child. Both women completed self-conception not through their own identity but through either their husband or children. Conversely, The Red-Haired Woman does not care familial values as much as they do. She has an affair with Cem's father when he is married, and with Cem when she is married. What is more, before having sexual relationship with Cem, she has been aware of the fact that Cem is Akın's son. Therefore, she is a rebellious woman against all values of the society with her sexual relationships which are quite challenging against the norms of the public. After getting married, her husband dies and she marries her husband's brother Turgay and then again, she divorces, so that she totally gets rid of the ties of marriage.

Orhan Pamuk has handled the clash between father and son, and life and myth one within the other in association with the red-haired woman, Gülcihan. Human being's quest for his existence in the world, his primitive ontological perceptions emerge with mythology since archaic times. Eliade says that an object or an act becomes real only insofar as it imitates or repeats an archetype (Eliade, 1994: 47). Therefore, while man who attempts to make his existence meaningful was trying to be adapted in history on the one hand, tries to transcend time on the other. Eliade defines the reason for man's effort to transcend time as 'his effort to reach eternity. "Nature recovers only itself whereas archaic man recovers the possibility of definitively transcending time and living in eternity" (Eliade, 1994: 150). Thus, man who locates himself on earth removes the fear of death and nihilism delusion locating himself both on earth and eternity. Also, in *The Red Haired Woman*, the emphasis of "*Life follows myth*" is stated through mythological elements. Hence, after his son was arrested because of murdering his father, Gülcihan tells Cem's wife, Ayşe that all happened is not women's guilt, but myth and history were written so. (Pamuk, 2016: 189).

Orhan Pamuk fictionalized his novel referring to Oedipus Complex making use of mythological tales. Pamuk, referring both the play, *King Oedipus* and Rostam and Sohrab's story in Firdawsi's *Shahnameh*, stresses that both father's and son's mothers are redheads whereas he handles fathers and sons in terms of Eastern and Western cultures. Oedipus kills his father and marries his mother without being aware of the fact that the man he killed was his father, he makes himself blind to penalize himself. In Firdawsi's *Shahnameh*, the fight between Rostam and Sohrab end with Rostam's murdering his son, Sohrab without being aware that they were father and son. In the novel, the father versus son contrast in Eastern and Western cultures has been emphasized by Pamuk referring to independence versus obedience. In the Western culture, the son destroys superior authority by killing his father. In the Eastern one, father maintains his power killing his son.

5. The Owl on Lilith's Shoulders

One of the interesting figures in *The Red Hair Woman* is the owl that is sometimes seen, and it recalls crime, sin and death. Besides representing knowledge, in some literary works, the owl is regarded as an image that means death and bad luck. Lilith also appears with the owl in paintings and the Bible. Taner Aday says that after the relief that is known as Burney Relief was found, the debates on Lilith rose more and more. It is possible to see whatever is told about Lilith if one studies on Burney. Lilith stands on two lions with her feet which are like an eagle's claw. On her both sides, there are two owls which are bigger than lions. As it is known, the owl represents the wisdom. That she stands on the lions shows her power. Her

wings imply her link to sky and the staff in her hands and the crown on her head means her divinity. Her young and fresh female body also represents that she is aware of her sexuality. (Aday, 2013)

Ender Özbay also states his ideas which are not so different from the variety of comments on this issue and he declares that because Lilith leaves Aden Garden before the first sin, she gets free from the mortality that is given as a punishment to Adam, and she is the curse of the world. (Zingsem, 2007: 36-40) Nevertheless, Lillith image in the Bible is presented as an evil figure that accompanies to destruction, disasters and punishment in Isaiah and Eyyub. And generally, either an owl or a snake accompanies her. In the holy book of Jews, Lilith is depicted as a vampire. Though Isaiah also mentions about her, Lilith resembles to Babylonian' "demonology". According to it, Lilith is a monster that turns into an owl at nights (Soyşekerçi, 2006).

While depicting Lilith image in *The Red Haired Woman*, Orhan Pamuk also applies the owl figure. The owl is alike another eye that is observing Cem through the novel. In the novel, before The Red-Haired Woman emerges, the ominous singing of the owl is heard. Cem hears the owl's hooting while setting up the tent with Master Mahmut. After seeing The Red-Haired Woman and feeling that magical pleasure, he wonders about who she is and follows her. He spies her house's windows in front of the house. When he notices that her room is dark, he leaves. "I scurried back, gnawed by guilt. My heart was beating fast as I climbed the hill toward the cemetery. I sensed an owl watching me silently from its perch on the cypress tree" (Pamuk, 2016: 37). That the owl is watching Cem on the road to the cemetery is the doomster of the upcoming disasters and death. Lilith is the cause of Adam and Eve's getting dismissed from heaven and being sent to the earth after she makes them eat the forbidden fruit. The lion and the owl on the two sides of Lilith symbolize the fate of humankind. In *The Red Haired Woman*, Gülcihan would be the fate of both son and father.

Conclusion

Lilith is the symbol of the liberal, egalitarian and femme fatale/fatal woman in mythology, in *The Red Haired Woman*, she is represented by Gülcihan who has a destroyer and fatal identity with the effect of magical pleasure that her red hair enables her. Just like Lilith, Gülcihan also enhances the males around her with the effect her red hairs and takes them to death. Gülcihan, who charms men with pleasure, rejects the passive woman image with her equalitarian and free nature.

In his novel, Orhan Pamuk shapes The Red-Haired Woman by evaluating *Oedipus King* by Sophocles and Rostam and Sohrab in *Shahnameh* by Firdevsi and utilizes the understanding of the fatal women in the East and the West by applying Lilith image. Pamuk depicts the egalitarian and

liberal woman with the red hair in these both civilizations and creates the fatal and evil woman in his novel. With her red hair, Gülcihan appears in this novel as an image of a fearful and deadly woman like Lilith in the Western mythology and the Red Woman in Turkish culture. Obviously, in both Western and Eastern cultures, the image of the evil woman is considered similar to the women which are sexually fearful because of their liberal and egalitarian natures. And this is the proof of the fact that the evil woman that is classified by her gender is made a stereotype with some similar features in different cultures.

REFERENCES

- ACIPAYAMLI, Orhan (1974), *Türkiye'de Doğumla İlgili Adet ve İnanmaların Etnolojik Etüdü* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yay., Yayın No. 68, Araştırmalar Serisi No: 57.
- ADAY, Taner, (Aykırı Vaaz-XI (Lilith ve Diotima ya da Ataerkilliğin zaferi) –11 Ekim 2013 <http://muhalefet.org/yazi-aykiri-vaaz-xi-lilith-ve-diotima-yada-ataerkilligin-zaferi-taner-aday-28-8123.aspx>
- ALT, Peter-André (2016), *Ästhetik Des Bösen* (Translated into Turkish by Sabir Yücesoy) *Her Şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu*, Sel Yay., İstanbul.
- BUTLER, Judith (2016), *Gender Trouble*, (Translated by Başak Ertur), *Cinsiyet Belası*, Metis Yay., İstanbul.
- CAMPBELL, Joseph (2010), *The Hero with a Thousand Faces* (Translated into Turkish by Sabri Gürses) *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Kabalıcı Yay., İstanbul.
- ÇAĞAN, Mehmet (1997), *Rengi Rengine - Renklerin Etkisi*, Sistem Yay., İstanbul.
- ELIADE, Mircea (1994), *Le Mythe de L'eternal Retour: Arcétypes et Répétition* (Translated into Turkish by Ümit Altuğ), *Ebedi Dönüş Mitosu, İmge Kitabevi*, Ankara.
- ERCAN, Cemile Akyıldız, (2013), “Mitolojide Çocuk Katili Kadınlar: Lilith, Lamia, Medea”, *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*, Vol. 5, No. 1, s. 89-103.
- GILBERT, Sandra M-Susan Gubar, (2016), *Madwoman in the Attic*, (Translated into Turkish by Nil Sakman), *Tavanarasındaki Deli Kadın*, Aylak Adam Yay., İstanbul.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von (2014), *Faust*, (Translated into Turkish by Recai Bilgin) 4. Baskı, Akçağ Yay., Ankara.
- JUNG, Carl G (2016), *Man and His Symbols*, (Translated into Turkish by Hatice Mukaddes İlgin) *İnsan ve Sembolleri*, Kabalıcı, İstanbul.
- KIRIK, Ali M. (2013), “Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, C. 2, S. 6, Kış 2013 s. 71-83.

- LINK, Luther (2003), *The Devil*, (Translated into Turkish by Emek Ergün), *Şeytan*, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- Messadié, Gerald (1999), *Şeytanın Genel Tarihi*. (Translated into Turkish by Işık Ergüden) Kabcacı Yay., İstanbul.
- MORAN, Berna (1999), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul.
- OYLUBAŞ, Duygu (2014), “Türk Edebiyatında Lilith: 2000 Sonrası Türk Romanında Havva’dan Önceki Kadın”, I. Genç Akademisyenler Sempozyumu, Bildiriler 6-7 Kasım 2013, Epa-Mat, Ankara, s. 433-449.
- PAMUK, Orhan (2016), *Kırmızı Saçlı Kadın*, (Translated into English by Ekin Oklap) *The Red Haired Woman*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- ROSENBERG, Donna (2006), *World Mythology An Anthology of the Great Myths and Epics*, (Translated into Turkish by Anonymous), *Dünya Mitolojisi - Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*, 4. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.
- SOYŞEKERCİ, Hülya (2006), “Karanlıktaki Özgür ve Asi Kadın ‘Lilith’”, *Cumhuriyet Kitap*, 31.08.2006.
- STEINGASS, Francis Joseph (1963), *A Comprehensive Persian-English Dictionary*, 5th Edition, Routledge, London.
- TURA, Saffet Murat (2014), *Şeyh ve Arzu*, Metis Yay., İstanbul.
- TURA, Saffet Murat (2016), *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, Kanat Kitap, İstanbul.
- WELLDON, Estela V. (2001), *Mother, Madonna, Whore: The Idealization and Denigration of Motherhood*, (Translated into Turkish by Semra Kunt Akbaş and Can Kurultay) *Anne: Melek mi, Yosma mı? Anneliğin İdealleştirilmesi ve Alçaltılması*, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- ZINGSEM, Vera (2007), *Lilith*, (Translated into Turkish by Devrim Doğan Yüzer), İlya Yay., İzmir.

SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ'NÜ DON QUIJOTE İLE OKUMAK

ÖZ: Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatına hem edebî eserleri hem de akademik çalışmalarıyla büyük katkılarda bulunan önemli bir edebiyatçı olan Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanında Türk toplumunun modernleşme macerasını “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” adlı bir kurum ve onun etrafında kümelenen kişiler üzerinden ele alır. Bu modernleşmenin gerçek dışılık, tutarsızlık ve absürtlülükle damgalanan bir sürecin sonucu olan büyük bir hayal kırıklığı olduğunu gözler önüne serer. Tanpınar’ın bu eserinde aynı zamanda Cervantes’in *La Mancha’lı Yarattıcı Asilzade Don Quijote* adlı romanıyla benzenen birçok yön ve yaklaşımlar da söz konusudur. Bu makalede her iki eser, ilk aşamada ayrı ayrı incelenip, akabinde bu benzerliklerden hareketle ayrıntılı bir mukayeseye tabi tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Cervantes, Don Quijote, Roman, Ömer Seyfettin, Efrûz Bey.

Reading *The Time Regulation Institute* with Don Quixote

ABSTRACT: As a significant author who contributed to the literature of republic period with his literary and academic works, Ahmet Hamdi Tanpınar addressed to the adventure of modernisation of Turkish society by dealing with a foundation called *The Time Regulation Institute* and a group of people who gather around it. He revealed the fact that this modernisation was a major disappointment which was resulted from a period marked with unreality, inconsistency and absurdism. In Tanpınar’s work, there are also several approaches and guidance which resemble Cervantes’ novel *Don Quixote de La Mancha*. In this article, both works were primarily examined separately and then compared in detail regarding those similarities.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, Cervantes, Don Quijote, Novel, Ömer Seyfettin, Efrûz Bey.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Doç. Dr.
Abdurrahman Kolcu

Recep Tayyip Erdoğan Üni. Fen-
Edebiyat Fak. TDE Böl.

abdckoller@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1201-4317

Gönderim Tarihi
Received
22.08.2018

Kabul Tarihi
Accepted
10.05.2019

Atf
Citation
KOLCU, Abdurrahman (2019).
“*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü
Don Quijote ile Okumak”, *Türk-
lük Bilimi Araştırmaları*, (45),
135-160.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Ahmet Hamdi Tanpınar, şiir, roman, hikâye, günlük, mektup, deneme gibi edebiyatın değişik türlerinde ortaya koyduğu eserlerin yanı sıra akademik çalışmalarıyla da Türk edebiyatına katkı sunmuş önemli bir edebî kişiliktir. Bu açıdan bakıldığında Tanpınar, Yeni Türk Edebiyatı araştırmaları için edebî eserleri sebebiyle bir inceleme ve araştırma konusu olduğu gibi, aynı zamanda *Öndokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* gibi akademik nitelikli eserleri ve yazıları sayesinde de önemli kaynaklarından birisi konumundadır. Böylesine çok yönlü bir edebî kişilik için, akademik çalışmalarının sağladığı bilgi ve birikimin eserlerine, sanatkâr duyarlılığı ve sezgilerinin akademik çalışmalarına sirayet etmesi durumu son derece doğaldır. Bu açıdan bakıldığında zengin bir edebiyat kültürünün ve akademik bakışın getirdiği özgün dikkatlere sahip bir edebiyatçının kaleminden çıkan edebî eserlerin karşılaştırmalı edebiyat alanındaki çalışmalara önemli bir malzeme sunacağı da aşîkârdır. Tanpınar üzerine yapılan birçok çalışma da zaten bu kapsamda değerlendirilebilir. Onun *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanı da Cervantes'in *La Mancha'lı Yarattıcı Asilzade Don Quijote* adlı romanıyla karşılaştırmalı bir incelemeyi gerektirecek denli benzerlikler ve ortaklıklar taşımaktadır.

La Mancha'lı Yarattıcı Asilzade Don Quijote

Miguel de Cervantes Saavedra'nın *La Mancha'lı Yarattıcı Asilzade Don Quijote* adlı romanı ilki 1605, ikincisi 1615 yılında yayımlanan iki ciltten oluşur. Roman, esas itibariyle şövalyeleri ve onların dünyalarını anlatan eserlerin etkisinde kalan Don Quijote adlı kurgu kişinin sergüzeştini ihtiva eder. Romanda anlatıcı, ilk cildin ilk sekiz bölümünde Don Quijote hakkında çeşitli kayıtlara dayanarak kaleme alınmış bir metni aktarır. Eserin geri kalan kısmında ise Toledo'da bir tuhafiye çarşısında gördüğü ve Arap tarihçi Seyyid Hamid Badincani tarafından kaleme alınan kitabı içeren defterleri İspanyolcaya çevirterek oradaki anlatımları nakleder. Buna göre, yeğeni ve hizmetçi kadınla birlikte yaşayan, bazılarına çok yüksek meblağlarla sahip olduğu şövalye kitaplarını okuması yüzünden zihni bulan Alonso Quejana adlı soylu, zengin ve 50 yaşlarındaki kahraman bir gün şövalye olmaya karar verir ve buna uygun kararlar alıp, davranışlar sergilemeye başlar. Atına Rocinante adını verir, dedelerinden kalma zırhlardan ve miğferlerden yararlanarak kendi şövalye giysisini temin eder, sonrasında sekiz gün düşünüp kendisine Don Quijote adını uygun görür.¹

¹ Bertan Onaran, *Becerikli Şövalye Mancha'lı Don Quijote* adlı çevirisinin ilk cildinin başında, romanın başlıca kahramanları olan Don Quijote ve Sancho Panza'nın isimlerinin imlâsı ve okunuşu hakkında bilgiler vermektedir. Buna göre, XVII. yüzyılda, Don Quijote yazılıp Don Kişote şeklinde okunan bu isim, sonraki yüzyıllarda birçok sözcüklerde x (ş) harfi yerine j (h) harfinin kullanılmaya başlanmasıyla Don Quijote yazılıp Don Kihote şeklinde okunur olmuştur. Onaran, Şanso Panza'nın da Şanso Pansa şeklinde okunduğunu belirtmektedir (Cervantes, 1967: 5).

Daha önceden bildiği Aldonza Lorenza adlı kıza Dulcinea Del Toboso şeklinde soylu bir ad vererek onu gönlünün sultanı yapar. Romanın geri kalanında Don Quijote'nin şövalyelik mesleğini icra edebilmek için çıktığı yolculuklar, bu yolculuklarda başına gelen olaylar, evine dönüşleri ve nihayetinde ölümü anlatılır. Buna göre Don Quijote, ilk ciltte iki kez evinden çıkar ve döner. İlk çıkışında kendisini bir şövalye olarak tanıttığı ve bir şato zannettiği anda işgüzar hancının da yardımıyla Don Quijote'ye şövalyelik töreni yapılır.

İlk çıkışında yalnız olan Don Quijote, ikinci çıkışında artık bir seyis bulmuştur. O da evli, aile babası ve yükselme arzusuna sahip uyanık bir köylü olan Sancho Panza'dır. Hayatı şövalye kitaplarının dünyasındaki unsurlara, kişilere, değer yargılarına göre algılayan Don Quijote, ikinci çıkışında seyisiyle birlikte meşhur yel değirmenlerini dev zannedip onlara savaş açma ve koyun sürülerini savışan iki ordu sanıp durumdan vazife çıkarma şeklinde en bariz örnekleri görülen maceralarına atılır. Don Quijote'nin maceralarında kendisinin şövalye oluşu, şövalyelik mesleğinin onuru ve Dulcinea'nın güzelliği, vazgeçilmez ve uğruna mücadele edilecek değerler olarak teberrüz eder. Sierra Morena Dağları'nda da devam eden bu maceralarda, toplumun değişik kesimlerine mensup birçok insanla karşılaşılır, onlar da hikâyelerini anlatırlar, bazıları Don Quijote'ye yolculukları boyunca eşlik eder. Özellikle karşılıksız aşklar, ayrılıp sonradan yeniden kavuşan âşıklar ve birtakım tesadüfler burada dikkat çekicidir. Öte yandan Don Quijote'nin yaşadığı köyün rahibi ve Berber Nikola adlı iki kişi de onu geri getirmenin yollarını aramaktadırlar. Don Quijote'yi ikna edebilmenin onun dünyasına uygun kelimeler ve yaklaşımlarla mümkün olduğunun farkında olan Berber Nikola ve köyün rahibi, başlangıçta kurdukları plana Don Quijote'nin beraberindeki kadınlardan biri olan Dorothea'yı da katarak amaçlarına ulaşırlar. Don Quijote'yi bir kafesin içinde ve büyülenmiş olduğuna inandırarak handan ayrılmaya ikna ederler. Neticede Don Quijote dönüş yolunda yine bir keçi çobanıyla kavga etse de evine varır.

İkinci cilt Don Quijote'nin üçüncü ve son çıkışını içerir. Bakalorya sahibi bir genç olan Sanson Carrasco, Seyyid Hamid Badincani adlı bir Arap tarihçinin onun maceralarını bir kitap şeklinde düzenlediğini, İspanyolcaya çevrilen bu kitabın elden ele dolaştığını ve Don Quijote ile Sancho Panza'nın artık çoğu kimse tarafından bilinir hâle geldiğini belirtir. Sancho Panza, bu üçüncü çıkışta önce gönülsüz gibi görünmekle beraber Don Quijote'nin Carrasco'yu seyis yapması durumu karşısında onunla beraber yola çıkmaya karar verir. Yine birçok yanlış anlamaya dayalı macera yaşarlar, kavgalara karışırlar. Ama öncesinde Dulcinea'nın yaşadığı Toboso'ya giderler, orada Sancho Panza, Dulcinea'nın büyülendiğini ve karşıdan gelen üç köylü kızından ortadakinin büyülenmiş hâldeki Dulcinea

olduğunu söyleyerek Don Quijote'yi kandırır. Böylelikle ikinci ciltteki maceraların temel amacı Dulcinea'nın büyüden kurtulması olarak belirir. Yine bu üçüncü çıkışta karşılaştıkları Dük ve Düşes onların hikâyelerini okudukları, haklarında bilgi sahibi oldukları için Don Quijote ile Sancho Panza'ya çeşitli oyunlar oynarlar. Sancho Panza en sonunda efendisinin kendisine vaat ettiği ada valiliğini, onların sayesinde temin eder. Ancak bu da bir oyunun parçasıdır. Gerçekte Dük'ün köylerinden birine vali diye gönderilmiştir. Sancho Panza, sonradan eski özgür dünyasına dönmeye karar verir ve Don Quijote'in yanına döner. Zaragoza'ya doğru yola çıkan şövalye ve seyisi bir kitapta yer alan ve kendisinin Zaragoza'da bir askeri zırh müsabakalarına katıldığına ilişkin bir anekdot üzerine oraya gitmekten vazgeçip Barcelona'ya doğru yol alırlar. Don Quijote, Barceleno'da Beyaz Ay Şövalyesi kılığındaki Carrasco'yla dövüşür, yenilir ve ona evine dönüp bir yıl şövalyelik yapmama sözünü verir. Don Quijote ve seyisi çoban hayatı yaşamaya kararlıdır. Bununla birlikte evine geldiğinde bitkin düşen Don Quijote hastalanır, hastalığı esnasında artık akıllandığını, şövalye kitaplarını okumanın zararlarını anladığını belirtir. Artık şövalye olmadan önceki adı olan Alonso Quijano olarak anılmak ister. Öyle ki vasiyetnamesinde yeğeninin şövalye kitabı okuyan biriyle evlenmemesini şart koşar.

La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote adlı eserde yazar, romanın Önsöz'ünde de belirtildiği üzere, “şövalyelik kitaplarının dünyadaki ve halk üzerindeki otoritesini, etkisini kırma” amacını güder (Cervantes, 2018/1: 41). Eserin içeriğine ilişkin amaç bu iken anlatım biçimine yönelik amaç, yine Önsöz'de de belirtildiği gibi, açık, anlaşılır ve gerçeğe uygun bir anlatımla bunu gerçekleştirmektir. Eser, şövalye kitaplarının kurgusal gerçekliğinin tesirinde kalan ve hayata o gözlerle bakan Don Quijote'nin gerçek hayatla, realite ile çarpışmasını, mukadder mağlubiyetini ve pişmanlığını gözler önüne serer. Başta Sancho Panza olmak üzere gerçek hayatın, realitenin mantığını taşıyan kişiler onun izleyici kitlesini oluşturur. Bu kitle söylentiler ve özellikle de Hamid Badincani'nin Don Quijote'nin serüvenlerini anlatan eseriyle birlikte bütün toplumu kapsayacak kadar genişler. Özellikle ikinci ciltte Don Quijote'nin kendi izleyici kitlesindeki imgesiyle, adeta kendi kaderini tayin etmeye yönelik bu imgeyle de mücadeleye ettiği görülür. Dük ve Düşes, yazılan kitaptan öğrendikleriyle Don Quijote ve Sancho Panza'ya oyunlar oynarlar. İkinci cildin 59. bölümünde bu kez başka bir tarihçinin yazdığı kitapta Don Quijote'nin Zaragoza'ya gidişi ve mızrak yarışlarına katılması anlatılmaktadır. Hâlbuki böyle bir hadise söz konusu değildir, henüz oraya gitmemiştir. Don Quijote imgesi artık vuku bulan hadiselerin anlatılması ve hatta eksik anlatılması bir tarafta, olmayan ve gerçekleşmeyen hadiselerle ondan bağımsız bir şekilde yeni ayrıntılar ve şekiller almaktadır. Don Quijote kendi imgesini kendi istediği istikamette canlı tutmanın çabası içindedir. Ancak zaten şövalyelik için yaşlı ve yorgun olan Don Quijote'nin bu imgenin istediği şekilde bi-

çimlenmesini sağlaması ve bunun gereğini yerine getiren bir çaba içine girmesi bir yere kadar mümkün olsa da bir noktadan sonra imkân dâhilinde olmayacaktır. Gelişen teknoloji ve iletişim olanaklarıyla mücehhez çağımızda “modern medya ünlüsü” denilen ve topluma mal olan kişiliklerin yaşamlarıyla da mukayese edilebilecek bir yaşantıdır bu.

Don Quijote adlı şövalyeyi yendiğini belirten Aynalar Şövalyesi kılığındaki Carrasco'yu ilk seferde yenmeyi başaran ve onurunu ya da imgesini kurtaran Don Quijote, ikinci seferde bu kez Beyaz Ay Şövalyesi adını alan Carrasco'ya mağlup olmasıyla verdiği söz üzerine evine döner. Ancak onun asıl mağlubiyeti ise, kendisinden bağımsız olarak yaşamaya başlayan imgesi karşısındaki mukadder mağlubiyetidir. Yenilgiden sonra Sancho Panza ile birlikte kırlarda toplumdaki uzak bir çoban hayatı yaşama isteği bu imgenin sarmalından bir tür kaçış olarak değerlendirilebilirse de asıl kurtuluş ancak ölümüne yakın bir zamanda eski kimliğine dönmekle ve zamanında gittiği yolun yanlışlığını herkese vasiyetine kaydettirecek denli açık bir şekilde itiraf etmekle gerçekleşir. Böylelikle bu eserle kendi çağına göre yaşamının zorunluluğu ve anakronik bir yaşam algısının geçersizliği silinmemecesine zihinlere kazınır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1961 yılında yayınlanan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanı anlatıcı-kahraman Hayri İrdal'ın hatıralarından oluşmaktadır. Roman, “Büyük Ümitler”, “Küçük Hakikatler”, “Sabaha Doğru” ve “Her Mevsimin Bir Sonu Vardır” başlıklarını taşıyan dört bölümden oluşur. 60 yaşındaki Hayri İrdal, geçmişini anlatırken kronolojiye büsbütün sadık kalmaz, yeri geldiğinde bir zamandan diğerine, bir olaydan bir başkasına bazen de içinde bulunulan zamana atlar. “Büyük Ümitler” adlı ilk bölüm onun çocukluğu, gençliği ve askerliğe gidene kadar olan yaşamını kapsar. Çocukluk döneminde özellikle dayısının on yaşında iken sünnet hediyesi olarak verdiği saatten sonra saatlere ilgi duymaya başlayan ve bu yüzden iki yıl sınıf tekrarı yapan Hayri İrdal, bu ilgisinin bir devamı olarak Nuri Efendi'nin muvakkithanesinde vakitlerini geçirir ve saatçiliğin püf noktalarına zamanla vakıf olur. Nuri Efendi'nin saatleri ayarlamadaki titizliği, hazırladığı takvim ve onun biraz da felsefî sayılabilecek sözleri Hayri İrdal'ın zihninde ve hayatında derin izler bırakmıştır. Büyük konağında geniş ailesiyle yaşayan Abdüsselam Bey, daha sonra altın yapmak için formül hazırlarken bir patlamada hayatını kaybeden Eczacı Aristidi Efendi, Kayser Andronikos'un kayıp hazinelerini bulacağını vaat eden ve hazlar âleminde Aselban adlı bir sevgilisi olduğunu söyleyen Seyit Lûtfullah bu muvakkithanenin müdavimleri arasındadır. Dolayısıyla Hayri İrdal'ın bu kişilerle yolu kesişir, onlarla içli dışlı olur. 1912'de Nuri Efendi'nin ölümünden sonra bir başka saatçi olan Asım Efendi'nin yanında çalışan Hayri İrdal, Seyit Lûtfullah'ın çaldığı bir saat ve akabindeki olaylardan sonra oradan ayrılmak zorunda kalır. Tam ertesi gün ise halasının

öldü sanılarak gömülmek üzere iken tekrar hayata dönmesi gibi sıra dışı bir hadiseye de tanıklık eder. Verdiği vaazlarda mehdilik gibi birtakım meczup fikirler ileri süren Seyit Lûtfullah ise hükümet tarafından Sinop'a sürülür. Bir süre tiyatroyla ilgilenen Hayri İrdal, akabinde askere gider.

“Küçük Hakikatler” adlı ikinci bölüm, 1. Dünya Savaşı'nın sonrasında askerlikten dönüşü ve Emine ile olan evliliğinin hatıralarını kapsar. Hayri İrdal dört yıllık askerlikten sonra döndüğünde babası artık hayatta değildir. Romanın ilerleyen sayfalarında açıklıktan öldüğü belirtilecektir, tıpkı sonraki yıllarda kendisinin bakımsızlıktan ölen küçük kızı gibi. Abdüsselam Bey'in telkini ile Posta Telgraf Mektebi'ne giren Hayri İrdal, yine onun telkini ile zamanla geniş kadrosunu kaybeden evinde yetişen Emine ile evlenir. Abdüsselam Bey'in Beyazıt'taki evine taşınan Hayri İrdal, mektebi bitirdikten sonra Posta Telgraf'tan çıkar ve Tünel İdaresi'nde onun bulunduğu işe girer. Oğullarının ilgisizliği nedeniyle ona bakmak zorunda kalan Hayri İrdal ve karısı Emine bu ihtiyarın çeşitli tuhafliklarına da katlanırlar. Bunlardan biri Hayri İrdal'ın kızına isim olarak annesinin ismi olan Zehra'yı vermesi ve onu annesi olarak görüp hazırladığı birçok vasiyette ona mal mülk bırakmasıdır. Sonradan Hayri İrdal'ı mahkemelerde süründürecek ve adlî tıpa kadar gönderilmesine yol açacak süreç işte o zaman başlar. Abdüsselam Bey'in Kurtuluş Savaşı'ndan sonrasına rastlayan ölümünden sonra Tünel İdaresi'nden ayrılıp özel bir şirkette çalışan Hayri İrdal, uydurduğu Şerbetçibaşı Elması hikâyesiyle çevresindekilerin, hatta patronu Sabri Bey'in bile dikkatini çeker. Abdüsselam Bey'in mirasıyla ilgili mahkeme sürecinde adlî tıpa sevk edilen Hayri İrdal, burada bu kez Viyana'dan yeni gelen Doktor Ramiz'in ilk hastası olur ve bir anlamda psikanaliz yönteminin kobayı olarak kullanılır. Görmüş olduğu rüyalar ve özellikle babalık kompleksi ile ilgili teşhislerden sonra Hayri İrdal tam da beraat edeceği sırada Doktor Ramiz'in istediği gibi bir rüya görür. Serbest kaldıktan sonra bir gün mektepteki hocalardan birinin tavsiyesiyle Fener Postanesi'nde işe başlar. Doktor Ramiz'in yönlendirmesiyle Şehzadebaşı'ndaki büyükçe bir kiraathanenin müdavimi olur. Kahveye kibrit kutularından model yapıp sonrasında merdivensiz bir bina inşa ettiren İsviçreli müsteşrik Doktor Mussak, uykucu Yangeldi Asaf Bey gibi değişik insanlar gelmektedir. Emine'nin ölümü de bu dönemde gerçekleşir. Cumhuriyet'in ilk yıllarına karşılık gelen bu dönemde bu kahve Hayri İrdal'ın yeni hayatına geçiş için bir atlama taşı olacaktır. Halit Ayarcı'yı da burada tanıyacaktır.

Hayri İrdal, ilk karısı Emine'nin ölümünden sonra, Doktor Ramiz'in teşekkül ettiği Psikanaliz Cemiyeti'nin müdürü olur. Yalnızca iki konferans verilen bu cemiyette, özellikle konferansı sunan Doktor Ramiz'in de dinleyicilerle birlikte uyuduğu ikinci konferans gerçekten ironik bir görünüm arz eder. Sinema tutkunu olan ikinci karısı Pakize ile burada tanışır

ve sonrasında evlenir. Hayri İrdal'ın içine girdiği bir başka cemiyet İspri-tizma Cemiyeti'dir ve buranın muhasibi olur. Sabriye Hanım, Nevzat Hanım, Cemal Bey ve onun karısı Selma Hanım gibi kişilerin aralarında bulunduğu bir çevrenin içine girer. Fener Postanesi'nden ayrılıp Cemal Bey'in şirketinde² çalışmaya başlayan Hayri İrdal, Selma Hanım ile yakınlaşırken Cemal Bey tarafından işten çıkarılır.

“Sabaha Doğru” adlı bölüm Halit Ayaracı ile tanışmanın arifesinde evinin nasıl bir huzursuzluğa sahne olduğunu gösteren cümlelerle başlar. İkinci evliliğini Psikanaliz Cemiyeti'nden tanıdığı Pakize ile yapan Hayri İrdal, artık baldızlarıyla birlikte yaşamaktadır, evinde huzursuzluk ileri boyutlara varır ve kızı Zehra'nın Topal İsmail ile evlenmeyi kabul ettiği günde Halit Ayaracı ile kahvede tanışır. Doktor Ramiz'in arkadaşı olan Halit Ayaracı'nın bozuk saatini tamir etme bahsiyle başlayan konuşmanın devamında saatler ve Nuri Efendi hakkında verdiği bilgilerle onun dikkatini çeker. Çok geçmeden Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün ilk nüvesini oluşturan daire açılır. Halit Ayaracı'nın yeğeni Nermin Hanım da işe başlamıştır. Akabinde Enstitü, Halit Ayaracı ile Hayri İrdal'ın akraba ve tanıdıklarıyla dolar. Giderek kurumsallaşan Enstitü yeni bir binaya geçer ve yine bu sıralarda Hayri İrdal, Halit Ayaracı'nın oldubittisiyle gerçekte var olmayan Ahmet Zamanî Efendi hakkında bir kitap kaleme almaya başlar.

Karısı Pakize'nin gazetedeki röportajına kızıp Enstitü'ye baskın yaparcasına giren ve gömülmekten son anda kurtulduktan sonra yeniden dünyaya gelmişçesine parasını gönlünce harcayan halası, Halit Ayaracı tarafından ikna edilir ve onun öncülüğünde Saat Sevenler Cemiyeti teşekkül eder. Yine bu sıralarda Saat Ayar İstasyonları kurulur, ayarsız saatlere ceza yazma esaslı nakit ceza sistemine geçilir. İşler giderek anlamsız ve absürt bir hâl almaya başlar.

“Her Mevsimin Bir Sonu Vardır” adlı son bölümde halasının bağışladığı Hürriyet Tepesi'ndeki arsa üzerinde yeni Enstitü binasının inşa edilmesi süreci ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Hayri İrdal, dededen kalan ve daha sonra ihtiyaçtan sattığı Mübarek adlı eski saatin bir benzerini halasının evinde gördükten sonra ondan aldığı ilhamla projeyi şekillendirir. Hayri İrdal benzer bir tasarımı Saatleme Bankası'nın himmetiyle kurulan kooperatifçe yapılacak saat evleri denilen, personele mahsus mahallenin tasarımında da uygulamak ister, ancak Enstitü'nün çalışanları oturacakları evlerin saatlerle ilgili bir plan ve proje içermesine karşı çıkarlar. Neticede proje onların taleplerine göre teşekkül eder. Projede saatlerle ilgili bir unsurun yer almasına yönelik itiraz aynı zamanda Halit Ayaracı için bir kırılma noktası olur ve yanıldığını anlar. Sonrasına gelen ecnebî bir heyet

² Romanın başlarında burası bir şirket olarak değil, Türlü Meslekler Bankası olarak geçmektedir. Bk. (Tanpınar, 1987: 16)

böyle bir kurumun gereksizliğini belirten bir rapor hazırlayınca Enstitü lağvedilir. Halit Ayaracı ise bir trafik kazasından sonra evinde hayata gözlerini yumar.

Hayri İrdal'ın kişisel hatıraları olarak görünmekle beraber, romanın esas itibariyle ondan ve çevresinden hareketle toplumsal bir değişimin kişiler üzerindeki etkisini ayrıntılı bir şekilde ortaya koyan bir nitelik arz ettiğini belirtmek gerekir. Bu bağlamda Hayri İrdal'ın etrafındaki insanları dönemseller olarak üç kategoride toplamak mümkündür. Çocukluk ve gençlik dönemlerindeki insan kadrosunu oluşturan babası, Aristidi Efendi, Seyit Lûtfullah, Abdüsselam Bey, Nuri Efendi ve hatta o dönemdeki yaşantısı itibariyle halası gibi kişilerin yer yer tutarsız, yer yer aşırılıklarla yüklü olsa da hayatlarına yön veren içerikle bir kavgaları yoktur ve bu açıdan kendileriyle barışık kişilerdir. Hayri İrdal'ın askerlikten dönüşünden sonra bu kadro önemli ölçüde hayattan çekilecektir.

Hayri İrdal'ın sonraki yaşamındaki kişilerin çoğunu hatta Halit Ayaracı'yı bile tanınmasına yol açan süreci başlatan kişi Doktor Ramiz'dir. Psikanaliz Cemiyeti, İspritizma Cemiyeti ve Şehzadebaşı'ndaki kahvede yer alan kişiler, Cumhuriyet'in ilk yıllarına karşılık gelen bu yıllarda hayatta rotalarını henüz belirleyememişlerdir ve çeşitli arayışlar içindedirler. Hayri İrdal'ın son döneminde, tutarlı bir içerikten yoksun maddi gelişmelerin hayata yön vermesi sürecinde, bu sözü edilen kişilerin çoğu, diğer benzerleri gibi aynı kervana katılacaktır. Henüz içeriğini, ruhunu teşekkül ettirememiş olan bu dönemde geçmişin değerlerinden hareketle bir içerik yaratılmaya çalışılmış, ancak çağın ve toplumun kendi koşulları gözetilmeden aşırıya varan bu yaklaşımlar, eninde sonunda gerçekliğe aykırı olduğu için bertaraf olmak zorunda kalmıştır.

Hayri İrdal'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü kurulmadan önceki hayatında temel ihtiyaç ve arayış, maddiyat yani para üzerine odaklanmıştır. Seyit Lûtfullah ve çevresindekilerin Kayser Andronikos'un hazinelerinin peşinde ağızlarının suyu akar. Hatta canını bu yolda feda eden Aristidi Efendi dikkati çeker. Hayri İrdal'ın babası ve halasının miras ile ilgili çatışması, hatta daha gerilerde Takribî Ahmet Efendi'nin cami yaptırmayı çok istese de bir türlü yaptıramamasının sebebi hep paranın ve maddiyatın eksikliğidir. Hayri İrdal'ın hayatının bu dönemi fakirlikle damgalanmıştır. Babası da küçük kızı da bu nedenle ölür. Kahvecibaşı Camii'nin mezarlığının parmaklığını bu dönemde bir eskiciye satar. Özellikle Cemal Bey'in şirketinden ayrıldıktan sonraki süreçte giderek ağırlığını hissettirip kızı Zehra'nın Topal İsmail ile evliliğini kabul etmesine kadar varan bir çaresizliğin hayatına sirayet ettiği görülür. Ancak eş zamanlı olarak, Doktor Ramiz'in ifadesiyle mazinin devam ettiği Şehzadebaşı'ndaki kahvede şaka ya da ciddi bir şekilde maziye, hayallerinde *büsbütün başka bir alemde* (Tanpınar, 1987: 110) yaşayan insanlar; aynı şekilde Cumhuriyet'in ilk yıl-

larına karşılık gelen ve temel işlevi insanın geçmişine dönmesi ve sorunların kaynağı olarak oranın adres gösterilmesi demek olan psikanalizi merkeze alan Psikanaliz Cemiyeti ve özellikle de bizzat geçmişin insanların geri çağırılması olarak da düşünülebilecek ruh çağırma ayinlerinin yapıldığı İspritizma Cemiyeti'nin teşekkülü; geçmişin bir yerde kayıp bir hazine gibi insanlar tarafından tekrar ele geçirilmeye çalışıldığını gösterir. Bu temayül zirvesini ve imkânsızlığını Halit Ayarcı'nın Nuri Efendi'nin fikirlerinden yola çıkarak oluşturduğu ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü olarak somutlaştırarak bütün topluma sirayet eden yaklaşımlarında en açık ve ayrıntılı bir şekilde gözler önüne serecektir.

İşte Halit Ayarcı'nın bu girişimleri Nuri Efendi'nin fikirlerinin ve sözlerinin doğruluğunu göstermekten ziyade asıl onun yerine konabilecek özgün bir fikrin, yaklaşımın ortaya çıkmamış ya da üretilmemiş olmasını ve bunun eksikliğini bariz bir şekilde kanıtlamaya yol açmıştır. Neticede artık para da imkân da kadro da vardır; ancak eksik olan şey içeriktir ve sorun, yeni dönemin kendi manevi motivasyonlarını kendisi oluşturamayıp geçmişten kopya çekmesi ve kendi şartlarında anlamlı, tutarlı ve belki de gerekli olan bir içeriğin modernleşmenin hayata sirayet ettiği yeni dönemde tutarsız ve gülünç bir hâle gelmesidir. Kendi şartlarına uygun ve anlamlı olan tutum ve davranışlar silsilesinin ahlakî dejenerasyonun yoğun ve teknik ilerlemenin hâkim olduğu bir dönemde artık geçerli olmasını beklemek boşunadır.

Bu başarısızlıkla sonuçlanan süreci başlatan hadise Halit Ayarcı'nın Hayri İrdal ile tanışmasıdır. Büyükdere'deki lokantada Hayri İrdal'ın yaptığı İspritizma Cemiyeti'ndekilerin yaptığına benzer, geçmişin insanların ruhlarını çağırmasa da onların kişiliklerini, fikirlerini ve sergüzeştlerini aktarır. Bu yemekten sonra gelişen süreçle birlikte Hayri İrdal'ın refahının giderek arttığı görülür. Kahvecibaşı Cami'nin mezarlığının parmaklığını Yahudi bir eskiciden otuz misli fiyatına bu dönemde geri alır. Bir tür "*lüks hayat*" içinde yer alan Hayri İrdal, maddi olarak birçok imkâna kavuşmuştur. Hatıralarını kaleme aldığı sıralarda Villa Saat'te yaşamaktadır. Ancak bu yeni hayat biçimi önceki değerlerin dejenere olması anlamına da gelir. Daha ilk günde Halit Ayarcı'nın yeğeni Nermin Hanım'ın bu devirde erkeklerin karılarını kıskanmasının gereksiz olduğunu belirten sözleri, içine girilen yeni yaşam biçiminin ahlâk anlayışını ilk anda sezdirir. Devamında gelişen hadiseler bu yaklaşımı doğrular. Hayri İrdal'ın Selma Hanım ile dost hayatı yaşaması ve diğer kadınlara yönelik yaklaşımları onun ahlâkî açıdan farklı bir yaşam algısı içinde olduğunu gösterir. Diğer taraftan Halit Ayarcı da karısının tavla arkadaşıdır ve kızına Halide ismini koyacaktır. Nasıl bir tesadüftür ki Halide her geçen gün Halit Ayarcı'ya biraz daha benzemektedir. Dolayısıyla üstü kapalı bir şekilde de olsa aslında Halide'nin Hayri İrdal'ın değil, Halit Ayarcı'nın kızı olduğu ima edilir. Buna benzer bir olay Hayri İrdal'ın ilk döneminde Abdüsselam Bey'in yine kız

çocuğuna Hayri İrdal'ın annesinin adının yerine sanki kendi kızımıyışçasına kendi annesinin adı olan Zehra'yı koyması, artık aklî dengesini yitirmeye başladığı sıralarda ona anne diye hitap etmesi ve mirasını ona bırakmaya kalkmasıdır. Hayri İrdal'ın ilk dönemindeki bu hadise o dönemin tuhaflıkları ve bu tuhaflıkları sergileyen kişiler ile ilgili bir anekdot olarak ön plana çıkar. İkinci döneminde ise söz konusu hadise, yani kızının bir başkasının kızı olması durumu bu kez somut ve maddi delillerle desteklenir. Dolayısıyla benzer iki hadise üzerinden, geçmiş ile şimdiki zaman arasında bir mukayeseye imkân veren bir durum söz konusudur.

Maddiyatın eksikliğinin soyut değerleri ön plana çıkarttığı bu ilk dönemi en iyi Nuri Efendi ve onun felsefi yaklaşımları karakterize ederken, onun fikirlerinden destek alarak Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü kuran Halit Ayaracı ise maddi gelişmeyi karakterize eder. Bütün bu anlatımlardan sonra romanın sonlarında Halit Ayaracı'nın “..biraz refaha kavuşunca eski dünyanız içinizde tepmeye başladı.” (Tanpınar, 1987: 278) şeklindeki sözlerinde olduğu gibi geçmişe özlem şimdiki zamanın koşullarına galebe çalar. Zira artık maddiyata kavuşulmuştur, eksik olan maddiyat değil, maneviyattır ve insan hep eksik olanı tamamlama arayışı içinde olur. Böylelikle roman ‘uygun bir maddi gelişmeden yoksun bir içerik’ ile ‘uygun bir içerikten yoksun maddi bir gelişme’nin mukayesesi üzerinde kendi dengesini kurmaya çabalayan, hayatının iki dönemini Villa Saat’e monte ettiği Kahvecibaşı Camii’nin mezarlığının parmalıklarıyla, Boğaziçi’ndeki eski bahçeden söktürüp Villa Saat’in bahçesine diktirdiği sedre ağacıyla bağlamaya çalışan Hayri İrdal’ın, onun örneğinde de bütün toplumun trajedisinin geniş ölçekteki boyutlarını ima eden bir yaklaşım arz eder.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote’nin Etkileri

La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote, esas itibarıyla Don Quijote adını alan bir kahramanın ve sonrasında ona refakat eden Sancho Panza’nın hikâyesidir, olay örgüsü onların etrafında şekillenir. Roman, şövalyelik kurumunun ve şövalyelerin artık geçmişte kaldığını, orta çağ koşullarının çok uzağında olan bir yaşam düzeni içinde geçerliliğinin olmayacağı şeklindeki görüşün sağlamasını yapar. Eserin başında yer alan “Önsöz” kısmında da ana hatlarıyla bu konuya temas edilir. Dolayısıyla kendi zamanını ve koşullarını yitiren düşünce ve eylemlerin sonraki dönemlerde hayata geçirilmesinin beyhude olduğu ve bunu yapmaya çalışanlar için ancak gülünç durumlara sebebiyet vereceği noktasındaki bir tespit bu bağlamda rahatlıkla yapılabilir.

Don Quijote-Sancho Panza / Seyit Lûtfullah-Hayri İrdal: Don Quijote’nin bütün eser boyunca sergilediği tutum, davranış ve yaklaşımlarının *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanındaki yansımaları aranıldığında

zengin bir içerikli karşılaştığını söylemek mümkündür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Don Quijote'ye benzeyen bir değil birkaç kahraman vardır. Sancho Panza'ya benzeyen bir kahraman olan Hayri İrdal'ın etrafında her zaman Don Quijote'ye benzer kahramanlar bulunmuştur ve o, hayatı boyunca Sancho Panza karakterini sergilemek durumunda kalmıştır. Hayri İrdal'ın etrafındaki ilk Don Quijote Seyit Lûtfullah'tır. “*Vefa ile Küçükpazar arasında, bir yokuşun üzerinde harap bir medresede –âdeta bir baykuş gibi- oturan*” (Tanpınar, 1987: 33) Deli Seyit Lûtfullah'ın kişiliği hakkında romanda şu bilgiler verilir:

Onun acayip gölgesi doğrudan doğruya yalanın boşluğunda yüzüyordu. O maskenin, yahut ödünç kişiliğın kendisi idi. Çok hayalî bir piyeste asıl baş rolü, hakikatin tam inkârını üzerine alan aktör tasavvur edin ki, oyunun yarısında sahneyi, ödünç şahsiyetini günlük hayatında yaşamak için bırakmış olsun ve o kıyafetle ve karakterle şehre, sokağa insanların arasına fırlasın. İşte bu küçük gruba bir yığın merakı, ihtirası aşıl原因, onların kendi başlarına kalmış olsalar çok tabii geçecek hayatlarını alt üst eden Seyit Lûtfullah bu çeşit bir adamdı. Onda yalanın nerede başladığı ve nerede bittiği bilinmezdi (Tanpınar, 1987: 36).

İfadelerinin devamında, Seyit Lûtfullah'ın söylendiği gibi Medineli ve seyit olmadığını belirten Hayri İrdal, Nuri Efendi'ye göre onun seyitliğinin vaktiyle Irak tarafında nikahlandığı bir kadından geldiğini belirterek, şu bilgileri aktarır:

Aslen Büllûçtu. Memleketini çok gençken bırakmış, hemen bütün Şarkı gezdikten sonra İstanbul'a gelmiş, Arap Camiinde güzel ve yanık sesiyle okuduğu Kur'anlarla dikkati çekmiş, bu sayede Emirgân'da oturan çok zengin bir ailenin bahçivanının kızı ile evlenmiş, hattâ bu sayede vâzlık bile koparmıştı. Bu ilk gelişinde kendisini tanıyanlar, mazbut, mutaassıp bir şeriatçı olduğunu, vaazlarında, münakaşalarında etrafi âdeta yıldırıldığını anlatırlardı. Babamın söylediğine göre bu vaazlarda Seyit Lûtfullah hemen hemen insan hayatında ibadetten başka bir şeye müsaade etmez, yemekten, içmekten konuşmağa kadar her şeyi yasak edermiş (Tanpınar, 1987: 36).

Seyit Lûtfullah'ın hayatında bu ilk devre üç yıl sürer, karısının ölümü üzerine her şeyi bırakarak yeniden seyahate çıkar, ancak on sene sonra, Meşrutiyet'ten iki sene önce İstanbul'a döner, yıkık medrese odasına yerleşir. Ancak yeni dönemde Hayri İrdal'ın gözlemediği farklılıklar söz konusudur:

Fakat bu dönen Seyit Lûtfullah artık eski adam değildi. Gözlerinden biri akmış, ağzı hafifçe çarpılmış, bütün vücudu büyük hareketlerine zarar vermiyen, fakat onları bir türlü serbest de

birakmıyan, her uzuv için ayrı, küçük, manasız ve lüzumsuz bir yığın dar sahalı harekette kendisini dağıtan bir tik kaplamıştı. Sol kolunu durmadan araba çeker gibi ileriye geriye götürüyor, ensesini kulunç kırar gibi büküyordu. Sol ayağı ise her zaman için ağırdı. Meşin gibi esmer, çarpık yüzü ile uzun boyu yüzünden daha fazla göze batan kamburu ile Seyit Lûtfullah benim gördüğüm zamanlarda, insandan ziyade peşinden koştuğu defineleri bekliyen bir ecinniye benziyordu. Halbuki gençliğinde daha ziyade güzel sayılmış.

Bu değişikliği gaip âlemle yaptığı mücadelelere yorardı. Ona göre Savuç Bulak'ta, bilmem hangi zaviyede misafir kaldığı zamanlarda behemehal bir huddam tedarikine çalışmış, fakat iyi saatte olsunların pek aksisine tesadüf etmiş olacak ki bu hale gelmişti. Nuri Efendi ondan bahsederken, "Havass-ı Kur'an böyledir, onunla oynayanlar işte bu hale gelirler" der, fakat tek zaafi olan tecessüsü yüzünden, küfürle omuz omuza yürüyen bu adamdan bir türlü vazgeçemezdi (Tanpınar, 1987: 36-37).

Hemen herkesin Seyit Lûtfullah için ayrı bir fikri vardır. Aristidi Efendi'ye göre o bir şarlatandır ve vücudundaki değişiklikler daha ziyade eksik tedavi edilmiş bir frenginin izleridir, ancak onun birkaç eski yazmadan getirdiği formülleri Abdüsselam Bey'in hatırı için tatbik çalışan da yine Aristidi Efendi'dir. Abdüsselam Bey, eriyip tükenmiş servetinin telafi imkânlarını Aristidi Efendi'nin laboratuvarlarındaki altın yapma çalışmalarına bağlamakla beraber Seyit Lûtfullah'ın gaipler dünyasındaki münasebetini de gözden kaçırmaz ve Kayser Andronikos'un hazinelerini bir gün bulacağına inanır. Hayri İrdal'ın babasına göre ise o, yalancı bir esrarkeştir. Esrar kullandığını inkâr etmeyen Seyit Lûtfullah hakkında devamında şu bilgiler verilir:

Onu dinlerken bir tarafı ile orada, bizim görmediğimiz o âlemde firuze saraylarda, altın, mücevher, sırmalı kumaşlar bin çeşit tadılmamış güzellikler arasında yaşadığına inanmamak zordu. Hattâ orada, o hazlar âleminde Aselban adlı bir de sevgilisi vardı. Tıpkı masallarda olduğu gibi hiç solmayan güller arasında, berrak havuzların başında bülbül sesleri, gül ve yasemin kokuları, serin su şakırtıları içinde kendisi kadar güzel cariyeleriyle saz sohbetleri yapıp eğlenen, yahut penceresinde tek başına oturup dostumuzu düşüne düşüne gergef işleyen bu sevgilinin, güzelliğini hepimiz ezberden bilirdik. Aselban'ın gecedен daha siyah saçları, yıldızlardan daha parlak bakışları, yaseminden beyaz teni, süllünlere hasret ettirecek edalı yürüyüşü vardı (Tanpınar, 1987: 38).

Bununla birlikte Seyit Lûtfullah'ın Aselban'a kavuşması için bazı koşullar gereklidir:

Yazık ki, kendisini seven bu harikulâde sevgili ile tam visal şimdilik bir çeşit “emr-i muhal” idi. Evvela Kayser Andronikos’un hazinesi bulunacaktı. Bu definenin bulunması gaip alemdekilerin, yani Aselban’ın ana ve babasının ve bilhassa çok hiddetli ve Aselban kadar güzel kardeşinin sevgiliye erişmesi için koştukları şarttı. Çünkü bu define bir tılsımdı. Haddizatında servete hiç ihtiyacı olmayan, yahut bütün ihtiyaçlarını gaipten tedarik eden Seyit Lûtfullah’ın bu define işi ile uğraşmasının tek sebebi işte bu şarttı. Onu çıkarttıktan sonra Aselban bizim gibi insan kılığına girecek, Seyit Lûtfullah hakikî çehresini alacak, yani güneş gibi bir şey olacak ve iki emsalsiz güzellik birbiriyle birleşecekler ve dünyamızda hakikî bir iktidar içinde mesut yaşyacaklardı.

Çöküntü anlarında bu işin bütün güçlüğünü, hatta imkansızlığını iyiden iyiye ölçmüş gibi meyus, biçare yaşayan Seyit Lûtfullah, büyük neşe ve iç açılış anlarında -yani mastor olduğu zamanlardakendisinin bizim gördüğümüz insan olmadığını, onu asıl çehresiyle kamaştırıcı güzelliği içinde görebilmemiz imkansızlığını söylerdi. Anlattığına göre bu sır âleminde Aselban’ın dizleri dibinde yaşayan dostumuzun şimdi Amerikan filmlerinde seyrettiğimiz Şark prensleri, Hint racaları gibi bir şey olması gerekirdi (Tanpınar, 1987: 36).

Devamında Seyit Lûtfullah’ın Aselban ile olan birlikteliklerinden bahsedilir. Onunla ava giden Seyit Lûtfullah’ın av ve babasının sarayıyla ilgili abartılı ifadeleri buna örnektir. Seyit Lûtfullah için bu saadetin tek lekesi ise Aselban’ın ancak kendisini çağırdığı zamanlar oraya gidebilmesidir. Bu davet olmadığında aylarca Seyit Lûtfullah paçavralar gibi perişan hâlde yıkık dolaşır, rasgeldiklerine karşı titiz, huysuz ve kavgacı bir tutum takınır. Romanda Seyit Lûtfullah’ın bu dönemlerdeki hâllerinden örnek de verilir. Buna göre böyle anlarda elindeki kuvvetlerle düşmanını harap edeceğini belirtir, *Şahıs benim ne olduğunu biliyor mu acaba?* (Tanpınar, 1987: 40) gibi kendisini yücelten sözler söyler, bir tür sarhoşluk hâli olan bu anlarında kendisini ölümün ve hayatın efendisi addeder, hiddeti geçtikten sonra ise onun için başka türlü bir yeis başlar. Hayri İrdal’ın babası bile onun bazı kuvvetlerine inanır. Öyle ki dükkânı ve ailesi yanan fırıncı Ahmet Efendi örneğinden hareketle korkulan bir kişilik olarak ön plana çıkar. Devamında şu ifadelere yer verilir: *Seyit Lûtfullah’ın yüzünü duvara çevirerek konuştuğu huddamı ile baktığı falların doğru çıktığı, bazı asabî hastalıklarda nefesinin ve bilhassa elinin çok iyi tesir ettiği daima söylenirdi* (Tanpınar, 1987: 40).

Bu sözlerin akabinde yine bir saatin kaybolmasına ilişkin bir anekdotla bu durum örneklenir. Yatıp kalktığı medrese odasını da yine iyi saatte olsunların emriyle seçtiğini belirtir. Bu odada Aselban’ın hediyesi bir kaplumbağa ile birlikte yaşar. 1909 yılında gerçekleşen bir önemli hadise ise

Aristidi Efendi'nin Kayser Andronikos'un hazinesini aramaya kalkıp kazmağa başlayıp, sonuçta istenilen şeye kavuşulamaması karşısında Seyit Lûtfullah'ın hazineyi eski yerine getirmenin aylarca süreceğini söylemesidir. Seyit Lûtfullah'ın asıl istediği kâinatın sırrına, maddeye ruhen tasarruf etmektir, altının imbikle değil ruhla yapılabileceğini söyler. Neticede Aristidi Efendi 1912 yılında bu deneylerin birinde yarı yanmış hâlde bulunur.

Seyit Lûtfullah'ın İstanbul'dan sürgün edilmesi ise Yemiş İskelesi civarındaki küçük bir camide, almış olduğu esrarın da etkisiyle kendisini mehdi ilan etmesi nedeniyle gerçekleşir. Yapılan tahkikatta asıl kabahatin huddamı Abdazah'ta olduğunu belirtse de neticede Sinop'a sürülen Seyit Lûtfullah kaplumbağası Çeşminigar'ı bırakarak gider. Bir süre sonra ortadan kaybolan Çeşminigar'ın Seyit Lûtfullah'ın yanında olduğu öğrenilir. Buna göre Seyit Lûtfullah artık Seyit Bilal civarındaki Ümmi Gülsüm hazinesini aramaya çıkmıştır, Hayri İrdal'ı kendisine kardeş edinen Aselban da Kayser Andronikos'un hazinesini kardeşlik hediyesi olarak ona hediye etmiştir.

Burada ayrıntılı bir şekilde ortaya konan Seyit Lûtfullah portresinden hareketle denilebilir ki Don Quijote'nin aklını şövalye kitaplarıyla bozup bir şövalye olarak hayalindeki dünyayı gerçek hayatta yaşamaya çalışmasına benzer bir şekilde Seyit Lûtfullah da gaip âlemine kendini kaptırılmış, gaip âlemine göre kendi hayatını düzenlemeye çalışmıştır. Tiyatro kumpanyalarında da oyunculuk yapan Hayri İrdal, kaleme aldığı bu hatıralarda tiyatroyla ilgili tecrübelerinden yararlanarak bir benzetme yapar. Buna göre Seyit Lûtfullah, *Çok hayalî bir piyeste asıl baş rolü, hakikatin tam inkârını üzerine alan* (Tanpınar, 1987: 40), oyunun yarısında sahneyi, ödünç şahsiyetini günlük hayatında yaşamak için bırakan, o kıyafetle ve karakterle şehre, sokağa insanların arasına fırlayan bir aktöre benzetilmektedir. Don Quijote de kendini şövalye zannederek şövalye giysileriyle burada bahsi geçen eylemin benzerini yapmış ve şövalyelik şahsiyetiyle günlük hayata atılmıştır.

Don Quijote'nin ülküleştirdiği Dulcinea del Toboso'suna karşılık Seyit Lûtfullah'ın da Aselban adlı bir sevgilisi vardır. *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote* romanının ikinci cildi boyunca Don Quijote'nin temel amacı Toboso'da büyülenmiş olarak gördüğü Dulcinea'yı büyüden kurtarmak ve eski görüntüsüne kavuşturmaktır. Benzer şekilde, Seyit Lûtfullah da ancak Kayser Andronikos'un hazinelerine sahip olduğunda, Aselban'ın insan kılığına girmesi mümkün olacaktır. Yine Don Quijote'nin özellikle ilk çıkışında hanı bir şato alarak algılamasına karşılık Seyit Lûtfullah da kendi yaşadığı yeri farklı bir şekilde algılar:

Mamañih dostumuzun bana çok mahrem bir şekilde söylediklerine bakılırsa bu medrese hiç de öyle görüldüğü gibi yıkık ve harap değildi. Bilâkis muhteşem ve aydınlık bir saraydı. Nasıl biz Seyit

Lûtfullah'ın hakikî güzelliğini göremiyorsak bu sarayın ihtişamını da öylece göremezdik. Ancak defîne meydana çıktığı zaman bu saray da som altın sütunları, firuze ve elmas kubbeleriyle parlıyacaktı. Zaten o zaman herşey yoluna girecekti. Aselban maddesiyle görünmeğe razı olacak, âşığı asıl çehresiyle ortada gezecek ve beraberce ebedî lezzetlere dolu bir hayat yaşayacaklardı (Tanpınar, 1987: 42).

Görüldüğü gibi Don Quijote'nin hanı şato sanmasına mukabil Seyit Lûtfullah da kendi kaldığı yeri saray olarak değerlendirir. Don Quijote'ye benzeyen Seyit Lûtfullah'ın Sancho Panza'sı yok mudur? Onun Sinop'a sürülüşünde Abdazah adlı bir huddamından, yani hizmetçisinden yukarıda bahsedildi. Abzadah gaip âleminin bir varlığıdır. Bununla birlikte, "Seyit Lûtfullah için gerçek hayatta bu rolü oynayan kişi kimdir?" şeklindeki bir sorunun cevabı ise Hayri İrdal'dır. Hayri İrdal'ın Nuri Efendi'nin ölümünden sonrasındaki dönemdeki yaşantısına ilişkin şu anekdot bu bakımdan dikkat çekicidir:

Öbür yandan Seyit Lûtfullah peşimi bırakmıyordu. Gaip alemle münasebette benim yardımuma alışmıştı. İki de bir dükkâna geliyor, "Haydi kalk! Emir geldi. Etyemeze'e gideceğiz!" diyor. Bana izin vermesi için ustaya rica ediyor, olmazsa onu cinlerle tehdit ediyordu. Etyemez, Eyüpsultan, Vaniköy, hulasa bütün İstanbul bizimdi. Yarı topal bacağını sürükleye sürükleye, başında kirli sarığı, en ufak rüzgârda şişen cübbesi, o önde ben arkasında, karışık ve yamalı kıyafetimle dolaşıyorduk (Tanpınar, 1987: 51).

Son derece açıktır ki Hayri İrdal, bu Doğu'ya özgü Don Quijote'nin Sancho Panza'sıdır. Öyle ki Don Quijote'nin parağöz ve yükselme arzusu içindeki Sancho Panza'ya ada valiliği vaat etmesi hadisesinin bile, Seyit Lûtfullah'ın Sinop'a sürüldükten sonra Kayser Andronikos'un hazinelerini Aselban'ın Hayri İrdal'a kardeşlik hediyesi olarak bırakması hadisesinde yankısını bulduğunu söylemek mümkündür. Aynı şekilde Don Quijote'nin Rocinante adını verdiği bir atı olmasına karşılık Seyit Lûtfullah'ın bir atı yoktur; ancak Çeşminiğar adını verdiği bir kaplumbağası vardır. Çeşminiğar, Seyit Lûtfullah Sinop'a sürüldüğünde İstanbul'dan Sinop'a kadar giderek kendisini bulacaktır.

Don Quijote-Sancho Panza / Halit Ayaracı-Hayri İrdal: Don Quijote tipinin daha tekâmül etmiş ve yaşadığı çağa intibak etmiş hâli Halit Ayaracı'da karşımıza çıkar. Halit Ayaracı da aşağıda ayrıntılı bir şekilde gösterileceği gibi bir Don Quijote'dir ancak o kendi çağının enstrümanlarını kullanır, arkasına modernleşme sürecinin rüzgârını alarak bunu hayata geçirmeye çalışır. Bu bağlamda kereste ve sabun fabrikası sahibi bir iş adamı olan Halit Ayaracı'nın kişiliği hakkında Sabriye Hanım'ın görüşleri son derece dikkat çekicidir:

Bilir misiniz ki alelâde işi sevmez. İş dediğin onun için evvelâ bir sergüzeşt olmalı. Kutup seyahati, kaçakçılık, her şey elinden gelir. Yalnız lâalettâyinden hoşlanmaz. Sonra tuhaf olmalı, imkânsız olmalı, herkesi şaşırtmalı ve hatta korkutmalı! Sonra da iş olmalı. Devlet memuriyetlerinde bu yüzden kalmadı. Bütün büyükler dostudur. O da bir vakitler onların arasında idi. Fakat bir türlü sevmedi. Çünkü sergüzeşt değildi. Fakat aynı zamanda inanacağı bir tarafı da bulunmalı yaptığı için... Meselâ siz zannetmem ki bu işleri ciddî bulasınız. Hâlbuki Halit Ayarcı bu işe imanla girmiştir, buna eminim. Eminim ki Saatleri Ayarlama Enstitüsü de böyledir. Yine cemiyet için çok iyi bir şey, imkânsız bir şey düşünüyor. Fakat faydalı olması büyük olması ona yetmez. Dedim ya herkesi şaşırtmak, kızdırmak, etrafta gürültü yapmak da lazım (Tanpınar, 1987: 209-210).

Buradan Halit Ayarcı'nın tuhaf, sıra dışı, şaşırtıcı, korkutucu ve çevresindekilerin dikkatini çeken işlerin, sergüzeşterin peşinden koştuğu anlaşılmaktadır ki bütün bu nitelikler Don Quijote ve onun maceraları için de rahatlıkla kullanılabilir. O da sıra dışı, korkutucu, şaşırtıcı maceralara imanla atılmıştır.

Romanda Halit Ayarcı'nın sahneye çıkması Doktor Ramiz'in onu Şehzadebaşı'ndaki kahvede Hayri İrdal ile tanıştırmasıyla başlar. Doktor Ramiz'in refakatinde bozuk saatinin tamirine ilişkin olarak Şehzadebaşı'nda başlayan konuşmaları, başka bir saatçide devam edip Büyükdere'deki lokantada nihayet bulur. Bu lokanta onların arasına bir müddet katılan kalantor zattan da anlaşılacağı üzere üst düzey insanların yiyip içtiği bir mekândır. Burada Hayri İrdal, Halit Ayarcı'ya bütün hayatını anlatır. Hayri İrdal'ın tuhaf insanlarla yüklü olan bu geçmişine Halit Ayarcı'nın bakışı ise şu şekildedir:

Fakat Halit Ayarcı, Seyit Lûtfullah'ı tutmuyordu. O daha ziyade Nuri Efendi üzerinde çalışıyordu. Hatta rahmetli üstadımın takvimlerine, arasına çıkarttığı zayıçelere, yazma kitaplarda bulunduğu simya reçetelerine de pek kulak asmıyordu. Yalnız saatçiliğiyle meşguldü.

Çaresiz ben de sözü o tarafa döktüm. Onun yukarda bahsettiğim sözlerini hafızamda kaldığı kadar naklettim. Halit Bey hemen her cümlemin arkasından:

-Olur şey değil... diyordu. Böyle bir adam aramızda bulunsun... Monşer, bu tam filozof, hem de muhtaç olduğumuz filozof. Zaman felsefesi. Anladınız mı? Zaman, yani çalışma felsefesi... siz de filozofsunuz Hayri Bey, hem hakikî bir filozofsunuz! diyordu (Tanpınar, 1987: 177-178).

Bu konuşmadan sonra, çok geçmeden Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün çekirdeği olan küçük daire açılır. Bu kurumun kurulmasının arka planında yatan gelişmeler romanda şu şekilde özetlenmektedir:

Ben Halit Beye bir şeyler anlatmıştım. Halit Bey birbirini tutmayan saatlere bakmış ve o esnada işsiz olduğunu hatırlamıştı. Başka insanlar ona inanmıştı. Bu esnada şehrin saatleri birbirini tutmadığı için büyük bir zata ait cenazede mühimce bir zat bulunamamıştı. Bu yüzden on günün içinde bize bir bina bulmuşlar, ücret ayırmışlar, iyi kötü döşemişler, bu yetmiyormuş gibi gün geçtikçe eksiklerimizi tamamlıyorlardı. Böyle iş olur muydu? Hayata yeri neydi bunun? (Tanpınar, 1987: 187)

Kurumun felsefesi ise Nuri Efendi'nin sözlerine dayanır:

İkinci ayın ortasına doğru Halit Ayaracı bir gün daireye uğradı. Beraberce Nuri Efendi'nin hatırlayabildiğim sözlerinden yüz kadar slogan tertip ettik. "Maden kendiliğinden ayar kabul etmez", "Ayar saniyenin peşinden koşmaktır". Bazan bunlara Halit Ayaracı'nın kendi buluşları da karıştırıyor ve onlar daha manalı oluyordu. "Müşterek zaman müşterek iştir", "Hakikî insan zaman şuurudur", "Refahın yolu sağlam bir zaman anlayışından geçer" gibi şeylerdi bunlar.

Bundan sonra bunların basılmasına nezaret işi başladı. Her birinden biner tane basıyor ve şehre dağıtıyorduk. Üçüncü aya doğru Halit Ayaracı enstitünün teşkilatını hazırlamış olduğunu bir sabah bize müjdeledi. Ondan sonra esbabı mucibe layihasını yazmaya başladı. Böylece hiç işi olmıyan enstitümüz yavaş yavaş kendi varlığının etrafında bir yığın iş peydahlamış oldu (Tanpınar, 1987: 186).

Böylelikle Nuri Efendi'nin saat ve zamanla ilgili birtakım sözlerinden hareketle önce Enstitü, ardından sloganlar, yönetmelik teşekkül eder, kendi örgütlenmesini gerçekleştiren Enstitü ayar istasyonları ve nakit ceza sistemi aracılığıyla bütün topluma mal olur.

Don Quijote yazılmış şövalye kitaplarının kurbanıydı. Ancak Halit Ayaracı için yazılmış kitaplar söz konusu değildir. İlk olarak Nuri Efendi'nin sözlerini sloganlaştırarak bir arka plan oluşturulmaya çalışılır. Akabinde Don Quijote'de olduğu gibi önceden yazılan ve okunan kitapların aksine tarihsellik Halit Ayaracı tarafından Hayri İrdal'a gerçekte yaşamayan bir kişi hakkında *Şeyh Ahmet Zamanî ve Eseri* adlı bir kitap yazdırılarak sağlanır. Baştan aşağı uydurma olan bu kitap birçok olumsuz tepkinin de kaynağını oluşturur. Nuri Efendi'nin birtakım tespitleri bir karpunun giderek büyümesi gibi bir çığ hâlini alır. Saat Sevenler Cemiyeti ve Saatleme Bankası kurulur. Dolayısıyla Don Quijote için şövalyelikle

ilgili kitapların gördüğü işlevin benzerini Halit Ayarcı için de Nuri Efendi'nin sözleri ve peşi sıra Ahmet Zamanî Efendi üzerine yazılan kitap görür. Geçmişteki hayatın bazı noktalarına değinen birtakım pratik sözler bütün hayatı kapsayan bir felsefeye dönüştüğünde ortaya böylesine absürt bir kurum çıkar. Hayri İrdal'ın halası da dâhil olmak üzere, adeta tüm toplumu esir alan bu çılgınlık iç çelişkilerini de yaşamaya başlar. Çalışanlar kendi çalıştıkları kurumun saat şeklinde bir mimariyle inşa edilmesine karşı çıkmazlarken kendi oturacakları evlerin bu şekilde imar edilmesine itiraz ederler. Bu Halit Ayarcı için bir mağlubiyettir. Peşi sıra ecnebî heyetin teftişi ile tasfiyesine ilişkin kararlar beraber bu absürt kurum ve faaliyeti, hayatın ve gerçekliğin dışında kalır. Don Quijote'yi dev zannettiği yel değirmenleri savurmuştu, bütün maceralarında herkesten, yaygın olandan farklı yanlış algılarının sonuçlarıyla karşılaşmıştı, benzer şekilde Halit Ayarcı'yı ise saat şeklinde yapmak istediği binaları normal bina şeklinde yapmak isteyen çalışanların pratik ve bencil yaklaşımları savurur, konuya bakışta ve algılamada büyük farklılık burada da söz konusudur:

Umumun parası sarf edilirken o kadar cömert, hasbî, kayıtsız şartsız yenilik taraftarı olan, benim eserimle övünen insanlar, şimdi kendi menfaatleri ortaya konunca birdenbire dönmüşlerdi. Hatta Halit Ayarcı'yı bile artık dinlemiyorlardı.

"İnsanla bu kadar oynanmaz ki, a canım!.." sözü dillerinden düşmüyordu. Hulâsa herkes kendisi olmuştu. Ve bunun için herkes birbirine benziyordu. Halit Ayarcı bütün bunlardan muzdarip, ne yapacağını şaşırılmış, ikide bir gelip bana şikâyet ediyordu.

-Nasıl olur? diyordu, nasıl olur? Dünyanın en modern müessesesinde, en mükemmel ve yeni şartlar altında ve bu kadar yenilik içinde çalışan bu insanlar bu işi nasıl anlamazlar? O halde enstitüde ne işleri var. Niçin yeni binayı alkışladılar? Niçin bizi tebrik ettiler? Demek yalan söylüyorlar? (Tanpınar, 1987: 299-300)

Sonuçta saat evlerinin herkesin evleri gibi olmasına karar verilir, çünkü çoğunluk öyle istemektedir. Kurumun tasfiyesine ilişkin Villa Saat'te gerçekleşen toplantıda Halit Ayarcı bu hususu da ayarladığını ve tasfiyenin muntazam şekilde gerçekleşmesi için tasfiye komisyonunda herkese görev verildiğini belirtir. Hayri İrdal, bu bağlamda Halit Ayarcı'ya neden kendisinin çalışmadığını sorar ve şu cevabı alır:

-Siz, dedim, siz niye çalışmıyorsunuz?

Yüzüme hayretle baktı:

-Ben, dedi, aldandığımı anladım...

Ve iştiha ile yemeğine başladı (Tanpınar, 1987: 306).

Don Quijote de romanın sonunda yanıldığını anlar ama artık çok geçtir ve ölüme yaklaşmıştır:

Artık şuuruma kavuştum; zihnim iğrenç şövalye kitaplarını maalesef sürekli okumam yüzünden üzerine inen cehaletin karanlık gölgelerinden kurtuldu, aydınlandı. Saçmalıklarını, yalanlarını açıkça görüyorum artık; tek üzüldüğüm, gerçeği görmekte bu kadar gecikmiş olmam; yanlışımı tamir etmeye, ruhuma ışık tutacak kitaplar okumaya vaktim yok (Cervantes, 2018/2: 881).

Don Quijote son bir çare olarak vasiyetinde yeğeninden şövalye kitabı okumayan hatta şövalye kitaplarının varlığını bile bilmeyen biriyle evlenmesini ister. Aksi takdirde o mirastan men edilecektir. Halit Ayarcı da yanıldığının farkına varmıştır. Tıpkı evinde kendi döşeginde vefat eden Don Quijote gibi, o da bir kaza sonrasında olsa da kendi evinde vefat eder.

Don Quijote ile Sancho Panza arasındaki münasebetin bir benzerinin Hayri İrdal'ın Seyit Lûtfullah ile olan münasebetlerinde söz konusu olduğu yukarıda ayrıntılı bir şekilde gösterildi. Seyit Lûtfullah ve bir dönem kendisini sinema filmlerindeki karakterle özdeşleştirip ona göre yaşayan karısı Pakize nedeniyle giderek kıdemli bir Sancho Panza kişiliği kazanmaya başlayan Hayri İrdal, hayatındaki bu yeni Don Quijotevârî kişilik olan Halit Ayarcı ile münasebetlerinde de Sancho Panza kişiliğini sergileyecektir.

Hayri İrdal, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün Halit Ayarcı'dan sonraki ikinci kişisidir. Öyle ki bu kurum onların ikisinin tanıdıkları ve akrabalarıyla şekillenen bir kadroya sahiptir. Aşağıda romandan yapılan alıntidan bunu görebilmek mümkündür: *Ben daha bu kadar mühim adamı nasıl selâmlayacağıma karar vermeden Halit Ayarcı beni ona, "En kıymetli yardımcım..." diye takdim etti. Hayri İrdal Bey, bu işte en büyük şansımızdır. (Tanpınar, 1987: 190)*

Ahmet Zamani Efendi ile ilgili kitap hakkında basında yer alan yazılardan birinde de şu sözlere yer verilir:

Filhakika aleyhimdeki yazı da pek öyle kızılmayacak cinsten değildi. "Bütün İstanbul halkının tanıdığı bir meczubu öne sürmekle işlenen bu hata" diye başlıyor, beni nasılsa adaletin elinden kurtulmuş alelade bir sahtekâr olmakla itham ediyor, "Şerbetçibaşı elması rezaleti henüz unutulmuşken, bir başka dalavere daha mı? diye hem bana, hem Halit Ayarcı'ya yükleniyordu. Bu yazının muharri-rine göre Halit Ayarcı efkâr-ı umumiye ile alay eden bir iş adamı, bir sergüzeştçi idi ve ben onun kuklasıydım! (Tanpınar, 1987: 225)

Bu konuyu Halit Ayarcı ile de konuşurlar:

-Hayır, siz kukla kelimesine kızdınız...

-Hayır ona kızmadım. Kukla olduğumu biliyorum! (Tanpınar, 1987: 225)

Bu ifadeler Don Quijote'nin Sancho Panza'yı peşinden sürükleyen ve yönlendiren baskın karakterinin bir benzerinin Hayri İrdal karşısındaki Halit Ayarcı için de geçerli olduğunu göstermektedir.

Sancho Panza para düşkünüdür. Don Quijote'nin maceralarına katılırken bir aile babası olarak çocukları, karısı ve kendisi için daha iyi bir gelecek kurmak adına para kazanmayı amaçlar, hatta efendisinin kendisine vaat ettiği ada valiliğini bu sebeple ister. İkinci cildin başında Seyit Hamid Badincani'nin İspanyolcaya çevrilen metnini yorumlayan Carrasco onun 100 altını ne yaptığını sorar. Sancho Panza cevabında bu altınları karısı ve çocukları için kullandığını söyler ve Carrasco da onun cevabını kitabın yazarına iletmeye karar verir.

Sancho Panza Don Quijote'la beraber ikinci çıkışlarından önce şu sözlerle açık bir pazarlığa girişir:

Zât-ı âliniz bana, size hizmet edeceğim her ay için belli bir ücret tespit edin; aylığım sizin gelirinizden ödensin. Ne zaman, nasıl verileceği, verilip verilmeyeceği belli olmayan lütuflara bağımlı olmak istemiyorum ben; Tanrı yardımcım olsun (Cervantes, 2018/2: 488).

Sancho Panza'nın bu sözlerine ve devamında sarf ettiği diğer ifadeler karşılık Don Quijote gezgin şövalye kitaplarında seyislere bir ücret öndüğünü gösteren herhangi bir örnek olmadığını belirterek, ondan evine dönmesini ister, seyis olarak da Carrasco'yu seçer. Sancho Panza ise bu durum karşısında geri adım atacak ve Don Quijote ile beraber yola koyulmaya karar verecektir. Sancho Panza en sonunda yalandan da olsa bir adanın valisi olacaktır.

Hayatının ilk döneminde Don Quijote'ye benzeyen Seyit Lûtfullah Sinop'a sürüldüğünde Aselban'dan Kayser Andronikos'un hazinelerini kardeşlik hediyesi olarak alan Hayri İrdal, sonraki dönemde kuklası olduğu kişinin sayesinde vali olmasa da Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün on yıl boyunca müdür muavinliğini yapmıştır. Bu sayede yüksek gelirlere ve konfora kavuşmuştur. Don Quijote'ye benzeyen bu iki kişinin Sancho Panza'sı olan Hayri İrdal'ın onlardan aldıklarını mukayese etmek, iki dönemin arasındaki farklılığı göstermesi açısından da önemli bir göstergedir. Zira ilk dönemindeki Don Quijote'nin yani Seyit Lûtfullah'ın kendisine verdiği hediyein zaten olmayan Kayser Andronikos'un hazinelerinin değil, Aselban'ın kardeşliği olduğu son derece açıktır.

Sancho Panza kişiliğinin temsilcisi Hayri İrdal'ın başlıca sorunlarından biri geçim sıkıntısı iken bir diğeri de kızının sıradan hatta sakat bir kişiyle, Topal İsmail ile evlenmesi ihtimalidir. Sancho Panza da karısına

vali olduğu takdirde bir prenses olarak kızının daha iyi biriyle evleneceğini söyler: “*Yemin ederim*” dedi Sancho, “*Tanrı bana bir valilik kısmet ederse, Mari Sancha'yı öyle soylu biriyle evlendireceğim ki karıcığım, Señora diyecekler kendisine*” (Cervantes, 2018/2: 478).

Sancho Panza'nın valiliği bırakması böyle bir sürecin gelişmesini engelleyecektir. Zehra örneğinde Hayri İrdal benzer bir durumu yaşar. Kızını Topal İsmail'e vereceği gün Halit Ayarcı'yla tanışır ve sonrasında gelişen hadiselerle kızı Zehra gerçekten de kendine daha iyi bir koca bulur. Bu olay romanda şu cümlelerle belirtilir:

Zehra enstitüde pek az kaldı. O ayar istasyonlarında çalışmayı tercih etmişti. Ve o sayede evlendi. Ve tabii evlenir evlenmez kocasını yelkovan şubesi şefi ve mütehasısı yaptık. Damadımı da dışarıda bırakacak değildim ya! (Tanpınar, 1987: 208-209)

Hayri İrdal da Sancho Panza gibi para konusunda hasistir ve bu durum Halit Ayarcı'nın da dikkatini çeker:

-Hayır hiçbir suretle... Eğer içinizde bu kurt olmasa, Cemal Bey'den veya herhangi bir adamdan korkmanıza imkân yoktur. Sizdeki korku kendinize imansızlıktan. Siz siniksiz. Sadece para için çalışıyor, ferdi saadetinizi düşünüyorsunuz. Müessesenin yeni açıldığı devirde de öyle değil miydi? Hademe maaşınızı keserler, diye korkmuyor muydunuz? Beni her teşebbüsten men etmeye kalkmadınız mı? (Tanpınar, 1987: 250)

Sancho Panza valilikten sıkılınca orayı bırakarak Don Quijote'nin yanına gider. Onun valilikten ayrılmasına ilişkin şu sözleri dikkat çekicidir:

Beyler, yol açın bana, bırakın eski özgürlüğüme döneyim. Bırakın gidip eski hayatımı arayayım, bu yaşadığım ölümden dirileyim. Ben vali olmak için, cezireleri, şehirleri düşman saldırısından korumak için doğmamışım (Cervantes, 2018/2: 768).

Hayri İrdal'ın da Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki yüksek konumuna rağmen tıpkı Sancho Panza gibi eski yaşamını arzuladığı bizzat Halit Ayarcı tarafından dile getirilir:

Evet onu biliyorum. Zaten siz de saklamadınız. Bir huyunuz var, hiçbir şeyi saklamıyorsunuz. Hakikat şu, değil mi aziz dostum, biraz refaha kavuşunca eski dünyanız içinizde tepmeye başladı. Fedakârlığı lüzumsuz ve fazla buluyorsunuz? (Tanpınar, 1987: 278)

Halit Ayarcı'ya göre Hayri İrdal bu hayatı bırakamayacak şekilde ailevi ve özel yaşamıyla ona sapsanmıştır. Tartışmanın devam eden kısmında yeni yaşamın maddi yönünün ağırlığı üzerinde durulur:

Doğru ya bütün olur ya hiç olmaz... Dostum, sizin bahsettiğiniz sağlam kıymetler ancak bir lokma, bir hırka yaşamaya razı olanlar içindir. Sizin gibi herşeyi ve hepsini birden isteyenler için değil! Bütün ve halis şahsiyet her şeyden evvel kendisiyle yetinmeyi icap ettirir (Tanpınar, 1987: 279).

-Bu alemde hiçbir hesap, hiçbir bağlanma bedava değildir. Hepsini aynı fedakarlıkları ister. Ve en iyiden en kötüye bir adımda geçebilir (Tanpınar, 1987: 279).

Halit Ayarlı sözlerinin devamında “*Razı mısınız, vazgeçiyor musunuz?*” (Tanpınar, 1987: 279) diye sorar, Hayri İrdal’ın cevabı “*Hayır*”dır (Tanpınar, 1987: 279). Dolayısıyla niyet ve istek itibarıyla eski yaşama dönmeyi arzulasa da imkânların el vermemesi nedeniyle Sancho Panza’nın başardığı bu geriye dönme isteğini gerçekleştiremez. Bununla beraber Villa Saat’in “*verandasına ve mevsim çiçekleriyle dolu bahçesine açılan kapı penceresine*” (Tanpınar, 1987: 46) taktığı Kahvecibaşı Camii’nin mezarlığının parmaklığı ve bahçesine diktirdiği sedre ağaçlarıyla geçmişle bağlantısını kurmaya çalışır.

La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote romanının ikinci cildinde Seyyid Hamid Badincani’nin söz konusu eserinin sayesinde Don Quijote ve Sancho Panza’nın toplumca tanınır ve geçmişleri bilinir insanlar haline geldiği anlatılır. Öyle ki Sancho Panza’nın 100 altını ne yaptığı herkesi ilgilendirir hale gelmiştir. Bu durumun *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanındaki yansıması ise gerçekte olmayan Şerbetçibaşı Elması ve bu nedenle Hayri İrdal’ın çevresindekilere açıklamalar yapmak zorunda kalması ve devamında gelişen süreç olarak değerlendirilebilir.

La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote romanında Seyyid Hamid Badincani’nin yazdığı kitap ve yanı sıra gitmediği hâlde Zaragoza’ya gitmiş gibi onları gösteren diğer kitabın gördüğü işlevi ise, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında Ahmet Zamanî Efendi’yle ilgili kitabı yayımlandıktan sonra Hayri İrdal hakkında yazılan yazılar görmüştür. Kitaptan hareketle Hayri İrdal’ın şahsına da değinen yazıların akabinde karısıyla yapılan röportaj adeta bambaşka bir Hayri İrdal portresinin toplumda egemen olmasına yol açar. Yine, Cemal Bey’in yazısını da bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanından aşağıda alıntılanan cümlelerde tasvir edilen sahne de *La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote* adlı romanın etkisi bağlamında ele alınabilir:

-Değişeceksiniz, Hayri Bey, değişeceksiniz... Saatleri Ayarlama Enstitüsü her şeyden evvel kendisine inanılmaya muhtaçtır.

Ve birdenbire yerinden fırladı, yere çömeldi. Oturduğu sandalyeyi bir ayağından ve en dibinden tutarak havaya kaldırdı, sonra kolunu hiç bükmeden dimdik ayakta kalktı ve hep aynı vaziyette odanın içinde dolaştı. Sonra başını arkaya doğru eğerek elindeki sandalyeyi bir ayağı ile tam burnunun ucuna oturttu ve iki yana açtığı kollariyle muvazenesini araya araya odanın içinde yavaş yavaş gezinmeğe başladı.

Sandalyeyi bıraktınca geniş bir nefes aldı. O zamana kadar vücudunun güzelliğini anlamamıştım. Hakikaten çok güzel ve çevik adamdı. Her tarafından adeleler kabarıyordu.

-Niye alkışlamadınız? diye bana sordu. Şaşırdınız da onun için değil mi? Benim bu cinsten seksene yakın marifetim vardır. İstersem herhangi bir sirkte kendime daima iş bulurum (Tanpınar, 1987: 202).

Bu sahnenin kaynağı olarak *La Mancha*'lı *Yaratıcı Asilzade Don Quijote* romanının ilk cildinde yer alan şu satırlar gösterilebilir:

Aslında saygıdeğer efendim, çok güzel söylediniz; vicdan azabı duymadan, sizi delilikler yaparken gördüğüme yemin edebilmem için, hiç değilse bir tanesini görsem iyi olurdu; gerçi sizin burada kalışınızla âlâsını gördüm ama, neyse."

"Ben sana dememiş miydim?" dedi Don Quijote. "Dur Sancho, bir çırpıda yapiveririm."

Acele pantolonunu çıkartıp don gömlek kaldı, sonra birdenbire bacaklarını iki kere havaya savurup başı yerde, ayakları havada iki takla attı ve öyle bir gösteri yaptı ki, Sancho bir daha görmemek için Rocinante'nin dizginlerine asılıp döndürdü ve efendisinin delirdiğine yemin edebileceğine kanaat getirdi (Cervantes, 2018/1: 217-218).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanından bu tespiti destekleyen bir başka alıntı ise aşağıda yer almaktadır:

Ben boynumu büktüm. Hiç olmazsa bu işte beni alıyacaklarını sanıyordum. Altı saattir beraberinde bulunduğum, her hareketine hayran olduğum adam da deli idi. Bunun böyle olması için boğazıma sarılmasına, soyunup çı çıplak orta yerde takla atmasına hiç ihtiyaç yoktu (Tanpınar, 1987: 180).

Bu alıntılarda ve açıklamalarda da görüldüğü gibi Halit Ayarç'ın kişiliği ve davranışlarının anlaşılmasında Don Quijote başlıca anahtar işlevini görmektedir.

Diğer Benzer Yönler: Seyit Lûtfullah ve Halit Ayaracı, Hayri İrdal'ın hayatının farklı dönemlerindeki Don Quijotevârî kişiliklerdir. Bununla birlikte bu kişilikler Hayri İrdal'ın hayatına peşi sıra girmezler. Biri çocukluk ve gençlik, diğeri olgunluk döneminin insanlarıdır. Ancak dikkat çekici bir şekilde Seyit Lûtfullah'ın sürgün edilmesinden sonra Hayri İrdal'ın yolu bu kez Don Quijotevârî bir kişilikle değil, bizzat eserin kendisiyle kesişir. Seyit Lûtfullah'ın nefyinden sonra tiyatro oyunculuğuna başlayan Hayri İrdal'ın oynadığı oyunlardan birinin de “Don Kişot” olması bu bağlamda dikkat çekicidir:

Neler oynamıyorduk? Repertuvarımızda her türlü şaheser vardı. Hiçbir Don Kişot bizim kadar cesaretle ve iç rahatı ile yel değirmenlerine hücum etmemiştir (Tanpınar, 1987: 63).

Don Quijote Hayri İrdal'ın yakasını sonraki yıllarda da bırakmaz. Yukarıda da belirtildiği gibi Hayri İrdal'ın ikinci karısı Pakize'de de biraz Don Quijote'lik vardır. Don Quijote nasıl aklını şövalye kitaplarıyla bozmuşsa Pakize de filmlerle bozmuştur:

Kendisini bâzan Jeanette Mac Donald, bâzan Rosalinne Russell sanan, beni Charles Boyer ile, Clark Gable ile, William Powell ile karıştıran, bir gün evvel komşu kızını Martha Egerth'e benzettikten sonra ertesi gün pencereden: “Martha kardeşim, nereye gidiyorsun böyle?” diye seslenen bir kadınla evlenmedinizse bu işin acayıpliğini size anlatamam (Tanpınar, 1987: 124).

Hayri İrdal'ın karısıyla paylaştığı hayatı bu yanlış algılamaların etkisinde şekillenirken, önce anne ve babasının ölümleri, sonrasında da kız kardeşlerinin evlerine yerleşmesiyle Pakize'nin ayakları yere değmeye başlar.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote ile benzeşen bir başka yönünü ise insanlarla ilgili olarak yapılan tasniflerde görmek mümkündür. Eserin ikinci cildinde Don Quijote kendisini eleştiren yeğeninin ancak asilzadelerin şövalye olabileceğini iddia etmesi üzerine soy konusuna değinir ve şu tasnifi yapar:

Bir, mütevazı bir başlangıcı olan, zamanla yayılıp genişleyerek yüceliğin doruğuna ulaşanlar; iki, başlangıçta parlak olup bu parlaklığı koruyanlar ve başlangıçtaki benliklerine hâlâ sahip olanlar; üç, başlangıçta büyük olup piramit gibi küçülerek, azalarak bir nokta, bir sıfır halinde son bulanlar, ki tabanına kıyasla piramidin ucu da bir hiçtir; dört, ki en çok görülenler bunlardır, ne başlangıcı iyi, ne ortası düzgün, sonu da böyle bitecek olanlar; yani serfler ve sıradan insanlar gibi isimsiz soydan olanlar (Cervantes, 2018/1: 484).

Don Quijote sözlerinin devamında bu tasnifini örneklendirme yoluna gider. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise Hayri İrdal Şehzadebaşı'ndaki kahveye gelen insanları bir tasnife tabi tutar:

Bütün ciddî şeyler böyleydi. Bir kere alelâde çapkınlığa, Karagöz şakasına, pederâsti hikâyesine veya ortaoyunu taklidine indirildikten sonra kabul edilirdi. Zaten bu cins ciddî şeylerden bahsedenler, hususî bir isim altında tanınırlardı. Onlar Nizamîlemcilerdi. Dünyayı düzeltmek zahmetini üstlerine alan bu aristokratların altında daha geniş bir tabakaya "Esafili şark" adı verilmişti. Onlar kültürden, medeniyetten bu kahvedeki müşterek hayata yarayacak kadarını almakla yetinen günlük hazların ve geçim sıkıntısının veya çaresizliklerinin dışında yalnızca komığın, aksayanın üzerinde zararsızca durmakla yetinenlerdi. Nihayet üçüncü bir tabaka; Şiş Taifesi gelirdi. Şiş, hiçbir inceliği olmayan, şehir hayatına intibak etmemiş yahut kaba insiyaklarını yenememiş insanlardı. Şiş taifesinden bir insan kavga edebilirdi, bir Esafili Şark veya Nizamcı ancak Şiş'liği tutarsa kavga ederdi. Binaenaleyh Şiş'lik biraz da kalabalık olduğu için Yarım Şiş diye kendi içinde de ayrıca sınıflanırdı (Tanpınar, 1987: 109).

Hayri İrdal bu tasnif içinde kendisini konumlandırmayı da ihmal etmez. Doktor Ramiz'in kahveye kendisini getirdiği günün haftasında bu tasnifte hangi sınıfta yer alacağına münakaşa edildiğini ifade eder. Sıkılganlığı, daima kendi işleriyle meşgul olması ve bütün bu konuşmaları ciddi telakki etmemesinin kendisini "Nizamlık" (Tanpınar, 1987: 109) yaptığını, sonradan Emine'nin ölüp hayatının mihverinden iyice çıktıktan sonra bu payeyi kaybedip yavaş yavaş Esafili Şark arasına girdiğini belirtir.

Don Quijote ve Hayri İrdal'ın farklı zamanların ve toplumların insanları olmalarına karşın yaptıkları tasniflerde en geniş kesimi sıradan insanlara vermesi konusunda hem fikir oldukları görülmektedir.

Sonuç

Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Türk toplumunun modernleşme macerasını bir kurum ve onun etrafında kümelenen kişiler üzerinden ele alır. Bu modernleşmenin gerçek dışılık, tutarsızlık, absürtlülükle damgalanan bir sürecin sonucu olan büyük bir hayal kırıklığı içerdiğini gözler önüne serer. Yazarın *Acıbadem'deki Köşk* adlı hikâyesinde Batı'nın yüzyıllara dayanan birikim ve araştırmaları üzerinde şekillenen teknik gelişmesine, kendi toplumu böyle bir süreçten geçmediği hâlde bir başına alternatif üretmeye çalışıp trajik sonla hayatını kaybeden Sani Bey gibi Halit Ayarcı da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü teşekkül ettirerek benzer bir yaklaşım sergiler. Halit Ayarcı'nın kişiliğinde yeni araç ve tekniklerle dahi olsa çağın mantığına hitap etmeyen davranışları ve eylemleriyle bir tür

anakronizmi sergileyen bir modernleşme sürecinin başarısızlığı ortaya konur. Ancak bu yaklaşımı ortaya koyarken dünya edebiyatında gerçeklikten uzak yanlış algılamaların, bu yanlış algılara dayanan eylemlerin ve anakronizmin getirdiği hüsrana en çarpıcı bir şekilde anlatan eserlerin başında gelen Cervantes'in *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote* adlı romanından, yukarıda ayrıntılı bir şekilde gösterildiği üzere, yararlanma yoluna gider. Yazar, en azından kendi tanıklığı açısından Türk toplumunun modernleşme sürecinin Don Quijotevârî bir macera olduğunu, Seyit Lûtfullah örneğinde de görüldüğü gibi toplumun da ta eskiden beri bu tür arayışlara meyyal olduğunu anlatmak ister. Onun bu tutumu, Osmanlı Devleti'nin II. Meşrutiyet'in hemen öncesi ve sonrasındaki siyasal ve toplumsal atmosferi yine Don Quijotevârî niteliklere sahip *Efruz Bey* (Alangu, 1968: 497) üzerinden anlatmaya çalışan Ömer Seyfettin'i ister istemez akla getirir. Bu bağlamda Türk edebiyatının iki farklı döneminin yazarının da toplumsal süreçleri anlatırken aynı kaynaktan beslenmeye yönelmesi, değişenin ve değişmeyenin ne olduğu konusunda okurları düşünmeye yönelten bir perspektif sunmaktadır.

KAYNAKLAR

- ALANGU, Tahir (1968), *Ömer Seyfettin: Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yay., İstanbul.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2018), *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote I* (Çev. Roza Hakmen, 25. Baskı), Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2018), *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote II* (Çev. Roza Hakmen, 25. Baskı), Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- CERVANTES, (1967), *Becerikli Şövalye La Mancha'lı Don Quijote* (Çev. Bertan Onaran), Bilgi Yay., İstanbul.
- CERVANTES, (1970), *Becerikli Şövalye La Mancha'lı Don Quijote*, (Çev. Bertan Onaran), C. II, Bilgi Yay., İstanbul.
- NABOKOV, Vladimir (2016), *Don Quijote Dersleri*, (Çev. Emrah Serdan), İletişim Yay., İstanbul.
- PARLA, Jale (2000), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İstanbul.
- PARLA, Jale (2017), *Don Kişot*, İletişim Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet H. (1987), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (2. Baskı), Dergâh Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet H. (1991), *Hikâyeler*, (2. Baskı), Dergâh Yay., İstanbul.
- UÇMAN, Abdullah - İNCİ, Handan (2002), *"Bir Gül Bu Karanlıklarda" Tanpınar Üzerine Yazılar*, Kitabevi Yay., İstanbul.

YENİ TURAN VE AYDEMİR ROMANLARINDA TURAN KAVRAMINA İLİŞKİN SOSYOLOJİK DEĞİŞKENLER

ÖZ: Meşrutiyet'in yeniden ilanı (24 Temmuz 1908) ile başlayan dönem, toplumsal çözülmenin ivme kazandığı ve sosyal yaşamda toplumu oluşturan unsurlar arasında ayrışmaların en belirgin biçimini aldığı süreç olarak görülebilir. Millî kimlik bilincinin Osmanlılık kimliğinin önüne geçmesi ve Batı tesirindeki aydınların bir kısmının kendi kimliğine yabancılaşması ve Türçülük / Turancılık düşüncesini toplumsal yapı için tehdit olarak algılaması toplumsal çözülmeye yol açtı. İmparatorluğu kurmak için aydınlar tarafından çare olarak düşünülen fikir akımlarından biri olan Türçülük ideolojisi, Sosyoloji disiplininin kurucusu Ziya Gökalp tarafından doktrin biçimine dönüşmüştür. Ziya Gökalp'in bilimsel olarak şekillendirdiği fikir başta Ömer Seyfettin olmak üzere dönemin edebiyatçılarının eserlerinde geniş biçimde işlenen konulardan biri olmak suretiyle özellikle gençler arasında Türçülük / Turancılık çevresinde örgütlenmeye yol açarak kamuoyu oluşturur. Dönemin edebî eserleri, sosyolojik bakış açısı ile incelendiğinde gerek İstanbul gerek Anadolu'nun toplumsal sorunları ve öngörülen çözümler gözlemlenebildiği gibi Türk Dünyasında Rusların kimliksizleştirme politikalarına maruz kalan Türklerin toplumsal ve siyasal sorunları yanında ekonomik sorunlarına çözüm bulma bulma coğrafyasında Türk Birliğini kurma düşüncesi yer almıştır.

Anahtar Kelimeler: Türçülük, Turancılık, edebiyat sosyolojisi, Türk dünyası birliği.

Sociological Factors Concerning Turan Concept in Yeni Turan Aydemir Novels

ABSTRACT: The period beginning with the re-declaration of the constitutional monarchy (July 24th 1908) can be seen as the process where social dissolution gained momentum and where disintegration among elements of the social life that constitute the society reached its most clear form. The fact that consciousness about national identity took precedence over the Ottoman identity and some part of enlightened people under the influence of the West and alienated with their own identity and perceived the Turkism/Turanism as a threat for the social structure caused the social dissolution. The idea that Ziya Gökalp formed scientifically, gained popular support and urged young people to organize around the Turkism/Turanism thanks to being one of the subjects that were largely handled in the works of the men of letters of the period, particularly Ömer Seyfettin. If we analyze the literary works of the period from a sociological perspective, social problems of Istanbul and Anatolia and related solution suggestions as well as social and political and also economic problems and solution suggestions of Turkish people suffered by disidentification policies of Russians and the idea to establish a Turkish Union in the Turan region can be observed.

Keywords: Turkism, Turanism, literature sociology, union of Turkish world.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr.
Yeliz OKAY

ylzakn@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8868-9436

Gönderim Tarihi
Received
02.05.2019

Kabul Tarihi
Accepted
17.05.2019

Atf Citation

OKAY, Yeliz (2019). "Yeni Turan ve Aydemir Romanlarında Turan Kavramına İlişkin Sosyolojik Değişkenler", *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, (45), 161-172.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nun çok kültürlü toplumsal yapısı, Osmanlı kimliği olarak ifadesini bulduysa da Osmanlı kimliğini benimseyen ve Osmanlı olarak yaşayan tek unsurun Türkler olduğu bir gerçektir. Bu durum özellikle Trablusgarp ve Balkan Savaşlarında hızla başlayan toplumsal çözülme ile sosyal hayatın içinde daha belirgin görünüm kazanmıştır. Ulus devletlerin inşası sürecinde siyasal ve sosyal hayat içinde ortaya çıkan ayrışmalar, toplumsal yaşamda gündelik hayatı olumsuz etkilemekle kalmamış, yıllarca Türklerle bir arada yaşayan diğer etnik grupların ayaklanması ve Avrupa'daki uzantılarının desteği ile siyasî, sosyal ve ekonomik alanda İmparatorluğun çöküşünü destekleyen tutumlar sergilemelerine yol açmıştır. Osmanlı kimliği taşıyan Türk aydını, özellikle Rumeli'de toprak kayıpları ile başlayan sürece ve toplumsal yaşam içinde alınan hasara sosyoloji temelli düşünce akımları ile çareler aramış ve Osmanlıcılık, Batıcılık, Türkçülük, İslamcılık görüşleri doğrultusunda benimsedikleri toplumsal değişkenler ile siyasal görüşlerini inşa etmişlerdir. Bu anlamda Ziya Gökalp'in önderliğinde Selanik'te İttihat ve Terakki'nin resmî ideolojisi olarak ortaya çıkan Türkçülük düşüncesi, *Yeni Lisan* ve *Yeni Hayat* görüşü, kısa zamanda Ziya Gökalp'in yanı sıra Ömer Seyfeddin, Ali Canip Yöntem gibi isimlerin *Genç Kalemler* çatısı altında toplanması ve hareketi gençlik hareketine dönüştürmesi sayesinde geniş kitlelere yayılmıştır.

Bu anlamda günümüz araştırmacıları dönemi kendi sahalarının imkânları ile ele alırken karşılıklarına bir başka seçenек olarak da disiplinler arası perspektifin sunacağı olanaklar çıkmaktadır. Tarihsel bir olayın sosyolojik neticelerini ele alırken dönemin kendi sözünü söylemiş sosyologlarının yanı sıra günümüz araştırmacısı için belge niteliğindeki edebî metinlerin verileri de oldukça önemlidir. Sosyolog kimliği ile Ziya Gökalp'in toplumsal sorunların çözümü olarak inşa ettiği Türkçülük fikrinin doktrinden yani kuvveden, fiile dönüşmesini sağlayan faktör, hareketin içinde yer alan başta Ömer Seyfeddin olmak üzere Ali Canip Yöntem, Halide Edib Adıvar ve Müfide Ferid Tek gibi kamuoyu oluşturma yetisine sahip önemli kalemlerin varlığıdır. Bir anlamda sosyolojik görüş doğrultusunda inşa edilmesi tasavvur edilen toplumsal yaşam ve kimlik gibi değişkenler, edebiyatın imkânları ile geniş kitlelere yayılarak sosyal gerçekliğe dönüşmüştür. Bu çalışmanın sınırlılıkları bağlamında ele alınacak olan edebî metinler kaleme alındıkları dönemin toplumsal ve siyasal durumunu fotoğraf nesnellüğünde günümüz okuruna yansıtırken, kendi dönemi içinde Türkçülük/Turancılık ideolojisinin inşa ettiği *Yeni Hayat* içinde *Turan* idealinin toplumsal anlamda gerek Türkiye coğrafyası gerekse uzak coğrafyalarda yaşayan Türkler (Türk Dünyası) için öngörülen birliğin sosyolojik yansımalarını içermektedirler.

1. Doktrin Olarak Türkçülük ve Turancılık

Meşrutiyet Dönemi (1908-1918) Osmanlı toplumsal yapısında siyasal ve sosyal olaylar neticesinde meydana gelen gerilimler, toplumsal değişme

bağlamında ele alınacak sonuçlar doğurmuştur. Türkçülük fikri bu sonuçlardan hareketle dilde sadeleşme ve hayatın her alanındaki yeniliklerden hareketle aydının halka doğru yönelmesi esasını benimsemiştir. Ziya Gökalp'ın *Turan* düşüncesi siyasî, sosyal, ekonomik coğrafi nitelik taşımakla beraber dönemin Osmanlı sınırlarını aşarak "Türk Dünyası" kavramına karşılık gelen dil ve kültür birliğine dayalı kültürel milliyetçilik çatısı altında inşa edilmiş büyük 'Türk Birliği'ne işaret eder. Bu anlamda Ziya Gökalp'ın sosyolojik görüşlerini ifade ederken kullandığı *Kızılelma* ve *Turan* kavramları, Türkiye coğrafyasından hareketle tüm dünyadaki Türklerin kültürel, siyasal ve sosyal olarak *Turanlılık* görüşü ekseninde ortak hareket etmelerine karşılık gelmektedir. Ziya Gökalp, *Türkçülük* akımı içinde *Turan* ülkesinin efsanevi geçmişiyile kahramanlarını yücelten, bir özlem ve ülkü odağı olarak Turan kavramını popüler hale getiren şiir ve destansı öyküler kaleme almıştır (Özdoğan, 2002: 395). Azeri Türklerinden, Bakü ve Tiflis'te Ahmet Ağaoğlu ile birlikte çıkardığı gazete ve dergilerle Türkçülük akımına yön veren, Türk-Macar Dostluk Derneği üyesi, İttihat ve Terakki kurucularından ve Türk Ocağının faal üyeleri arasında yer alan Hüseyinzade Ali Turan etkisinde kalarak yazdığı bilinen (Özdoğan, 2002:395) *Turan* şiirinde "Vatan ne Türkiye'dir Türkler'e, ne Türkistan; / Vatan büyük ve müebbet bir ülkedir: Turan" (Gökalp, 1976: 9) mısraları ile iç siyasetin seyri ve diğer sosyolojik gerçekler nedeni ile ütopya olarak kalacak olan idealin sınırlarını ortaya koyar.

Meşrutiyet dönemi siyasî ve sosyal koşulların sonucunda ortaya çıkan meseleleri ele alırken *Turanlılık/Türkçülük* düşüncesinin bugün edebiyat sosyolojisinin imkânları ile analiz etmeyi olanaklı kılan Millî Edebiyat sürecini teşekkül ettirdiğini söylemek mümkündür. Özellikle Ömer Seyfeddin'in kalemi bu anlamda bir idealin sosyolojik bir fikir hareketinden gençlik hareketine dönüşmesinde etkileri günümüzde yapılan çeşitli araştırmalarda ortaya konmaktadır. Düşünce hareketi içinde yer alan ve *Turanlılık/Türkçülük* görüşünün kamuoyunda yaygın ve hâkim kılınması için tezli romanlar, öyküler ve şiirler yazan diğer edebiyatçılar da edebiyat tarihi içinde değerlendirilmektedirler. *Turan* mefkûresi o günün koşullarına bugünün perspektifinden bakıldığında öncelikle çözülmekte olan toplumsal yapı içinde varlığını sürdürme mücadelesi veren Osmanlı kimliğindeki Türklerin millî kimliği inşası ile bir arada millet olarak var olmasını sağlamayı hedeflemektedir. Batı'nın tesiri ile ekalliyetlerin ihanetlerinin yol açtığı toplumsal çözülme ve Batılılaşma yanlısı aydınların halktan kopuşu ve edebiyatın veya sanatın toplumsal fayda işlevinin aydınlarca göz ardı edilmesi beraberinde kültürel bellek afazisine yol açmıştır. Bu nedenle kültürel kodları geri çağırarak ve millî kültür çerçevesinde millî kimliği inşa etmek üzere edebiyatçılar, Türk toplumuna bir anlamda yeniden mücadelecî ruhu kazandırmak üzere destanlar, halk şiirleri, efsaneler, menkıbeler gibi halkın kültürel belleğini oluşturan lirik sözlü kültür ürünlerden faydalanarak tarihi olayları hatırlatacak kurgular etrafında dönemin modern edebî türlerinin ilk örneklerini verdiler. *Turan* dünyasının kültürel birlikteliğine de çağrı yapan bu eserlerden ikisi Halide Edib Adıvar ile Müfide Ferid Tek'e aittir. Konu bakımından iki eser birbirinden idealin işleniş ve karakterlerin kurgulanışı bakımından farklılıklar göstermektedir. Aydemir ütopyk ve tezli, Yeni

Turan tezli olması itibarı ile sosyolojik anlamda dönemin toplumsal yapısını yansıtmaları itibarı ile oldukça önemli iki roman olarak yorumlanır.

Edebiyatın sosyolojik imkânı, toplum sorunlarının incelenmesi, açıklanması ve yorumlanmasında edebiyatın göz önünde bulundurulması (Alver, 2006: 11) gerektiğinden hareketle öncelikle Halide Edib'in *Yeni Turan* romanı ele alındığında iki yönü ile dikkati çeker.

Ziya Gökalp'ın *Türkçülük/Turancılık* doktrini tesiri ile kaleme alınan roman, yeni toplumun yaşamın her alanında yeniden yapılandırılmasını ideal olarak okura aktarır. Gökalp'ın *Turan* kavramına bakışından farklı olarak ideal ekseninde Osmanlı kimliğini taşıyan Türk halkının kendi ülkesi sınırları içinde Türk dünyasından bağımsız ele alınması ve sadece *Yeni Hayat* görüşünün idealize ettiği toplum modeli nedeni ile değildir. Halide Edip ise, dönemin diğer düşünce akımı olan Prens Sabahattin çıkışlı *adem-i merkeziyet* görüşü, Ziya Gökalp doktrini olarak ortaya çıkan *Türkçülük* ve yeniden biçimlenen *İslamcılık* görüşünün sentezi niteliğinde bir toplum ideali kaleme alır. İnci Enginün, Halide Edib'in *Yeni Turan* romanı ile ilgili değerlendirmesinde, yazarın kimliği ile sosyolojik kökenli fikir hareketlerini algılayışı arasındaki ilişkiye dikkat çeker ve Halide Edib'in Osmanlı'nın çok uluslu yapısı sürerken, sağlam ve aşırı bir Türk milliyetçiliğinin inşa edilebileceğine inancının kökeninde yetişme tarzındaki Anglo-Sakson tesirin yattığını ifade eder (Enginün, 1978: 129). Enginün, romanda "adem-i merkeziyet" fikrinin müdafaa edilmesiyle beraber *Türkçülük/Turancılık* görüşü ile sentezlendiğini vurgular. *Yeni Turan* Osmanlı İmparatorluğu içinde Türklüğe ve Türk Hâkimiyetine dayanan yeni bir uyanış ve devlete yeni bir ruh ve şekil verme anlamında kullanılmış olup (Enginün, 1978: 129), sosyolojik olarak dönemde cereyan eden fikir akımlarının sentezi niteliğindedir. Gerek olay gerek mekân gerekse kişiler ölçeğinde tasvirlerde ve anlatımda sanatsal kaygıdan çok mesajı ön plana çıkaran Halide Edib, bu anlamda Müfide Ferid Tek'in *Aydemir* romanında olduğu gibi sosyal ve ideolojik bir meseleyi sosyolojik olarak tez biçiminde okura yansıtmaya edimi sergilemiştir. Halide Edib, *Yeni Turan*'da, *Türkçülük/Turancılık* görüşünün mensubu olarak tasvir ettiği Kaya ve Oğuz ile *Yeni Turan*'ın diğer mensuplarını idealist, teşkilatçı ve gerek düşünce yapıları gerekse görüntüleri ile ideallerinin sembol karakterleridir. Halide Edib, romandaki karakterlerin gerek gençlere *Türkçülük/Turancılık* görüşü gerekse bu ülkünün ideal toplumsal yaşamı tesisi konusunda verdikleri seminerlerde ve Anadolu şehirleri başta olmak üzere mahallelerde kadınlar ve çocuklar için kurdukları hem sosyal hem de dinî eğitim veren mekteplerde verdikleri eğitimler ile ideal toplumu inşa edeceklerini okura aktarmaktadırlar. Halide Edib, yeni toplum ve yeni hayat inşasının bir diğer anlamda toplumsal değişimin başlangıç noktası olarak çocukların, gençlerin ve kadınların eğitimi ile olacağı görüşünü *Yeni Turan*'da okura aktarır. Kadın, Türk romanında ilk defa aşk ve aile kadını olmanın ötesine geçer (Enginün, 1978: 130).

Toplumsal hayat içinde siyasal düşüncelerinin gerektirdiği eylemleri ile var olan birey olarak okura savunduğu ideolojik görüş temsili bir karakter ola-

rak sunulur. Romanın diğer başkahramanı olan idealist ve politik kimlik özellikleri ile okura tasvir edilen Oğuz'un, ilk kez karşılaştığı teyzesinin kızı Kaya'yı Batılılaşmanın tesirinde kimliği şekillenmiş İstanbul kadınlarından farklı görmesi ve yorumlaması ile durum betimlenir. Oğuz, İstanbul kadınlarını, sosyal hayat içinde kendi kültürüne yabancılaşmış, işsiz, maksatsız, milliyetsiz, süslenmiş bir kukla (Adıvar, 2018: 48) olarak yorumlar. Bir anlamda kadının batılılaşmanın tesiri ile kaybettiği değerleri ve görünümünü eleştiren Oğuz'un düşünceleri eski-yeni, alaturka alafranga çatışmasının görünümüleri biçimindedir. Oysa Kaya idealleri doğrultusunda hayatına yön vermiş kendini toplumu eğitim yolu ile yeniden inşa etme ülküsüne vakfetmiş, çocukları eğitmek için evini mektebe çevirmiş ve köyün gençleri ve halkı tarafından benimsenmiş ana ve abla görünümünde kadın tipi olarak Oğuz'un karşısına çıkar. Kaya'nın verdiği dersten yansıtılan kesit Anadolu sınırları içinde *Turan* ülkesinin inşası için uzun ve zorlu bir yolculuğun gerektiğini anlatan zorlu ama imkânsız olmayan bu yolculuğun sonunda toplumun değişmesinin ve ülkenin inşasının mümkün olduğunun belirtildiği ifadeler içermektedir. (Adıvar, 2018: 130-131). Kaya'nın alafranga kadınlardan farklı olarak ideali ve inancı ölçüsünde hayatını düzenlediğine dair diğer ayrıntılar da Paşa ile Oğuz'u kurtarmak için yaptığı mecburî evlilikteki yaşamında da teşkilatçı kimliğinin yerini yine ülkesi gereği toplumsal fayda gözeten mahalledeki fakiri ve kendisine fakir olduğu bildirilen uzak yerlerdeki fakiri koruyan ve ihtiyacı ne ise teminine uğraşan, sade görümlü içinde bulunduğu evlilikle edindiği toplumsal statüyü kabul etmeyen tavır içinde tasvir edilmiştir. Romanda dikkati çeken bir diğer yön ise İttihat ve Terakki'nin toplumsal yaşamı değiştirmek ve kültürel kodlarına halkı ve aydınları döndürmek üzere eğitim esası ile örgütlenmesi, *Yeni Turan*'a katılan kadın ve gençlerin ideal toplumu inşa etmek üzere bir araya gelerek halk mekteplerinde, salonlarda, yardımseverler derneklerinde ve diğer örgütlenme imkânı buldukları yerlerde Millî Edebiyatın olanakları ile eserlerini kaleme alıp fikri yaygınlaştırmak ve kamuoyu oluşturmak için çıkardıkları gazetelerde, el broşürlerinde yaptıkları yayınlar ile temsil edilir. Bu anlamda Prens Sabahtin'in toplumsal yapıyı değiştirmek ve ideal toplumu ortaya çıkarmak için terbiyeyi yöntem olarak işaret eden görüşlerinin izlerini *Yeni Turan*'da gözlemek mümkündür.

Müfide Ferid Tek ise *Aydemir* romanının ideolojik örüntüsünü 'Türk Dünyası Birliği' mefkûresi üzerinden şekillendirmektedir. Bu noktada bir ideoloji perspektifinden tezli roman örneği sunan Halide Edib, toplumun *Yeni Turan* görüşü ile yeniden inşasında lisan, millî kültür ve millî kimlik esasları ile konuyu biçimlendirip, meseleyi maarif meselesi olarak temelde yorumlarken Müfide Ferid Tek, Türkiye dışındaki Türklerin birliğini ele alarak konuyu detaylandırırken toplumsal yapıda olumlu yönde mefkûreye uygun değişiklikte başka sosyolojik değişkenlere de vurgu yapıyor. Bunlardan cehalet, maarif, alafrangalaşmanın toplumsal yapıda bıraktığı tesir gibi sosyal yaşamın ve kültürel belleğin afaziye uğramasına bağlı nedeneler yanında iktisadi nedenleri de ifade ediyor. Bu anlamda *Yeni Lisan Hareketi*'nin yaşamın tüm alanında köklü bir inkılap diyerek Türk dünyasında ve İstanbul başta olmak üzere Anadolu'nun diğer yerlerinde millî iktisadın inşasına önem veren Ömer Seyfettin

ve Ziya Gökalp'ın düşünceleri akla geliyor. *Aydemir*'in kahramanı Demir Bey'in Türkistan'a doğru yola çıkma kararını bir anlamda duygusal nedenlerle eleştiren Hazin, İstanbul ve Anadolu'da Türklüğün yükselmesi için çalışmak yerine maddî imkânsızlıklar içinde perişan durumdaki Türk köylüsü ve çocukları için Anadolu'da çareler üretmek yerine, Şark Türklerine Anadolu'dan başlayan toplumsal değişim sayesinde örnek olmak yerine Türk Dünyası birliğine yolculuğa anlam verememektedir ve Demir'i eleştirmektedir. Demir, İstanbul'da yabancılaşma ve alafangalık nedeni ile toplumsal yapıda meydana gelen *İstanbul'un fikir, Anadolu'nun duygu sefaleti* (Adıvar, 2018: 14) olarak tanımladığı toplumsal sorunların varlığını kabul etmekle beraber fakirlik, hastalık, ibtidâî toplumsal ve ekonomik yaşam gibi millî sefalet diye adlandırdığı sosyal sorunlar altında millî iktisat görüşünün ve politikasının yokluğunu gördüğünü belirtir.

Rüşvet, devlete borçlanma, küçük sınıfların ölmesi, bilimsel gelişmenin sağlanamaması, toplumun her kesimine eşit sağlık ve eğitim imkânlarının götürülememesi gibi problemlerin temel kaynağını millî iktisat politikasına sahip bir devlet anlayışının olmamasına bağlayan Demir Bey, Anadolu'nun hastalığının, sefaletinin ve cehaletinin çaresi olarak devletin millî iktisat görüşünü inşa ederek Anadolu'da eğitim ve imar faaliyetlerine başlanması gerektiğini vurgular. Sosyal problemlerin iktisadî temelli nedenlerini vurgulayan Demir Bey, bu problemlerin çözülmediği takdirde milliyet, vatan ve Türklük bilincinin halk içinde uyanamayacağını toplumsal değişimin ütopyadan öteye geçmeyeceğini ve buradan hareketle kendi öz vatanında bağımsız olan Türkiye Türklerinin er geç toplumsal ilerleme kaydedebileceğini ancak Şark ve Şimal Türklerinin esaret altında oldukça bunu asla gerçekleştiremeyeceğini ifade eder.

2. İdealize Edilen Toplumun Gündelik Yaşam Görünümleri:

Aydemir ve *Yeni Turan* romanlarını kendi dönemi için önemli kılan özellikler şüphesiz ideal toplum, millî kimlik inşası için izlenecek yol konusunda iki kadın yazarın cesaretle dile getirdiği görüşler ve ütopyik toplum modeli tasavvuru olmasından kaynaklıdır. İki roman aynı tezi farklı bakış açıları ve yönleri ile ele alıyor olmaları nedeni ile dönemin basınında çıkan değerlendirmeler ve eleştiri yazılar iki romanı mukayese eden bir tutumla kaleme alınmıştır demek yerinde olacaktır. Ömer Seyfeddin, *İnci* adlı kadın dergisinde kaleme aldığı yazıda iki romanı da ele alarak değerlendirmeler yapar. Yazar, "*Bizim son asırdaki en ciddi inkılabımız -ki içtimai bir harekettir-, yani milliyet cereyanı en büyük kahramanlarını yine kadınların arasından buldu. Büyük Edib Halide hanımın romanı Yeni Turan istikbalimizin tarihidir*" der. Ayrıca *Yeni Turan* hikâyesini tezi itibarıyla Türk milliyetçiliğinin İncil'i nitelemesi yapar. Turancılık ülküsü doğrultusunda kaleme alınan romanın millî lisan ve millî kültür üzerine inşa edilecek yeni millî hayatın ifadesi olduğuna vurgu yapan yazar, Müfide Ferid Tek'i de *Aydemir* romanı nedeni ile ülküsünü romantik bir ruhla ifade etmesi yönüyle över ve roman kahramanı Demir Bey'in insanî yönü ağır basan bir idealist, adeta bir milliyet misyoneri olarak fedakârca çalışırken tasvirini topluma örnek olacak kimliğin roman üzerinden

inşa edilmesi olarak yorumlar (Seyfeddin, 1919: 11). Fuad Köprülü de iki roman hakkında kaleme aldığı yazısında, Türklerin millî hakkını savunan tezi ileri süren ilk romanın Halide Edib tarafından yazılmasından sonra Türkiye dışı Türk dünyasında yaşayan Türklerin ortak kültürü olduğunu ve arada kardeşlik bağları bulunduğu görüşünü ifade eden ikinci tezli romanın bir kadın tarafından yazılmasını, ‘bahtiyar bir tesadüf’ olarak niteler. (Köprülü, 1919: 27-28.) Ramazan Kaplan da *Aydemir* ile ilgili kaleme aldığı yazısında edebiyat ve düşünce hareketi olarak Türkçülük ideolojisinin edebiyatçılar ve edebiyat üzerindeki tesirine değindiği bölümde 1913 yılında yayınlanan *Yeni Turan* ile 1918’de yayınlanan *Aydemir*’in akımın ilk roman örnekleri olduğunu belirtir (Kaplan, 1990: 32-34).

Bu çalışmada da bu iki romanın bir anlamda birlikte değerlendirilmesi aynı idealden hareketle kaleme alınmış olmalarının yanında idealin inşa etmek istediği toplumun siyasal anlamda düşünsel köklerine çok yönlü değinmiş olmaları ve tahayyül edilen toplumsal yaşamın her alanda görünümünün yansıtılmış olması itibariyledir. Her iki yazar da romanda mevcut toplumsal hayatın ve toplumsal yapının tasvirini eleştirel olarak değerlendirdikten sonra inşa edilmek istenen toplum ya da dönüştürülmek istenen toplumsal düzenin fikirselle ve sosyal esaslarını *Türkçülük/Turancılık* ideali ölçüğünde ifade eder ve bunun yönteminin yine doktrinin gereklerinden yola çıkarak okura tez olarak sunarlar. İki romanın olay çerçevesinde farkı *Aydemir*’de *Turan* ülküsünde Türk Dünyası birliği tezi ortaya konurken *Yeni Turan* romanında Türkiye coğrafyasında Turan ülküsünün inşası toplumun dönüşümü olarak verilir. İkisinde de idealist kadın ve erkeklerin toplumu ve birliği birlikte inşası söz konusudur. İki romanın kahramanları da toplumsal mefkûre uğruna bireysel kimliklerinden ve taleplerinden vazgeçmiş idealistlerdir.

Yeni Turan romanında millî lisan ve kültür üzerine inşa edilecek toplumun içinde kadın ve erkek görünümünün ve gündelik hayatının nasıl olması gerektiği eski-yeni, alaturka-alafranga çatışmasından hareketle okura yansıtılmaktadır. İdealinin öngördüğü yaşamı benimseyen Kaya tipi köklerinin ve kimliğinin Türk olduğunun bilincinde kişisel zevklerinden ve hayatından vazgeçmiş topluma kendini vakfetmiş bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Kaya, Oğuz’a beslediği kadınca romantik hislere rağmen ülkünün gerçekleşebilmesi için hapse düşmüş olan davanın siyasî lideri kabul edilen Oğuz’u kurtarmak için kendinden yaşça büyük Paşa ile evlenmeyi kabul eder. Aktif, teşkilatçı yaşamından vazgeçse de toplumsal fayda kimliğinden vazgeçmeyen Kaya, Paşa’nın bildiği ismi olan Sabiha’nın kullanılmasını reddeder. Türk ismi olan Kaya’yı gündelik hayat içinde kullanmayı sürdürür. Paşa ile evlenmesinden dolayı edindiği statüyü şiddetle inkâr eden Kaya evde çalışanların Türk olmasında ısrarcıdır ve batı müziğini temsil eden piyanoyu çalmayı bilmesine rağmen Paşa’nın bu konudaki taleplerini geri çevirir (Adıvar, 2018: 70). Yine gündelik hayatını inandığı değerler doğrultusunda sürdüren Kaya, yakın çevresinde ne kadar eğitime muhtaç aynı zamanda fakara varsa bazen dikiş dikiş dikiş bazen eğitim vererek yardımcı olmayı sürdürür. Alafranga kadınların okuduğu çeviri romanlar yerine gündelik siyasî haberler içeren gazeteleri takip

etmeyi sürdürür. Eşinin kendine hediye ettiği elmas takıları alafrağa kadınlardan farklı olarak takmayı reddeder (Adıvar, 2018: 65). Ayran yerine kıymız içmek konusunda ısrarcı davranır. Fransızca şarkılar yerine *Turan* türküleri dinlemeyi tercih eder ve ne alaturka ne de Arap tesirindeki kadın gibi giyinir. Giyimi de ortak millî kültürün ifadesi kıyafetlerdir. Sağlığı bozulduğunda tebdil hava için eşi ile Avrupa'ya gittiğinde dahi Batı kültürünün tesirinden uzak kendi anlayışı çerçevesinde giyinir ve kültürel etkinlik olarak operaya gidilmesinden rahatsızlığını bu gezi yerine Anadolu'da konfordan uzak bir köyde dinlenmeyi tercih edeceğini ifade ederek geziyi yarıda bırakır ve döner.

Osmanlı kimliği yerine, Türk kimliğini benimsediğini her fırsatta eşine ve çevresine vurgulayan Kaya ile Batılı zevkleri olan bir anlamda dönemin popüler kültürünün şekillendirdiği kimliğe sahip üvey kızı Vedia, romanda *Yeni Turan* kadını ile *Yeni Osmanlı* kadının temsili ve alaturka-alafranga çatışmasının gündelik hayattaki temsilleri olarak verilmiştir. *Yeni Turan* kadını Kaya'nın gösterişsiz modanın yarattığı kültürden uzak Türk-İslam kadını sentezindeki tasvirinde evlendikten sonra sadece çarık yerine iskarpin giymesi bir değişikliktir. Hamdi Paşa, Avrupa'dan yeğenine yazdığı mektupta *çarık yerine sade iskarpin giyse de, siyah ipek cübbesi ile beyaz krep döşün örtüsünü çıkar-maz* (Adıvar, 2018: 17) diyerek serzenişte bulunur. Ayrıca Kaya, toplumun yaşamın içinde her alanda yeniliğin eğitim yoluyla sağlanabileceğine inanan Halide Edib tarafından öğretmen kimliği ile okurun karşısına çıkar. Gündelik yaşam içinde formel ve informal nitelikli eğitim veren Kaya, *Yeni Hayat* görüşünün mücadeleci ve erkeğin yanında yaşam mücadelesi veren, dava arkadaşı konumunda Türk-İslam çizgisinde idealist kadın olarak örnek ve öncü kişiliktir. Kaya *Türkçülük* ideolojisinin savunucusu idealist tip olarak Değirmendere'de yaşadığı muhitte çeşitli yardımlarla halkın sevgisini ve güvenini kazanmış ve gündelik yaşamları içinde eğitimci ve onları yaşadıkları ortamı ve nihayetinde memleketlerini düzenleyen, iyileştiren, boş gezmekten kurtaran ve amaç sahibi yapan idealinin öngördüğü biçimde *erkeklerle temiz çalışkan bir arkadaş, çocuklara ve memlekete bir ana ve mürebbi* (Adıvar, 2018: 23) olarak tasvir edilmiştir. Gündelik hayat içinde kendi varoluşlarından uzaklaşmış ülküleri, ütopyaları için her türlü fedakârlığı yapmış olan Oğuz ile Kaya, adeta romanda cinsiyet farklılığı kavramını toplumsal yaşam içinde görünmez kılmıştır. Oğuz'un ölümüne kadar Kaya kişisel hisleri ile değil idealinin onda yarattığı hisler ile tasvir edilmiştir. Tüm öfkelerini ve sevgisini vatan ile ilgili olarak ifade eden Kaya ilk defa Oğuz'un ölümüne zemini hazırlayan görüşleri nedeni ile Hamdi Paşa'ya kişisel öfkelerini haykırmış ve hislerini ifade etmiştir. Oğuz'un ağzından idealin kişisel isteklerden ve hazdan önce geldiğini ifade eden şu cümleler bunun göstergesi niteliğindedir: "*yıllarca sevgimizi bu rüyaya bir hizmetçi diye kullandık*" (Adıvar, 2018: 116). Yine romanda *Yeni Turan* gençlerinin ve liderlerinin toplandığı mekânların tasvirinde eski - yeni karşıtlığı gündelik hayatın bir parçası olarak ifadesini bulur. Hamdi Paşa'nın yeğeni *Yeni Turan* oluşumunu yakından tanımak bir anlamda gazetede aleyhinde propaganda yapabilmek için katıldığı bir toplantıda mekânı tasvir ederken sadeliğine ve eski Türk evi görünümüne, okuma salonunun sadelikten

kaynaklı etkileyici haline değinir. Oturma düzeninin eski Türk geleneğine uygun tasviri de alaturka-alafranga çatışması bağlamında okura yansır (Adıvar, 2018: 24). Bir başka gündelik hayatta mekân bağlamındaki eski-yeni çatışması yine Hamdi Paşa'nın Kaya'nın gelin geleceği evini düzenlerken Batı tarzı seçimlerde bulunmasına ve Kaya'nın bunlardan hiç etkilenmemesine değinildiği bölümdür (Adıvar, 2018: 67).

Halide Edib, *Turancılık/Türkçülük* ideali doğrultusunda inşa edilecek toplumu ütopyk olarak ele aldığı romanında sanatsal kaygıdan uzak tezini ortaya koymak için toplumsal yaşam içindeki gündelik hayat tasvirlerine de yer vererek bir anlamda *Yeni Turan* adı ile temsil ettiği İttihat ve Terakki'nin resmî ideolojisi olan Türkçülüğün halka doğru eylemi ile toplumsal yapıyı nasıl değiştirebileceğini okura millî kimlik, millî değerler ve kültür yoluyla vurgulamıştır. Aynı tutumu Türk Dünyası birlikteliği anlamında ele alan Müfide Ferid Tek'in *Aydemir* romanında da idealin sınırlarını genişleterek 'Türk Dünyası Birliği' adına görmek mümkündür. Aydemir romanında temas edilen siyasal ve sosyolojik meseleler, *Yeni Turan*'dan farklı olarak jeopolitik anlamda *Turan* kavramını karşılayan Türk Dünyası'na ilişkindir. Romanın kahramanı Demir Bey, İstanbullu, iyi eğitim görmüş ve çevresindeki Batılılaşma tesirindeki aydınlardan farklı olarak Türk millî kimliğinin yüceltilmesi idealini benimsemiştir. Beşerî ihtiyaçların idealine olan bağımlı zayıflatabileceği inancı nedeni ile kendisiyle gelmeye ikna edemediği ve başkasıyla evli olan Hazin'e karşı hisleri ile mücadele etmektedir. Hazin, Batı tarzı eğitim almış, Paris'te okumuş, salon hayatının içinde sosyalleşen ama bulunduğu sosyal çevreye aidiyetini ve kimliğini, Demir'in idealizmine duyduğu hayranlık nedeni ile sorgulayan kadın kahraman olarak tasvir edilmiştir. Kaya'dan daha farklı ve daha çok kişisel hisleri ön planda olan Hazin aldığı eğitim ve yaşadığı sosyal çevrenin tesirindedir. Toplumsal sorunlara ilgisi ve ideolojik bakış açısı itibarı ile Türk Dünyası Birliği konusunda Demir'den farklı olarak Anadolu'da Türkçülüğün yüceltilmesi ve halkın gündelik hayatı içinde yaşadığı ekonomik ve toplumsal sorunların eğitim yoluyla çözümlenmesi gereğine inanan Hazin, Demir'in Türk Dünyası Birliği için çalışmak yerine *Turan*'ın lideri olarak işaret edilen Anadolu için çalışması gerektiğini savunmaktadır. Demir, Türk Birliğini doğuracak milletin uyanışının Anadolu'dan başlayacağını ancak *İstanbul'un fikir sefaletini, Anadolu'nun duygu sefaletini* (Tek, 2002: 14) onarmanın yolunun eğitimden değil sermayeden geçtiğini iktisadî çözümlerin kalkınmayı ve toplumsal değişimi olumlu anlamda sağlamayı olanaklı kılacağını ifade eder. Bu toplumsal değişimin hür bir halk için zaman içinde gerçekleşmesinin olanaklı olacağını belirten Demir, Rusların asimilasyon politikaları nedeni ile Türk kimliğinin ve manevî değerlerinin, toplumsal belleği oluşturan birikimin gelecek nesillere aktaramama tehlikesini yaşayan Şimal ve Şark Türklerinin birleşerek kurtulmasının daha mühim olduğunu belirterek Çarlık Rusya'sının sistematik olarak Türkleri, Ruslaştırma politikasının en büyük destekçilerinin de yarı bilgin Rus muhipleri olduğunu ifade eder (Tek, 2002: 15).

Ayrıca Demir, Türkleri yükseltmenin bir başka yolunun da kültürel milliyetçilik olduğunu edebiyat, musiki ve sanatın her alanının Türk Birliği ortak çizgisinde yükselmenin toplumsal gelişmeyi sağlayacağını belirtir. *Yeni Turan*'dan farklı Aydemir'de sadece ırk olarak Türk olan toplumlarının yükselmesinin öncelikli olduğunu vurgu yapılıır. İnsaniyet fikrinin ve gereklerinin benimsenmesinin kalkınmaya çalışan ve diğer unsurların ihanetine uğramış bir toplum için öncelik olmadığını zamansız bir hakikatin toplumsal hayatta yeri olmadığını söyler. Meşrutiyet'in ilan edildiği süreçte iktisadî, düşünsel ve sosyal ilerlemenin Türklüğü yükseltmek yerine Batılılaşma ideolojisinin benimsenmesi ile sonuçlanması Demir Bey gibi Hazin'in babası Nedim Paşa'nın da sorguladığı bir konudur. Ancak Hazin ve kardeşi Nevin başta olmak üzere toplumsal yapıda meydana gelen değişikliklerden ve kozmopolit düşüncelerin yaygınlaşmasından endişe duymamışlar; aldıkları eğitim nedeni ile kolayca uyum sağlamışlardır (Tek, 2002: 25). Romanda özellikle dönemin sosyokültürel ve ekonomik olarak üst tabakasının Fransız hayranlığı mizahî bir tutumla da eleştirilmiştir (Tek, 2002: 25). Demir, Meşrutiyet'in ilan edildiği ortamda Osmanlılık politikasına Türk milliyetçiliği görüşüne aykırı olduğu için muhalif olduğunu ve Türkçülük fikrinin Türkler için tek gerçek olduğunu belirtir. Azınlıkların kendi kimliğini kulüpleri, kiliseleri, cemiyetleri, mektepleri, lisansları, milliyetlerine olan düşkünlükleri ile yaşattıklarını, yabancılaşmış Türk aydınının Meşrutiyet koşulları içinde farkında olmadan kendi kimliğinden koparak neredeyse diğer milliyetlerin kimliklerini benimsediklerini vurgular (Tek, 2002: 30). Bir anlamda aydın tutumu nedeni ile kültürel belleğin yitimine eleştiri getirir. Meşrutiyetin sağladığı ifade özgürlüğü ve örgütlenme ortamının milliyetçilik tesirindeki azınlıkların kopuşunu hızlandıracakları vurgular. Demir, 'alkışladıkları fikri bir kere anlamak için çaba göstereleirdi' diyerek halkın Meşrutiyet coşkusunu eleştirir (Tek, 2002: 25). Demir'in eleştirdiği bir başka konu kadının yabancılaşması ve gelenekten kopuşudur. Nevin ve Hazin, Batılı tarza giyinen kadınlardır ve konuşmaları sırasında çokça Fransızca kelime kullanmaktadırlar. Demir, 'kalın abadan bir maşlah ile kuzu derisinden bir kürk giyseniz size daha çok yakışır' (Tek, 2002: 38) dediği Hazin'e, Bizans'ın toplumsal ve kültürel yapısını şekillendirdiği İstanbul'da Türk milliyetçiliğinin kolayca cereyan edemeyeceğini söyler. Bir anlamda ekalliyete ait aktarılan kültürel belleğin Türk kültürünün ve kimliğinin inşasının önünde Meşrutiyetin sağladığı ortam kadar engel teşkil ettiğine vurgudur. Hazin'e teklif ettiği İstanbul ocağı azalığının karşısında Hazin'in tereddüt etmesini de milliyet duygusundan yoksunluk olarak görür ve eleştirir. Kendisinde var olan Türk Birliği inancının da milliyet şuurunun da annesinden kaynaklandığı ifade eden Demir, ancak Türk millî şuuruna sahip kadınların kültürel kodlarını gelecek nesillere aktararak kimliklerini ve kültürlerini koruyabileceklerini vurgular. Demir'in Türk Birliği fikrini yaymak üzere Rusya egemenliğindeki *Turan* coğrafyasına yaptığı yolculuklarda fikrini gençlik içinde yaymaya çalıştığı ve gençleri Türk Birliği için örgütlemek üzere hareket ettiği ve toplumsal dayanışma ve Türk Birliği kardeşliği için sosyal dernekler kurarak buralarda çalışmayı teşvik ettiği ve kültürel zenginliği yaşatmak üzere

ortak sözlü kültür ürünlerini kitap olarak bastırıldığı gibi detaylarla köy köy gezerek Türklük için tüm bireysel hayatından vazgeçmiş bir derviş olarak okura tasvir edilir. Hazin de Demir'e hisleri ile baş etmek için onun yolunda İstanbul'da faaliyet göstermeye başlamış gazeteler çıkarmış, seminerler vermiş ve kızları öğretmen olarak idealleri doğrultusunda yetiştirecek mektepler kurmuştur. Toplumsal hayatı Türklük üzerine inşa edecek Türk Dünyası Birliği idealine inanan milliyet ile millet sevdasını ruhunda hisseden öğretmenler yetiştirme fikrini Demir'e duyduğu sevginin bir ifadesi olarak görür. Türk Birliği için *Turan* coğrafyasında çalışan Demir, Ruslar kadar Türk varlığını tehdit eden Türk Dünyası Birliği için atılan her adımı Ruslara bildiren hainleri de eleştirmekte ve yol açtıkları toplumsal sorunları ifade etmektedir. Demir'e göre Ruslardan çok *Turan* yolunda Türklerin Türklere ihaneti Birliğin oluşmasındaki en büyük engeldir. Türk toplumunun asimilasyon politikaları ile ahlâken çöküşü ve Batılılaşma yanlısı aydınların Meşrutiyet ile millî birlik konusunda toplumun uğradığı hasarı görmezden gelerek bireysel çıkarlarını gözetken tutumlarını birbirine benzeterek eleştirmektedir (Tek, 2002: 93-110).

Sonuç

Aydemir romanı *Yeni Turan*'dan farklı olarak Türk Birliği idealini ve uzak coğrafyalarda esaret altında asimile olma tehdidi ile karşı karşıya olan Türklerin bağımsızlığını edinme, varlığını sürdürme mücadelesinde Osmanlı coğrafyasında yetişmiş aydının rolünü ve görevini anlatan ütopyik bir romandır. Bu anlamda Ziya Gökalp'ın sosyolojik olarak kültürel milliyetçilik esasına dayalı Türk Birliği anlamında tüm Türklerin iktisadî, ticarî, sosyal ve kültürel bağlarla birleşmesini öngören *Turan* ideali iki romanda Anadolu'da toplumsal değişme ve Türk Birliğinde toplumsal değişme olarak ele alınmaktadır. İki roman insanîyet fikrine bakışı ile de sosyolojik olarak ayrılır. *Aydemir* romanında ırka dayalı *Turan* söz konusu iken *Yeni Turan* romanında kültürel olarak *Turan* ideali ile Anadolu'nun iktisadi ve toplumsal olarak yeniden yapılandırılması vurgulanmaktadır. Millî uyanış ve birlik ile kimliğin gelecek nesillere aktarılması kaygısı toplumsal kalkınmada eğitim ve iktisadî teşebbüslerin gereği üzerine dönemin Türkçü aydınlarının bakış açılarını da ortaya koyması bakımından ele alınan romanlar önemlidir. Her iki romanda toplumcu aydınları yüceltirken bireyin ideali uğruna kişisel arzularından vazgeçmesi övülmektedir. Jeopolitik bir kavram olan *Turan*'a yüklenen anlam ve tanımı farklı perspektiflerden yorumlanması açısından da iki roman dikkate değerdir. Ayrıca kadın ve aydın kimliğinin toplumsal yapının şekillenmesi ve kültürel kodların aktarılması ekseninde örgütlenmenin sağlanması için erkeklerle dayanışma halinde eski Türk geleneğinin sosyal yapısına uygun hareket etmesi gereğine vurgu yapmaktadır.

KAYNAKLAR

- ADIVAR, Halide Edib (2018), *Mor Salkımlı Ev*, 23. Baskı, Can Yay., İstanbul.
- ADIVAR, Halide Edib (2018), *Yeni Turan*, 5. Baskı, Can Yay., İstanbul.
- ALVER, Köksal (2006), *Edebiyat Sosyolojisi*, 2. Baskı, Hece Yay., Ankara.

ENGİNÜN, İnci (1978), *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul.

ENGİNÜN, İnci (2012), *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 1*, 7. Baskı, Dergâh Yay., İstanbul.

Ömer Seyfettin (2016). *Bütün Nesirleri*, (Haz. Nazım Hikmet Polat), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.

ÖZDOĞAN, Günay Göksu (2002) “Dünyada ve Türkiye’de Turancılık”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Milliyetçilik* (Haz. Tanıl Bora ve Diğerleri), İletişim Yay., İstanbul.

TEK, Müfide Ferit (2002), *Aydemir*, Kaknüs Yay., İstanbul.

Ziya Gökalp (1976), *Kızılalma*, (Haz. Hikmet Tanyu), Kültür Bakanlığı, Ankara.

“MUSAVVER HÂLE” DERGİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

ÖZ: *Musavver Hâle*, II. Meşrutiyet döneminde Kânûmevvel 1325/1909-Şubat 1325/1910 tarihleri arasında, İstanbul’da toplam 3 sayı olarak yayımlanmıştır. Derginin başlık altı ifadesi “şimdilik ayda bir defa neşr olunan sanayi-i nefise gazetesidir” şeklinde belirtilmiştir. Derginin ikinci başlık altı ifadesi ise “mûsikî, edebiyat, moda, tiyatro” kelimeleriyle tanımlanmaktadır. Derginin imtiyaz sahibi Hüseyin Nazmi’dir. Sorumlu müdür Cevdet Maşuk [Taylan], edebî tenkit ve tiyatro yazıları ile derginin yazar kadrosunda da yer almaktadır. *Musavver Hâle*, II. Meşrutiyet döneminin ilk yıllarında sanat dergisi olarak iddialı bir çıkış yapsa da kısa ömürlü bir dergi olmuştur. Bu makale, *Musavver Hâle Dergisi*’nin tanıtımı ve dizini ile birlikte alana katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Musavver Hâle*, II. Meşrutiyet, güzel sanatlar, süreli yayın, basın hayatı.

An Analysis on the “Musavver Hâle” Journal

ABSTRACT: *Musavver Hâle* was published in İstanbul as a total of 3 issues between December 1325/1909 and February 1325/1910 during the 2nd Constitutional Period. In the phrase under the topic it described itself as “It is a fine art journal that will be published once a month for now.” The content of the journal is defined by the second under topic words as “music, literature, fashion and theatre”. Hüseyin Nazmi was the owner of the journal. Cevdet Maşuk [Taylan], director of the journal, also took place as an author with his literary critiques and theatrical writings. Although *Musavver Hâle* made a pretentious effect as an art journal at the beginning of the 2nd Constitutional period, it ended up a short-lived journal. This article aims to contribute to the field by presenting the introduction and directory of *Musavver Hâle*.

Keywords: *Musavver Hâle* (*Musavver Hâle Magazine*), 2nd Constitutional Period, fine arts, periodicals, press life.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Yazarlar Authors

Prof. Dr.
Nâzım Hikmet POLAT (1)

Ankara Hacı Bayram Veli Üni.
Edebiyat Fak. TDE Böl.
nazim.polat@hbv.edu.tr
ORCID: 0000-0001-5734-9308

Emine Özlem YAYGIN (2)
(Sorumlu Yazar / Corresponding Author)

Ankara Hacı Bayram Veli Üni.
Lisansüstü Eğitim Enst. Y.L. Öğr.
ozlemyaygin22@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9533-3104

Gönderim Tarihi

Received
04.03.2019

Kabul Tarihi

Accepted
24.03.2019

Atf

Citation

POLAT, Nâzım H., YAYGIN, E.
Özlem (2019). “‘Musavver Hâle’
Dergisi Üzerine Bir İnceleme”,
Türk Lük Bilimi Araştırmaları,
(45), 173-198.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra basın hayatının özgürleşeceği inancıyla pek çok süreli yayın ortaya çıkmıştır. Yayın faaliyetlerini haber, sanat, edebiyat, felsefe, toplumda kadın, toplumda çocuk, ekonomi, din, siyaset, sağlık, bilim gibi pek çok farklı konu üzerine kuran gazete ve dergilerin ortak noktası, özgün ve uzun soluklu yayın yapabilme hayalidir. Bu çeşitlilik arasında nitelikli ve gerçekçi olmak adına dönemin süreli yayınlarında görsel öğeler dergi mizanpajında önemli bir unsur olarak kullanılmaktadır. Görsel öğelerle bir fark yaratmayı hedefleyen süreli yayınlar, adının başına “musavver” veya “resimli” sıfatını ekleyerek farklılıklarına vurgu yapmak istemişlerdir (Polat, 2005: 54). Batı ve Osmanlı sanat hayatını, şahsiyetlerini konu edinen yazılarını resimlerle zenginleştirerek fark yaratmak isteyen süreli yayınlardan biri de *Musavver Hâle*'dir.

Musavver Hâle'nin ilk sayısında derginin tanıtımını içeren “Kariûn-i Kîrâma” (sayı: 1, s. 1) başlıklı yazı, siyasi ortamın sanat dünyasına yansımalarına da değinmektedir. II. Meşrutiyet'in ilanının basın hayatına olumlu bir şekilde yansıdığı ve çok farklı konular içeren gazete ve risalenin çıkmaya başladığını belirtmektedir. Bu çeşitlilik arasında nitelikli bir sanat dergisinin eksikliğine vurgu yapılırken *Hâle*'nin bu boşluğu dolduracağı müjdesi de verilmektedir. Birer edebiyat mahfili olan dergi ve gazetelerin yayın politikalarını belirleyen şey daha ziyade destekledikleri sanat anlayışıdır. II. Meşrutiyet Dönemi ferdiyetçi sanat anlayışını Fecr-i Âtî, toplumsal faydacı sanat anlayışı ise Milli Edebiyat Hareketi temsil eder. Ayrıca Fecr-i Âtî'ye yakın çizgide Nesl-i Âtî (Nayiler), Milli Edebiyat Hareketi'ni bazı ilkelere kavuşturmak için gayret gösteren Şairler Derneği'ni de bunlara eklemek gerekir. Henüz teşekkül eden bir edebî topluluğun olmadığı tarihlerde dönemin şair ve yazarları edebî görüşlerine uygun belli dergiler etrafında yayım faaliyetlerini sürdürmektedirler. Bu dergilerden biride *Musavver Hâle*'dir. Fecr-i Âtî'nin yeni bir edebî topluluk kurmak için bir araya geldikleri toplantılar ile “Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsi Beyannamesi”ni kamuoyuna duyurmaları arasında geçen süreçte eserlerini yayımladıkları dergiler arasında *Musavver Hâle* de yer almaktadır¹. Dergi

¹ Celal Sahir “7Mart” başlıklı yazısında Fecr-i Âtî'nin ilk toplantısını şu şekilde aktarmaktadır: “...Bir odanın içinde bir hava-yı samimiyet teneffüs ettim. Herkesin gözlerinde cevval bir zekâ ile metin bir azmin kaynaştığını görüyordum. Burası bir lâne-i sanat ve şebaptı. İşte Fecr-i Âtî ile ilk muvâcehem. O zamandan beri bir sene geçti yedi martta Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsi iki yaşına bastı”. Celal Sahir, “7 Mart”, *Servet-i Fünûn*, S. 981, 13 RE 1328/ 11 Mart 1326 /24 Mart 1910), s. 294. 7 Mart 1325 (20 Mart 1909)'de yapılan ilk toplantının ardından 11 Şubat 1325 tarihinde “Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsi beyannamesi yayımlanmıştır. Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsi Beyannamesi, *Servet-i Fünûn*, S. 977, 14 Sf. 1328/ 11 Şubat 1325 [24/Şubat/1910], s. 227. *Musavver Hâle*'nin ilk sayısı Kânûmevvel 1325 [Aralık/1909] tarihli. Fecr-i Âtî'nin ilk toplantısından on ay sonra beyannamenin yayımlanmasından iki ay önce *Musavver Hâle* yayım faaliyetine başlamıştır.

aşağıdaki açıklamalardan anlaşılacağı üzere, Fecr-i Âtî topluluğunun “sanat şahsi ve muhteremdir” anlayışına yakın tutumu ile II. Meşrutiyet’in ilk yıllarına ait sanat ve kültür hayatının izlerini taşımaktadır.

Sanata ilgisi ve merakı olanları bilgilendirmeyi, aydınlatmayı hedefleyen dergi kendine verdiği isimle de amacına naif bir gönderme yapmaktadır. Dergiye adını veren “Hâle” kelimesinin sözlük anlamı, bazen Ay ve Güneş etrafında görülen parlak daire, ay ağılı şeklindedir (Develioğlu, 1993: 364). Sanat, toplumu aydınlatan güneş ve aya, ayda bir defa yayımlanacak olan dergi de sanatın etrafında zaman zaman görünen parlak ışığa benzetilerek dergiye *Hâle* ismi verildiği düşünülmektedir.

Musavver Hâle dergisinin tanıtımı ve diziniyle birlikte sunulacak alana katkı sağlamayı amaçlayan bu makalede derginin içeriği ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Yapılan literatür taramasında, birçok çalışmada ismi geçmekle birlikte *Musavver Hâle* üzerine yapılmış ayrıntılı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu çalışmanın edebiyat tarihi çalışmalarında yararlı olacağı düşünülmektedir.

Dönemi ve ömrü

İstanbul’da çıkarılan *Musavver Hâle*’nin basın sahnesinde ömrü, Kânûnevvel 1325/(Aralık)1909-Şubat 1325/1910 tarihleri arasında üç aylık bir zaman dilimini kapsamaktadır. “Kariûn-i Kirâma” başlığı altında kaleme alınan yazıda, derginin planlanan tarihte yayın hayatına başlayamadığı, sebebinin ise 31 Mart Olayı (13.04.1909) olduğu belirtilmektedir. Kapsamlı içeriği ve 35 sayfalık hacmi ile derginin iddialı tavrı 3 sayı ile sınırlı kalmıştır. Dönemin matbuat hayatının dramatik tablosu, Baha Tevfik imzalı “Edebiyatımız” başlıklı yazıda şu şekilde özetlenmektedir:

Âlem-i matbûâtda, para kazanmak sevda-yı ma’sûm-ânesiyle sarf-ı mesâi edenlere pek fenâ te’sîr etti. Siyâsî gazetelerin bile kendilerini geçindirmekten âciz kaldıkları böyle bir muhîtte resâil-i ilmiyye ve edebiyeye te’sîs etmek kadar, çocukluk ve zavallılık olamaz. Takrîben bir seneden beri memleketimizde ne kadar risâle neşr olundu, ne büyük fedâkârlıklar yapıldı. Bunların hepsi devam edememek ve unutulmamak için değil mi? İşte Âşiyân, işte Musavver Muhît, işte Resimli Roman. İşte Devr-i Cedîd, İstişâre, Merâm, zavallı Demet, işte Şi’r ve Tefekkür, hatta işte Mehâsin... Şüphesiz herkes bir şey düşünür, bu mütemâdî sukutlara, resâil-i ilmiyye ve edebiyenin bu üful-i müselseline, tahmînî ve hayâlî birçok sebepler farz olunur. Fakat ben emînim ki onların sâhibleri, onların zarar-dâdeleri bile bu husûsda doğru ve bî-taraf düşünmüyorlar (sayı: 1, s. 25-26).

Yazı, edebiyat ve matbuat hayatının içinde bulunduğu durumu eleştirirken kapanan dergi ve gazetelerin ortak görüşü halkın okumadığı, okumaktan keyif almadığı yönündedir. Edebiyat ve matbuat hayatının içine düştüğü boşlukta; Edebiyat-ı Cedîde topluluğunun doğal ömrünü tamamlamaktan dolayı değil siyasal gücün zorlamasıyla 1901’de dağılmasının da payı büyüktür. Baha Tevfik; dergi ve gazetelerin kapanmasına dair yukarıdaki görüşlere katılmamakla birlikte yeni bir edebî topluluğun kurulma zamanının geldiğini, hatta beş sene önceki eserleri antika kabul etmek gerektiğini öne sürmektedir. Yazarın da belirttiği gibi matbuat hayatında sürekliliği sağlayan unsurlardan biri de edebiyat sahasında yeni ve nitelikli eserlerin kaleme alınması ve yayımlanmasıdır. Fecr-i Âtîn şair ve yazarlarını bir araya hem okul arkadaşlığı ve aldıkları eğitim hem de sanat anlayışı gibi ortak özelliklerinin yanı sıra, içinde buldukları ortamın yeni bir edebî topluluğa ihtiyaç duymasındır. Baha Tevfik, dönemin pek çok dergisinin kısa ömürlü olma nedenlerini yorumlarken, Faik Sabri’nin [Duran]² 2 Kânûnisânî Paris imzalı mektubunda *Hâle*’nin ilk nüshasını gördüğü zaman Baha Tevfik’in düşüncelerine katılmadığını şu şekilde dile getirmektedir:

Doğrusu Baha Tevfik Bey birâderimin mütâlatatına iştirâk edemeyeceğim. Bunu batan ve milletine daha nâfi’ bir vücûd olmak için bugün buraya, Fransa’ya, bütün dünyanın muallim ve mürsidi olan bu güzel memlekete i’zâm edilmekliğim üzerine dûcâr-ı ta’tîl olan iki mecmuanın sâhibi olmak sıfatıyla söylüyorum. Sekiz seneyi tecavüz eden ve tâ Çocuklara ve Hanımlara Mahsûs gazeteler ile başlayarak “Musavver Terakki” ve “Resimli Kitâb” tan sonra Muhît ve Roman’ın ve yirmiyeye yakın kitâblarımın devre-i intişârını teşkîl eden sinîn-i tecârib söyletiyor: Okumuyorlar... ve daha da okumayacaklar. Mütalaanın lezzetini almadıkça, lüzûmunu takdîr etmedikçe bu halk okumayacak (sayı: 2, s. 26).

Halkın okumadığı kanısı, matbuat hayatında genel kabul gibi görünmektedir. Bir yayın organının okunmamasının doğal sonucu, kapanmasıdır. Fakat “Paris Mektubu” ndan hemen sonra yapılan “İhtâr” (uyarı) yazısı, *Musavver Hâle*’nin kapanma ya da kapatılma ihtimalinin söz konusu olmadığı izlenimini vermektedir:

İhtâr: sâhib-i müdîrinin Avrupa’ya azimeti münâsebetiyle dûcâr-ı ta’tîl olan (Musavver Muhît) ve (Resimli Roman) abonele-

² Faik Sabri [Duran], 1882 İstanbul doğumludur. İdadi mektebini bitiren Faik Sabri 1908’de Paris’e eğitime gitmiştir. Türk Coğrafya Kurumu’nun kurucuları arasında yer alan Faik Sabri Duran 1941 yılında Ankara’da toplanan I. Coğrafya Kongresine katılmış, ölünceye kadar Türk Coğrafya Kurumu’nun Umumi Merkez Heyet üyesi olarak kalmıştır. Cumhuriyet Türkiye’sinin ülkeler coğrafyası ile ilgili ilk kitaplarını hazırlamıştır, yazmıştır. 1943 yılında İstanbul’da vefat etmiştir (Yiğit-Tunçel, 2017: 11).

rine bu kere Fâik Sabrî Bey ile ittihâz edilen karar mûcibince (Musavver Hâle) gönderileceğini ve şu sûretle abonelerden eksik kalan cüzlerin itmâm edileceğini ihtâr eyleriz. İrsâlâta bir aya kadar başlanacaktır (sayı: 2, s. 28).

Yazılı kaynaklarda *Musavver Hâle*'nin kapatılması ya da kapanmasına dair bir bilgiye ulaşılamamıştır. İmtiyaz sahibi Hüseyin Nazmi olan *Eşref/Musavver Eşref* Mart 1910, *Musavver Hâle*'nin Şubat 1910, *Hande*'nin Nisan 1910 itibarıyla yayın hayatlarının sona ermesi *Musavver Hâle*'nin de ışığını söndürmüş olabilir. Çünkü "Mesul bir müdürün gazetesi tatil edilince diğer gazeteleri varsa o zamanki mevzuata nazaran, onlar da otomatik şekilde kapatılmış oluyordu" (Kaygusuz 2002: 70).

Şekil bilgileri

Musavver Hâle'nin kapak kompozisyonu, sayfanın büyük bir bölümünü kaplayan çerçevenin ortasında yer alan viyola etrafında şekillenmiştir. Viyolanın sağında bulunan kadın figürünün elinde estetik görümlü tüy kalem; solunda bulunan kadın figürünün elinde ise nota yazılı bir kâğıt bulunması derginin farklı sanat dallarında yapacağı yayın faaliyetini simgelemektedir. Viyolanın üst kısmına yerleştirilen iki çerçeve içinde *Musavver Hâle*, "Şimdilik ayda bir defa neşr olunan sanayi-i nefise gazetesidir" ifadesiyle derginin yayın faaliyeti, arada yayım yılı, alt çerçevede ise derginin muhtevasını belirten "Mûsikî, edebiyat, moda, tiyatro" ifadesi ile derginin tanıtımına yer verilmektedir.

Viyolanın alt kısmı üç çerçeveye ayrılmıştır. Sağda yer alan çerçeve içinde "sâhib-i imtiyâz Hüseyin Nazmî", solda bulunan çerçeve içinde "müdüri-i mesûl Cevdet Ma'şûk" olarak beyan edilen idari ve abone bilgileri, orta çerçevede ise "Nâyzen Yusuf Paşa"ya ait bulunmaktadır. Kompozisyonun konumlandığı büyük çerçevenin altında Fransızca olarak HALÉ ve "Illustration Turque Revue Mensuelle" ifadesi yer almaktadır. "İdarehânesi, Yeni Postahâne arkası eski Zabtiye Sokağında beş numrolu *Eşref* gazetesi idarehânesidir" şeklinde adres bilgisi ve basım yeri "Selanik Matbaası" kapak sayfasının alt kısmında belirtilmektedir.

İç kapak sayfanın üçte birini kaplayan köşelerinde tambur, ney, kunun, ortasında yılanbaşı kadın figürü olan bir çerçeve şeklinde tasarlanmıştır. Çerçeve altında yer alan 1,5 cm. lik şerit içinde derginin sayısı sağda Türkçe "Birinci sene numro 1" solda Fransızca "Première Année Numéro 1" ortada "Kânûnievvel 1325-Zilkade 1327" şeklinde tarih bilgisi bulunmaktadır. 3 Sayı boyunca kapak tasarımı aynı olmakla birlikte orta çerçevede yer alan resim değişiklik göstermektedir. (bk. Resim 1). 2. sayıda "Matmazel Robine"e ait resim kullanılırken 3. sayıda çerçeve boş bırakılmıştır. 2. sayıda iç kapaktan önce "münderecat" (içindekiler) ve gelecek sayı ile ilgili bilgiler içeren bir sayfa, 3. sayıda kapak sayfasından önce Celile Hikmet imzalı tablo bulunan bir sayfa ilave edilmiştir. (bk. Resim 2).

Derginin sayfa düzeni üç sütuna ayrılmıştır. Kullanılan resimler nedeniyle sayfa düzeni zaman zaman farklılık göstermektedir.



Resim 1: *Musavver Hâle* gazetesi kapak resmi

Resim 2: Celile Hikmet imzalı tablo

Arka kapakta reklam ve ilanlara yer verilmiştir. 3. sayının son sayfasında 1-2 numaralı nüshaların münderecatı bulunmaktadır.

Yönetim kadrosu

Musavver Hâle'nin imtiyaz sahibi Hüseyin Nazmi, sorumlu müdürü Cevdet Maşuk [Taylan], notre Rédactenr en-chef (baş editörü) Baha Tevfik'tir. Hüseyin Nazmi aynı zamanda *Eşref/Musavver Eşref*³, *Hande*⁴ dergilerinin de imtiyaz sahibi *Çekirge*⁵ isimli mizah dergisinin hem imtiyaz sahibi hem de mesul müdürüdür. Ayrıca bir dönem *Cadaloz*⁶ dergisinin de

³ *Eşref/ Musavver Eşref*, II. Meşrutiyetin ilanından sonra Mart 1909-Mart 1910 tarihleri arasında 56 sayı çıkan derginin İmtiyaz sahibi Hüseyin Nazmi'dir.

⁴ *Hande* 22 Mart 1326-12 Nisan 1326 tarihleri arasında 4 sayı yayımlanan dergidir. Müdürü Hüseyin Nazmi, başyazarı Cevdet Maşuk'tur.

⁵ *Çekirge* 14 Mart 1327/25 Rebülevvel 1329/27 Mart 1911 tarihinde yayım hayatına başlamıştır.

⁶ *Cadaloz* 5 Rebülahir 1329/22 Mart 1327/4 Nisan 1911, S. 1. 34. sayıda *Afacan* ismini almasıyla birlikte Hüseyin Nazmi mesul müdürlüğünü üstlenmiştir. *Afacan* dergisi, 8 nüsha sonra, yani 42. sayıda tekrar *Cadaloz* ismine dönmüş olup 44. sayısından sonra

mesul müdürlüğünü yapmıştır. Ayrıca 1327 tarihinde *İstanbul Hatıratı: Panorama*⁷ isimli dergi de Hüseyin Nazmi ve Şürekâsı tarafından neşre-dilmiştir.

II. Meşrutiyet yılları basın hayatında etkin rol aldığı görülen Hüseyin Nazmi'nin hakkında ayrıntılı bilgiye ulaşılamamıştır. Ne var ki onun biyografisi hakkında ancak birkaç bilgi kırıntısı mevcuttur. 23 Kasım 2016 tarihinde *Şalom* gazetesinde Hüseyin Nazmi'nin -ismi belirtilmeyen- torunuyla yapılmış bir röportaj bulunmaktadır. Gazetede yayımlanan röportajda Hüseyin Nazmi hakkında verilen bilgiler şu şekildedir:

Her şey İzmir'de ailece bir pazar kahvaltısından sonra aile albümlerini karıştırırken aşağıdaki resmi ve ölüm ilanını görmem ile başladı. Bu resmi ve ölüm ilanını anneanneciğim saklamış yıllarca. Fotoğrafı görmediğimi şuradan hatırlıyorum; evlatları dâhil olmak üzere bilgiler hep eksik aktarılmış. Yıllar önce konuyu Nazmi Bey ve Yeni Güneş Gazetesi olarak araştırdığımda büyük bir hayal kırıklığı yaşadığımı hatırlıyorum. Ailede gazete Yeni Güneş deniliyordu. Sebebini bilmiyorum. Bana, Osmanlıca basılan ilk gazetelerden denilmişti ve hatta bir-iki örneği de evde vardı ama içeriği Osmanlıca olduğu için anlamamız mümkün olmamıştı. Özetle anneannemin babasının kurduğu ve sahibi olduğu bu gazetenin ismi de cismi de yıllardır eksik veya detaysız aktarılmıştı (Şalom Gazetesi).

Röportajda bahsi geçen Hüseyin Nazmi'ye ait resim (bk. Resim: 3) ve ölüm ilanı (bk. Resim: 4). Ölüm ilanında yer alan "*Eşref Gazetesi*" açıklamasından hareketli aile internet üzerinden bir araştırma yaptığında *Eşref* gazetesinin başyazarı *Şair Eşref* olduğu ve gazete hakkında bir tez çalışması yapıldığı bilgilerine ulaşılmıştır. Hüseyin Nazmi hakkında verilen önemli bir diğer bilgi ise şöyledir:

Başka bir aile büyüğünden Nazmi Bey'in maceracı yerinde duramayan bir ruh olduğunu öğrendim. Sonradan Balkan Savaşı çıktığında gazeteci kimliği ile savaşa gittiği bu aile büyüğümüz tarafından bana rivayet edildi. Döndüğünde gazeteyi kapattığı veya

yayın hayatı sona ermiştir. Tüm bu süreçlerde derginin mesul müdürü Hüseyin Nazmi'dir.

Karîn-i Kirâma: Cadaloz arz-ı vücûd edinceye kadar kendisine vekâlet etmek üzere müşârün-ileyhin küçük hafidî *Afacan* Bey ellerinizden öpecektir. Kabûl buyurulması müsterhamdır. *Afacan* 5 Şaban 1329/19 Temmuz 1327/1 Ağustos 1911, S. 1-34, s. 2.

Cadaloz dergisi 34. sayı ile 41. Sayı arasında *Afacan* ismiyle yayımlanmıştır. 2 Ramazan 1329/13 Ağustos 1327/26 Ağustos 1911, S. 8-41

⁷ İstanbul Hatıratı: Panorama (1327) *Eşref Gazetesi* sahibi Hüseyin Nazmi ve Şürekâsı, Selanik Matbaası.

sattığı düşünülüyor, araştıracağım ve rivayet edilen bu geçmişin tarihsel bir tutarlılığı olup olmadığına bakacağım (Şalom Gazetesi).



Resim 3: Hüseyin Nazmi



Resim 4: Hüseyin Nazmi'nin ölüm ilanı⁸

Yapılan bu röportajdan anlaşılacağı üzere ailenin de Hüseyin Nazmi ile ilgili bilgilerinin kısıtlı olduğu görülmektedir.

⁸ Hüseyin Nazmi'nin vefat ilanına ait gazete Latin alfabesi ile yayımlandığına göre vefatın 1928'den sonra olduğu anlaşılmaktadır.

Derginin sorumlu Müdürü Cevdet Maşuk [Taylan] hakkında ise daha net ve kaynakları sağlam bilgilere sahibiz. Çünkü o bir “Mülkiyeli” dir. Mücellidoğlu Ali Çankaya (1968: 1220), Cevdet Maşuk’un öğrenciliği, gazeteciliği ve aldığı resmî görevlerle ilgili olarak şunları kaydetmektedir:

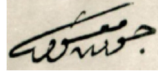
Cevdet Maşuk Mektep numarası, 279 (22) Binbaşı Maşuk’un oğludur. 1886 (1305 H.)’da İstanbul’da doğdu. Ayasofya Askerî Rüşdiyesi’nde orta, Bursa İdâdîsi’nde lise öğrenimin tamamladı. Eylül 1909’da Mülkiye’den “iyiye yakın” me’zun oldu. Mezuniyetini müteâkıb gazeteciliğe başladı, İstanbul’da çıkan “Yeni Gazete” Muhabirliğinde, “Hâle” dergisinin Sorumlu müdürlüğü ve yazarlığında bulundu. Kasım 1916’da İstanbul Vilâyeti Maiyyet Memurluğuna atandı. Mütâreke’nin imzasından sonra bu görevden ve memuriyetten isti’fâen ayrıldı. Uzun süre ticâretle uğraşdı. Mart 1926’da Mâliye Vekâleti Teşkilâtına girdi. İstanbul Defterdarlığı Mâliye Şubelerinde Tahakkuk Şefliği, Tahakkuk görevlerini ifâ etti. Mart 1939’da Tahakkuk Müfettişliklerinin kaldırılması üzerine açıkda kaldı. O tarihten itibaren İstanbul’da Serbest Mâlî Müşavirlik yapmağa başladı. 1958’de İstanbul’da vefat ettiği öğrenildi. Medenî durumu tespit edilemedi.

Cevdet Maşuk’un Mülkiye Mektebi’nden mezun olduktan hemen sonra gazeteciliğe başladığı ilk deneyiminden sonra *Musavver Hâle*’de hem sorumlu müdür hem de yazıları ile yer aldığı görülmektedir. Dergide yayımlanan fotoğrafın altında “notre gérant-responsable” [Menajerimiz] açıklamasıyla tanıtılmaktadır (sayı: 3, s: 21).

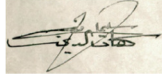


Resim 5: Cevdet Maşuk Bey Djevdet Machouk Bey notre gérant-responsable

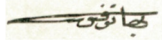
Dergide yazıları ile dikkat çeken isimlerden Cevdet Maşuk, Şahabettin Süleyman, Rauf Yekta, Baha Tevfik ve 3. sayıda tablosu yayınlanan ilk kadın ressamlarımızdan Celile Hikmet'in kullandığı imzalar şu şekildedir:



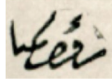
Resim 5: Cevdet Maşuk'un imzası



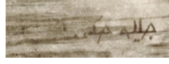
Resim 6: Şahabettin Süleyman'ın imzası



Resim 7: Baha Tevfik'in imzası



Resim 8: Rauf Yekta'nın imzası



Resim 9: Celile Hikmet'in imzası

Yayın çizgisi ve edebî türler

Musavver Hâle'nin muhtevasını tiyatro, musikî, edebiyat ve moda oluştururken bahsi geçen sanat dallarına ait görsellerle yazılarını desteklemektedir.

Hâle, sanat ve aynı zamanda derginin yayın çizgisi hakkında görüşlerini “Kariîn-i Kirâma” başlıklı yazısında şu şekilde dile getirmektedir:

“Sanâyi’-i nefîse” nâmı zikr edilince hemen ilk hâtıra gelen sînâat, bu sanayi’in en mühim ve nâzik bir kısmı olan mûsikîdir. Maa-mâ-fih asrımızda mûsikî ile tiyatro arasındaki irtibât o derece kesb-i kuvvet etmiştir ki bu iki san’at-ı bedîayı yekdiğerinin lâzım-ı gayr-ı müfârik nazırıyla bakılmaktadır. Bunun için mûsikîden bahs eden bir gazetenin tiyatro ile alâkadâr bulunmaması büyük bir nakısâdır. Mûsikî ile tiyatroya bî-gâne kalmaması mertebe-i vücûbda olan fûnûnun biri ve belki de en mühimi edebiyattır. Zâten böyle olmamasına imkân mutasavver midir? Acebâ Edebiyât ta’bîrinin dâire-i şümûlünden hâric kalan âsârın bir mûsikîye aktaranı, yâhûd bir tiyatro sahnesine intikâli tecvîz olunabilir mi? Şu mütâla’alara mebnidir ki *Hâle*’nin münderecâtı esâsen edebiyât, mûsikî, tiyatro

kısımlarına ayrılacak ve bunlardan başka ressamlığa, modaaya taalluk mebâhis ve resimleri dahi ihtivâ edecektir (sayı: 1, s.1).

Duyuru niteliğindeki bu yazının içerdiği bu işareten dolayı, muhteva ile ilgili meseleleri "Tiyatro", "Musikî", "Edebiyat" ve "Moda" başlıkları altında incelenecektir.

Tiyatro: II. Abdülhamit'in basına uyguladığı sansürden sahnelerin azade kaldığı elbette söylenemez.⁹ II. Meşrutiyet'in sağladığı özgür ortam sahne hayatında da kendini hissettirmektedir. "Bu dönemin, kendisinden önceki ve sonraki dönemlere göre birtakım ayırıcı, ilgi çekici özellikleri bulunmaktadır. Bu özelliklerden biri de tiyatro seyircisinin durumudur. İstibdat çağının sona ermesiyle tiyatrolar da açılmış, halk hürriyetin ilanı karşısında coşkunluğunu, sevincini belirtme alanlarından birini tiyatroda bulmuştur" (And, 2014: 115). Osmanlı toplum hayatında tiyatroya artan ilgi ve yeni tiyatroların açıldığı bu dönemde, tiyatro II. Meşrutiyet döneminin ilk edebî topluluğu Fecr-i Âtî içinde vazgeçilmez bir tür olmuştur.

Derginin sorumlu müdürü Cevdet Maşuk'a ait "Piyelerde Mevzû" ve "Piyelerde Üslûb" adlı yazılar, tiyatro hakkında bilinen bilgilerin tekrarı niteliğindedir. "Piyelerde Üslûb" başlıklı yazının sonunda Şehabettin Süleyman'ın edebî üslubundan ve Hüseyin Suat Yalçın'ın "Kirli Çamaşırlar" adlı oyununun üslubundan övgüyle söz etmektedir. II. Meşrutiyet'in ilk edebî topluluğu Fecr-i Âtî'nin kurulmasında önemli bir yere sahip olan Şahabettin Süleyman hakkında yazarın görüşleri şu şekildedir:

Sahne muharrirlerimizden genç bir simâ-yı dehâ: Şehâbeddîn Süleymân; bi'l-hâssa üslûbuyla, tarz-ı beyanıyla şâyeste-i tebriktir. Onu ara sıra za'f-ı te'lîfe düşüren ufacık bir kusuru var ki o da bazen tabî'likden biraz çokça tebâüd etmesidir. Bunula ber â ber Şahâbeddîn Süleymân zengîn ve tatlı üslûbuyla piyes muharrirlerimiz arasında yüksek bir mevki' ihrâzına muvaffak olmuştur.

En son eseri edebî olan Kirli Çamaşırlar'ın üslûbuna gelince, o mükemmel tarz-ı beyân târîh-i temâşâmızın sahâif-i hîçisinde ile'l-edeb parlayacak bir nişâne-i kıymetdâr bırakmış ve yine bu şa'saa-i üslûb eserin san'at-ı nokta-i nazarından hâvî olduğu bütün nekâisi te'sîr-i sehâriyle örtetek nakîse-i cev nazarlarından gizlemiştir (sayı: 2, s. 16-17).

⁹ Sahne hayatıyla ilgili sansürün hukuki gerekçesinin Talimatnamenin şu maddeleri oluşmaktadır:

"Madde 5- Milli oyun icra eden kumpanyaların esna-yı lu'biyyatta taklitleri adat ve adab-ı milliyeye mugayir olarak mesela cebren kız kaçırılması ve haydut icrası gibi çirkin ve şiar-ı İslamiyet'e mübayin lu'biyyat da memnudur.

Madde 6- *Bin Bir Gece Hikâyeleri*'nden hiçbirinin tiyatro suretinde icrası caiz olamaz (272)" (Girgin, 2009: 81).

Tiyatro bölümünün en ilgi çeken makalesi Şahabettin Süleyman'ın “Tenkîdât-ı Temâşâ” adlı yazısıdır. Şahabettin Süleyman tiyatro metnini insan psikolojisini dikkate alarak kaleme alınması gerektiğini vurgularken, soru cevap şeklinde diyaloglara yer vererek seyirci psikolojisini irdelemektedir. Yazara göre, tiyatro seyircisinin beklentisi sahnelenen oyundan haz alma isteğidir. Bu beklenti gülmek, eğlenmek, aşk, ıstırap, korku hatta şiddete yönelik olabilir. Seyircinin gülme ve ağlama istenci, seyrettiği oyunun verdiği haz karşısında aynı oyunu birçok kez izlemesine neden olmaktadır. Zira seyirci kendi hayatından izleri sahnede görmek istemektedir. Şahabettin Süleyman, tiyatro metni kaleme alırken merak unsurunun seyircide yarattığı etkiden bahsetmektedir. Oyunda merak unsurunu yaratmak için şu formülü vermektedir: “ه + ق + ء + ح = س”.

Netice olarak söyleyelim ki piyeslerin bünyelerindeki hüsn-i vahşeti tatmin eden mevâda “ح”, hüsn-i taharriyi mehâsin için olanlara “ء”, hüsn-i merak ve tecessüse âdiyeti bulunanlara “ق”, ve neticeye de “ه” dersek bir piyes şu sûtûr dâhilinde bulunabilir (sayı: 3, s: 23).

Tiyatro metninin seyirci üzerinde istenilen tesiri bırakması için Şahabettin Süleyman'ın önerilerini yazıda görmek mümkündür. Bu bağlamda, yazı dönem seyircisini ve beklentilerini yazarın gözünden anlamamıza yardımcı olmaktadır. Yazarın “Tekellüm-i Hikâye” başlığı altında 12 meclisten oluşan *Kırık Mahfaza* adlı eseri Yakup Kadri [Karaosmanoğlu]’na ithafen tefrika edilmiştir. Eserin konusu, dönemin geleneksel aile yapısıyla çelişen hayat tarzının sorunları etrafında şekillenmektedir.

Dergide, tiyatro üzerine yazıları bulunan bir diğer isimde Baha Tevfik'tir. *Celâleddin Harzemşâh* başlıklı tenkit yazısı Namık Kemal'in şahsiyetini ve yazarın *Celâleddin Harzemşâh* adlı tiyatro oyununu konu edinmektedir. Baha Tevfik'in *Teceddüd-i İlmî ve Edebî* adlı kitabında yazı aynı başlıkla yer almaktadır. “Biraz Fizyonomi, Artistler Ne Kadar Kazanıyor?” başlıklı yazılar, popüler haber olmanın yanında sahne sanatçılığı hakkında bilgi özelliği de taşımaktadır. Bahâ Tevfik “Biraz Fizyonomi” adlı yazısında, fizyomoninin tanımını, yüz çizgilerinden çıkan genel anlam olarak tanımlanırken, tiyatro sahnesinde yüz ifadesinin önemini vurgulamıştır. Yazı, el ile çizilmiş insan yüzlerinde hiddet, takdir, kin ve havf (korku) ifadeleri görselleştirilmiştir. Bahsi geçen son iki yazısında Baha Tevfik, “B.T(e).” imzasını kullanmıştır.

“Memleketimizde “San’at-ı Temâşâ” başlığı altında dönemin tiyatro sanatçısı Burhaneddin Bey [Tepsi] ve Suzan Hanım'ın biyografisi yer almaktadır. Sanatçıların hayatları hakkında bilgi sahibi olmanın önemi ve Batı’da bu konuda yapılan çalışmaların ne denli fazla olduğuna dikkat çekilmektedir. Sanatçıların hayatını konu edinen yazıların devam edeceği ifade edilirken Burhanettin Bey ve Suzan Hanım’a ait sahne fotoğrafları ve

fotoğraflara ait yorumlara yer verilmiştir. Bugün, dönemin sanatçıları hakkında bilgi edinebileceğimiz önemli kaynaklardan biri de o gün yapılan bu haberlerdir. Burhanettin Bey’in tiyatro sanatçılığı ve sanatı hakkında “Herkes Ne Diyor?” başlıklı yazı, röportaj niteliği taşımaktadır. Konusunda ihtisas sahibi yazarların gözlemlerine dayanarak Mehmet Rauf, Şahabettin Süleyman, Baha Tevfik, Celal Sahir, Müfit Ratib, Tahsin Nahid, Refik Halid [Karay]’a Burhanettin Bey ve sanatı hakkında düşünceleri sorulmaktadır. Refik Halid dışında diğer isimler olumsuz düşüncelerini aktarmaktadır (sayı: 1, s. 31-32). Bu olumsuz düşünceleri dikkate alan Metin And (2014: 121), Türk tiyatro tarihinde; “*Burhanettin Bey çeşitli tiyatro toplulukları kurmuş, bu dönemde basında en çok sözü edilen sanatçı olmuştur. Ancak ilgi çekmesine rağmen gösterimlerine yapılan eleştiriler okunduğunda Burhanettin Bey’in iyi bir oyuncu olmadığı, oyunu rolünü bile ezberlemekten sahneye çıktığı anlaşılır*” hükmünü vermektedir.

Derginin tiyatro bölümünde yapılan haberler oyunların duyuruları ve tiyatro üzerine makaleler, toplumun tiyatroya olan ilgisinin de göstergesidir. Osmanlı ve Avrupa sahnelerinde oynanan oyunlar ve oyunculara ait fotoğraflarla yazılarını destekleyen *Hâle* aynı zamanda haberlerin gerçekliğini de sağlamıştır.

Musiki: Türk musikisinde önemli bir yere sahip olan Rauf Yekta’nın müzik bölümünde yer alan yazıları dikkat çekmektedir. Musiki hakkında kaleme aldığı yazılarını dönemin pek çok dergi ve gazetesinde yayımlamıştır.

Rauf Yekta Bey, musikiye ciddî olarak eğildiği andan başlayarak, aynı zamanda bir musiki yazarı olmuştur. Ataullah Efendi’yle nazariyat çalışmaya başladığı 1889 yılında gazetelere musiki makaleleri vermeye de başlamış, önceleri İkdâm’da duyurduğu adına daha sonra dönemin diğer gazete ve dergilerinde sık sık rastlanmış ve musikinin her dalında yayında bulunmuştur... Musiki yazarlığına ses fiziği ve bilimsel üslûbu getirmiş olmasının yanısıra, Rauf Yekta Bey, usta bir polemikçi olarak da karşımıza çıkar. Bilimsel makalelerinin sayısı kadar hattâ belki daha da fazla polemik yazdığı söylenebilir (Nasuhioğlu, 1986: 10).

Rauf Yekta’nın dergide yer alan “Alafranga Mûsikî” adlı yazısı, Batı dünyasına duyulan hayranlığın musiki hayatına yansımalarını; henüz bu konuda bir bilgi birikimi olmayan toplumun gösterdiği ilgi ve hayranlığa değinmektedir. “Tenkîdât-ı Mûsikî” yazısında ise Meşrutiyet’in ilanından sonra toplumda yaşanan hürriyet coşkusunun musiki hayatı üzerindeki etkilerinden bahsederken son dönemde nitelikli eserlerin azlığına da dikkat çekmektedir (sayı: 1, s. 17-18-19). Rauf Yekta Bey, iki yazısında da toplumun musiki zevkinde yaşanan değişimin bilinçsiz oluşunu eleştirmektedir. Osmanlı toplumunda modernleşme sürecinin önemli sorunlarından biri

de modernleşmenin körü körüne Batı hayranlığı sanılmasıdır. Çağın getirdiği yenilikleri kendi geleneğiyle harmanlamak yerine ithal zevklerle tesis etmeye çalışan kesimler, aydın ve bilgi sahibi kişilerin eleştirisi odağı olmuştur. Rauf Yekta'nın yazıları dönemin musiki hayatı ve değişimi hakkında gözlemlerini içermektedir.

Ercüment Ekrem [Talu] ise, “Vatan Şarkısı ve Bestesi” başlığı altında musiki gündemine farklı bir bakış açısı ile ele almaktadır. “marş” ve “hyme national” arasındaki farklılıklara değindiği yazısında, “hyme” nin ilahiye benzer tarzı ile insanda bıraktığı tesirin kuvvetini vurgulamaktadır. Sultan II. Abdülhamit'in bir seyahatinden örnekle resmî ortamların “hyme” tarzı bestelere ihtiyacı olduğunu dile getiren Ercüment Ekrem, güftesi babası Recaizade Mahmut Ekrem'e, bestesi Faurani'ye ait “Vatan Şarkısı”nın hyme özellikleri taşıdığını ve büyük bir takdire mazhar olduğunu şu şekilde dile getirmektedir:

İşte bunlardan bir taneside Hâle'nin bu ay karilerine takdîm ettiği Vatan Şarkısı'dır ki huzûr-ı şâhânede iki defa terennüm edilmiş ve takdîrât-ı şâhâneye mazhar olmuştur. Hâle'nin bu kadar güzel ve kıymetdâr bir parçayı muhterem kârilerine i'tâ edebilmek muvaffakiyetine mazhar olduğundan dolayı kendisini bahtiyâr add eyler (sayı: 3, s. 11).

“Vatan Şarkısı”nın sözleri, notaları ve bestekârı Faurani'nin fotoğrafı, *Hâle* okuyucularıyla paylaşılmaktadır. Sultan II. Abdülhamit'in tahtan indirildiği, eleştirisi seslerinin yükseldiği ve özgürce ifade edildiği bir dönemde padişahın takdirine mazhar olabilmenin vurgulanması izahı zor bir durumdur.

Sultan I. Beyazıt'ın “Evic Peşrevî” ve “Evic Sâz Semâîsî” adlı eserler İsmail Hakkı Bey tarafından dergiye hediye edilmekle birlikte “Farabi” dönemine ait olmalarının önemi vurgulanmaktadır¹⁰. Adı geçen eserlerin Batı nota yazım sistemine aktarılmış şekilleri de dergide yer almaktadır. Batı nota yazım sistemi Osmanlı musiki hayatına modernleşmeyle birlikte giren yeniliklerden biridir. Geleneksel Türk musiki bilgisi ve zevki ile kaleme alınan eserlerin Batı nota yazım sistemine aktarılması ve icra edilebilmesi müziğin evrenselliğinin göstergesidir.

Tiyatro bölümünde olduğu gibi musiki bölümünde de fotoğraflara geniş yer verilmiştir. Biyografisi verilen sanatçı ve musiki eğitimi veren

¹⁰ Batılılara ait dizinin kuruluş şekli ise başkadır. Bu dizi, bir sesle birbirinden ayrılmış (atlamalı) ve aralıklarının tertibinde ise, birbirlerinin aynısı olan iki tetrakorddan vücuda gelmiştir. Yunanlıların musikiye ait eserlerini uzun müddet tetkik etmiş olan meşhur Türk nazariyecisi Fârabi (IX. asır) bu "Ayrık İhtişamlı Sistem" veya birleşik sistem denilen diziyi, Doğu musikisinin temeli olarak kabul eylemiştir. Keza bu dizi Türklere ve İranlılara da aittir (Rauf Yekta, 1986: 35).

hocaların fotoğrafları ve kısa künyelerine yer verilmiştir. Türk Musiki hayatında kapsamlı çalışmalarıyla önemli bir yere sahip olan Rauf Yekta'nın Türk musikisinin Batılılaşma sürecinde yaşanan sorunlara değindiği yazılarında konuya bakış açısını ve önerilerini *Musavver Hâle*'de görmek mümkündür.

Edebiyat: Derginin edebî cephesini çoğunlukla Fecr-i Âtî mensuplarının edebî tenkit, measure/mensur şiir, hikâye, mektup gibi türlerde verdikleri kalem ürünlerinin oluşturmaktadır. Dönem edebiyatında measure/mensur şiir in diğer türlerden daha fazla ilgi gördüğünü söylemek mümkündür. Dergide "Mensur Şiirler" başlığı altında "Pervane" (Mehmet Rauf), "Soba" (Refik Halid), "Takazâ-yı Leyâl" (Fehmi Razi), "Manisa Dağı" (Yakup Kadri), "Zehrlere" (Fehmi Razi) başlıklı beş mensur şiir yer almaktadır. "Measure" ya da "mensur şiir" açıklamasıyla yayımlanan eserlerden Manisa Dağı, Soba ve Takazâ-yı Leyâl, küçük hikâye hacminindedir. "Manisa Dağı" ve "Soba" adlı mensur şiirlerde canlılara ait özelliklerle cansız varlık tasviri yapılmaktadır. 21 Kânûnisanî 1325 tarihinde Manisa'da kaleme aldığı mensur şiirde, Yakup Kadri gördüğü dağı korkunç bir canlıya benzetirken, Refik Halid sobayı file benzetmektedir. Fehmi Razi'nin "Zehrlere" adlı mensur eserinde yakalandığı frengi hastalığı yüzünden hayatını kaybeden Şadan karakterinin yaşam tarzı eleştirilmektedir.

Tekazâ-yı Leyâl başlıklı şiirde şiirin öznesi, Şadan'ın yakın arkadaşıdır. Şiirde, Şadan'ın kısa ömrü acıma duygusu uyandırırken, esas hissettirilmek istenen yaşam tarzına yönelik eleştiridir. Kaygusuz (2002: 46), Fehmi Razi hakkında şu bilgileri aktarmaktadır:

Fehmi Razi bazı geceler Beyoğlu'na çıkmağa üşenir, idarehanede yatar. Hayata çok haylaz ve derbeder idi. Bir daldan diğer dala sıçrar, hiçbir şeyde sebat edemez, onun için hiçbir işte de hakkıyla muvaffak olamazdı. Tahsili görgüden ibaretti. Ona mukabil daima yüksek mevzular, yüksek hülyalar peşinde koşardı. Lakin yazdıkları biraz deşilince sabun köpüğü gibi eriyiverir. Eserlerinin tenkide tahammülü yoktur.

"Zehrlere" şiirinin konusunu oluşturan yaşam tarzı ile yazarın "haylaz" ve "derbeder" hayatı benzerlik göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Edebiyat dünyasında ün yapmış edebî şahsiyetlerin yaşadığı büyük aşkları ve aşkın eserlerine yansımaları konu edinen "Şairlerin Aşkı" başlıklı popüler yazı ile "Pervane" adlı mensur şiir Mehmet Rauf imzalıdır.

“Pervane” adlı mensur şiir, Eski Türk Edebiyatı’nda pek çok örneği bulunan “şem ü pervane”¹¹ mazmununun hâkim olduğu bir mensur şiirdir. Pervane (kelebek) ateşin etrafında döndükçe ateşe biraz daha yaklaşır, ateşin cazibesine karşı koyamayan pervane yanarak can verir. Mehmet Rauf, şiirinde kelebeğin ateşe olan aşkını, insanın cazibesine kapıldığı arzu ve emellerin peşinde harcanan hayatlarla özdeşleştirmektedir. Kadın ateşe, erkek pervaneye benzetilmektedir. Şiirdeki karamsar ruh hâli Edebiyat-ı Cedîde şairinin ruh hâlini hatırlatmaktadır. Mehmet Rauf’un “Pervane” adlı mensur şiiri, hem geleneksel hem de Edebiyat-ı Cedîde şiirinin izlerini taşıması, Batılı şiirin geleneksel şiirle harmanlandığına bir örnektir.

“Ma’bed-i Harâb” ve “Efes” adlı iki şiir Ömer Seyfettin imzalıdır. Milli Edebiyat Hareketinin öncü isimleri arasında yer alan ve daha çok hikâyeciliği ile ön plana çıkan Ömer Seyfettin’in ilk kalem ürünleri şiirleridir. Bahsi geçen şiirler aruz ölçüsü ve sone tarzıyla yazılmıştır.¹² Şiirlerin kelime kadrosu ve karamsar ruh hali Edebiyat-ı Cedîde’nin Fecr-i Âtî topluluğuna mirası gibidir. Bu edebî zevki en iyi örneklendirebilecek metinlerden olan “Ma’bed-i Harâb” şiirinin ilk dörtlüğü şöyledir:

*Örterken arz-ı hilkatın ilk leyl-i mümtedâ
Mechûle vehm ü cehl¹³ ile şekl-i- bî-vücûd
İbdâ’ eden zekâ; geçen â’sâr için, anûd
Bir i’tikâd-ı muzlime yaptı bu mâbedi*
(S. 1, s. 2)

“Efes” adlı şiirin atmosferi de “Ma’bed-i Harâb” şiiri gibi umutsuz ve karamsardır. İnanma kelimesinin sık sık tekrarlandığı şiirin son üç dizesi şu şekildedir:

*İnanma, işte nasîbin ölüm ve nisyândır,
İnanma, çünkü hakâyık da hep yalandır;
Bu kâinât bütün bir tebeddül-i ebedî!*
(S. 2, s. 2)

Ömer Seyfettin, kaleme aldığı bu şiirlerden yaklaşık bir yıl sonra Yeni Lisan Hareketi’nin öncü isimlerinden biri olarak toplumcu sanat anlayışıyla yayın faaliyetlerini sürdürecektir.

¹¹ Pervane (pervane) f.i. Geceleyin ışığın çevresinde görülen küçük kelebek. Divân şiirinde âşığı temsil eder. Pervane mum’a (şem) âşık olarak kabul edilir. Eskiden, geceleyin mum ışığında iş görülürdü. Şairler de mum ışığında şiir yazarken hemen yakınlarında bulunan bu kelekleri şiirlerine konu edinmişlerdir. (Pala, 2010:33/495-497)

¹² Ömer Seyfettin’in bu şiirleri için bk. “Şair Ömer Seyfettin Bütün Şiirleriyle”, (Polat, 2017: 41).

¹³ Bahçe’de “cehl ü vehm” şeklinde ifade edilmiştir. *Bahçe*, Yıl. 1, S. 45, 30 Haziran 1325 [13 Temmuz 1909], s. 295.

II. Meşrutiyet’in ilanıyla birlikte basın hayatında sansür uygulaması kaldırılmıştır.¹⁴ Mâzîden Âtiye olarak ayrılan bölümde “Kable’l-inkılâb” başlıklı manzum mektup, II. Abdülhamid ve dönemini eleştiren sansürsüz yayımın örneklerinden biridir. Mehmed Galib imzalı mektubun başında yer alan açıklama şu şekildedir: “*Bu manzûm mektûb devr-i istibdâdda Anaddolu asâkirine tevzî’ olunmak üzere tertib edilmiştir ki üslûbundaki metanetine ve sehl-i mümteni kabîlinde olan kat’iyyet ve selâsetine mebni maa’l-iftihâr derç ettik*” (sayı: 3, s.7).

“Peşrev” ve “Yüz Görümlüğü” başlığı altında yayımlanan şiirler Celis¹⁵’e aittir. Celis, Edebiyat dünyasına Baha Tevfik sayesinde girmiş, Tevfik Fikret’in övgüsüne mazhar olmuş bir şairdir (Kolcu, 2018; 110). Baha Tevfik ve Celis yeni ve kapsamlı bir sanat dergisi olması beklenen *Musavver Hâle*’de de birliktedirler. “O küçük şaireye” hitaben yazılmış olan “Peşrev” nesrin konusunun içtimai (toplumsal) olması gerektiğini savunan bir kadın şaire karşı yazıldığı şiirin başında “O Küçük Şaireye” ve şiir içinde “Küçük Hanım” şeklindeki hitabı bu durumu doğrulamaktadır. “Yüz Görümlüğü” ise toplumda, düğün sonrası damadın geline yüz görümlüğü adı altında ziynet eşyası hediye etme geleneğine karşı bir eleştiri niteliğindedir.

Dergide yer alan diğer yedi şiir “Bir Albüm İçin” (Recaizade M. Ekrem), “Anadolu ihtisâsâtı: HarmanYerinde Mehtâb”, “Mâzîye Âid” (Mehmet Sadi), “Peşrev”, “Yüz Görümlüğü” (Celis), “Hiçîye Doğru” A[hmet]. Rıfki, “Eski Bir Tarza Bir Libâs-ı Nevîn” (Fâik Ali) imzalıdır.

Cevdet Ma’şûk, *Osmânlı Edebiyyât-ı Hâzıra* yazısında Tanzimat’tan o güne kadar edebiyat hayatına genel bir bakış sunarak Ömer Seyfettin, Sadi Bey, E(lif) Refik, Baha Tevfik gibi isimlerin kısa özgeçmişleriyle sanatçı kişiliklerine değinmektedir. Yazının dikkat çeken kısmı ise Fecr-i Âtî cemiyetinin sembolizm buhranı içinde kıvrandığını dile getirmesidir. Bu çıkışın yeni topluluğa yapılan ilk eleştirilerden biri olduğunu söylemek mümkündür.

Yakup Kadri’nin “Yalnız Kalmak Korkusu”, Refik Halid’in “Cer Hocası” adlı hikâyeleri de dergide dikkat çeken metinlerdir. “Yalnız Kalmak Korkusu”, Macit’in psikolojik sorunları üzerine yaşadıklarını, “Cer

¹⁴ Sansürün Kaldırılışı (24 Temmuz 1908). Sansür, 24 Temmuz günü yani II. Meşrutiyetin ilanının ertesi günü, iki gazetenin sahiplerinin (İkdam sahibi Ahmet Cevdet Oran ile Sabah sahibi Mihran Efendi) kendi aralarında, gazete provalarını sansür için göndermemekte anlaşmalarından ve gelen sansür memurlarına, “*Gazeteler hürdür artık. Sansür yasaktır. Gazeteleri sansür etmeye kalkmak ağır bir suçtur.*” demelerinden sonra hukuken değil ama fiilen kalkmış; 25 Temmuz 1908 sabahı gazeteler yıllardan beri ilk olarak sansürsüz yayımlanmıştır (Girgin, 2009: 75).

¹⁵ Celis’in hayatı ve şiirleri hakkında ayrıntılı bilgi için Ali İhsan Kolcu’nun “Edebiyat Tarihinde Unutulmuş Bir Şair: Celis” başlıklı makalesine bakılabilir (2018: 107-116).

Hocası”; Mekteb-i Mülkiye mezunu Asım’ın, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra işten çıkarılması etrafında gelişen olayları konu edinmektedir. Macit, bireyi ve sorunlarını; Asım, toplumsal değişimlerin birey üzerinde etkilerini temsil eden iki farklı hikâye kişisidir. Yakup Kadri ve Refik Halid, Fecr-i Âtî topluluğu mensubu olmakla birlikte yollarına farklı sanat anlayışlarıyla devam edeceklerdir. Yakup Kadri çok kısa süren Nev-Yunanîlik deneyiminin ardından Milli Edebiyat Hareketine yönelecektir.

Moda: Dergi muhtevasını oluşturan dört başlıktan biri de moda konusudur. Osmanlı’da modernleşme, Tanzimat’la birlikte Batı kültür ve sanat hayatının örnek alınmasıyla başlayan ve II. Meşrutiyet’in ilanı ile ivme kazanan bir süreçtir. Batılı yaşam tarzını örnek alarak Osmanlı toplumunda gerçekleşen değişim, moda kavramını da beraberinde getirmiştir. Moda, sosyal yaşamın her alanına tesis edilmek istense de en çok kadın giyim kuşamında etkili olmuştur. Dolayısıyla *Musavver Hâle*, moda konusunda kadın okuyucu kitlesini hedef almak istese de bahsi geçen moda bölümü birkaç görselden ibarettir. Görseller Batılı modern kadının sosyal hayatını yansıtmaktadır. Görselde yer alan kıyafete ait birkaç cümle dışında moda konusunda kaleme alınmış bir yazı bulunmamaktadır.

Musavver Hâle dört ana başlık altında yaptığı yayın faaliyetine ilave olarak fikri ve sosyal konulara da yer vermektedir. Baha Tevfik, edebiyat tarihinde felsefe ve sosyoloji konularında yazdığı yazıları ile tanınmaktadır.

Baha Tevfik, özellikle II. Meşrutiyet döneminde Türkiye çapında ün kazanmış İzmirli bir yazar ve felsefecidir. Kısa hayatına rağmen birçok kimseyi etkileyen eser ve fikirleriyle o, Tanzimat devrinde yetişmiş Beşir Fuat’tan sonra Meşrutiyet’in en dikkat çekici materyalist ve pozitivist fikir adamlarındandır. Felsefeciliğinin yanı sıra ayrıca dikkate değer bir dilci ve edebiyatçı tarafı da vardır (Huyugüzel, 2009: 84).

Kısa ömrüne sığdırdığı eserleri ve gazete sütunlarında yer alan yazıları arasında *Musavver Hâle*’de yayımlanan *Mesele-i Vicdan* ve *Mantık Yoktur* başlığı altında iki düşünce yazısı bulunmaktadır.

Baha Tevfik, “âhlâk yoktur, bütün âmâl-i beşer psikoloji ile ölçülür” cümlesiyle başladığı “Mesele-i Vicdan” yazısında, ahlak üzerine düşüncelerini dile getirmektedir. Ona göre ahlak kötü olandan iyiyi, yanlış olandan doğruyu ayırt edebilme, iyi ve doğru olanı yaşamın her alanında kullanabilme şeklinde tanımlamaktadır. Hayat tecrübelerinin ahlaki değerleri şekillendirdiğine dikkat çeken yazar ahlak konusunu daha sonraki çalışmalarında hassasiyetle ilişkilendirmektedir. “...eski ahlakın kaynağının hassasiyet olduğunu söyler ve geniş bir şekilde hassasiyetin ne olduğu meselesi üzerinde durur” (Bağcı, 1996: 147). Baha Tevfik, felsefi ve sosyoloji üzerine tercüme ve telif eserlerinde ahlak konusunu kapsamlı bir biçimde

ele almaktadır¹⁶. "Mantık Yoktur" yazısında ise, yazılarının ancak belli bir eğitim ve hayat tecrübesine sahip olanların anlayabileceğini vurgulaması okurlarına uyarı ve eleştiri niteliğindedir. "Mantık Yoktur" başlıklı yazısında bu eleştirisinde haklılığının ispatı olarak genç bir şair ile "Ahlak" konulu yazı hakkında aralarında geçen diyalogu şu şekilde aktarmaktadır: "- Sizi olanca samîmiyetimle tebrik ederim kardeşim. Ben Ahlâkın cidden gayr-ı mevcûd olduğuna Mekteb-i Rüşdiye'de iken kaildim. Şimdi dahâ ziyâde anladım ve o kadar ahlâksızım ki..." Baha Tevfik'in ahlak felsefesi üzerine kaleme aldığı yazıya "Ahlak Yoktur" başlığı ile yayımlaması ve müphem bir dil kullanması, genç şairin kendini ahlaksız olarak nitelemesine neden olmuştur. Baha Tevfik, daima muhalif tavrıdır. Ahlak kavramı karşısındaki tavrını, "Edebiyat Kat'iyen Muzırdır"¹⁷ başlıklı yazısında da sürdürür. Baha Tevfik, bundan sonra kaleme alacağı yazılarda daha anlaşılır ve sade bir dil kullanacağını belirterek kendisini de eleştirmekten çekinmemektedir (s. 3, s. 2). Bu, yeni lisan hareketinden önce sadeleşmeyi savunma anlamına gelmektedir. Nitekim Ömer Seyfettin, yeni lisan esaslarını ilk önce Baha Tevfik'in kabullendiğini ifade etmektedir. (Polat, 2016: 38). Baha Tevfik döneminde olduğu gibi edebî tenkit ve sosyal konulu yazılarıyla *Musavver Hâle*'de etkin bir isimdir.

Musavver Hâle'nin fen bilimlerine ait tek makalesi yer sarsıntılarını konu edinen "Fenn-i Makâle: Tezelzülât-ı Arziyye" (s. 1, s. 32) başlıklı yazıdır. Yazı, Üsküdar İdadisi Hükümet Muallimi Tevfik imzalıdır.

Sonuç

II. Meşrutiyet dönemi basın ve sanat hayatı ortamında yayım faaliyetine başlayan *Musavver Hâle*'nin ömrü üç sayıdır. II. Meşrutiyet'in ilanı ile toplumda yaşanan hürriyet ortamı, basın hayatında kontrolsüz özgürlüğe dönüşmüştür. Sansürlü yayım yapmaya başlayan gazete ve dergilerin siyasi otoriteye karşı ağır eleştirileri, imtiyaz almada sağlanan kolaylık, Meşrutiyet'in beraberinde getirdiği hürriyet, eşitlik gibi kavramlar üzerine süreli yayınlarda coşkulu yazıların yer alması, halkın süreli yayınlara ilgisinin artması Meşrutiyet'in ilanının basın hayatına yansımalarıdır. Bu toplumsal kargaşanın sanat dünyasına yansımalarını günümüze taşıyan süreli yayınlardan biri de *Musavver Hâle*'dir. Osmanlı'da sanat, Batı'yı örnek alarak inşa edilmek istenen modern hayatın önemli bir cephesidir. Bu cephede, sanat dergisi kimliğiyle topluma hizmet etmeyi amaçlayan derginin tenkit yazılarında ortak konu toplumun sanata olan tutumudur. Hem toplumun hem de sanat camiasının eksiklikleri üzerinde durulsa da bu yazıların ortak görüşü toplumun istenilen kültür ve sanat düzeyine ulaşamadığı şeklindedir. Batı kültür ve sanatı örnek alınarak

¹⁶ Baha Tevfik ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi için (Bağcı, 1996: 147).

¹⁷ Baha Tevfik'in "Edebiyat Kat'iyen Muzırdır" başlıklı yazısı için "Teceddüd-i İlmî ve Edebî", İstanbul., 1327/1911, s. 112-133.

tesis edilmek istenen sanat anlayışını topluma kabul ettirmek, sevdirmek ve en önemlisi öğretmek sanat camiasının hedefidir. Gazete ve dergiler, sanat camiasını toplumla buluşturma görevini üstlenmişlerdir. Özellikle edebî şahsiyetler basına ihtiyaç duymuşlardır.

Dönemin edebiyat sahasında yaşanan sorunlar ise Edebiyat-ı Cedîde topluluğunun dağılmasının ardından meydana gelen boşluk, nitelikli edebî eserlerin üretilmemesi şeklinde özetlenebilir. Bu sorunlar etrafında edebî toplantılar yapan bir grup şair ve yazar aynı zamanda *Musavver Hâle*'de yayım faaliyetlerini sürdürmektedir. Bu toplantıların nihai sonucu II. Meşrutiyet döneminin ilk edebî topluluğu Fecr-i Âtî'nin kurulmasıdır. Fecr-i Âtî topluluğu, “sanat şahsî ve muhteremdir” görüşü etrafında edebiyatı bilimsel bir zeminde tekrar yapılandırmayı hedeflemektedirler. *Musavver Hâle*, topluluğun bir araya gelmesi ile Fecr-i Âtî Encümen-i Edebîsi Beyannamesi'ni kamuoyuna sunması arasında geçiş döneminin edebî manzarasını yansıtmaktadır. Dönem edebiyatında tiyatro ve mensur şiir önem kazanan iki edebî türdür. Bu iki türde kaleme alınan eserler aynı zamanda derginin tiyatro ve edebiyat bölümünde önemli yer teşkil etmektedir. Sanat dergisi kimliğiyle sanatın farklı dallarına hizmet etmeyi amaçlayan derginin öne çıkan özelliği yeni kurulan edebî topluluğu destekleyen tavrıdır. Topluluğun beyannamesinde imzası bulunan Şahabettin Süleyman, Yakup Kadri, Refik Halid, Faik Ali, Müfit Ratip, Celal Sahir ve Tahsin Nihad *Musavver Hâle*'de dikkat çeken isimlerdir.

Derginin musiki bölümünde Rauf Yekta Bey'in etkin olduğu görülmektedir. Musiki alanında kapsamlı çalışmaları ile günümüz Türk musiki-sinin temellerini atan Rauf Yekta Bey'in, *Musavver Hâle*'de yer alan tenkit yazıları dönemin musiki hayatının izlerini taşımaktadır. Dönem musikisi ve toplumun musiki zevki ve bilgisi hakkında görüşlerini aktardığı yazılar Türk musiki tarihine kaynak niteliğindedir. Aynı zamanda Batı nota sistemi ile yayımlanan eserlere geniş yer verildiği görülmektedir.

Musavver Hâle, sanatın farklı dallarına ait tarihsel bilgileri, sanat gündemini zengin görselleri ile kendini “Hâle bir kütüphanedir” cümlesiyle tanımlarken, toplumsal kaosun yaşandığı tarihlerde başarılı olamamıştır.

Sürelî yayınlar tarihe tanıklık eden ve günümüze ulaşan önemli kaynaklardan biridir. II. Meşrutiyet dönemi ise Türk toplumunu derinden etkileyen tarihsel bir evredir. *Musavver Hâle* üç sayılı kısa ömrü ile bu dönemin ilk yıllarına ait basın ve sanat hayatı hakkında günümüz çalışmalarına kaynak olabilecek niteliktedir.

KAYNAKLAR

BAĞCI, Rıza (1996), *Baha Tevfik'in Hayatı Edebî ve Felsefî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, Kaynak Yay., İzmir.

- DEVELİOĞLU, Ferit (1993). *Osmanlıca Türkçe Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara.
- GİRGİN, Atilla (2009). *Türkiye'de Yerel Basın*, Der Yay., İstanbul.
- HUYUGÜZEL, Ömer F. (2000), *İzmir Fikir ve Sanat Adamları*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- KAYGUSUZ, Bezmi N. (2002), *Bir Roman Gibi*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yay., İzmir.
- KOLCU, Ali İ. (2018). "Edebiyat Tarihinde Unutulmuş Bir Şair: Celis", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 44, s. 107-134.
- MÜCELLİDOĞLU ÇANKAYA, A. (1968-1969), *Yeni Mülkiye Târîhi ve Mülkiyeliler*, Mars Mat., Ankara.
- PALA, İskender (1989), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Cilt II*. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, s. 200.
- POLAT, Nâzım H. (2005), *Rûbab Mecmuası ve II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kültür Hayatı, Edebiyat Hayatı*, Akçağ Yay., Ankara.
- POLAT, Nazım H. (2017), *Şair Ömer Seyfettin Bütün Şiirleriyle*, (2. Baskı) Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- POLAT, Nazım H. (2016), *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- Rauf Yekta, (1986), *Türk Musikisi* (Haz. Orhan Nasuhioğlu). Pan Yay., İstanbul.
- Yiğit, A., Tunçel, H. (2017), 100. *Yılında Türkiye'de Coğrafyacılar Türkiye Coğrafyacı Biyografileri (1915-2015)*, Türk Coğrafya Kurumları Yay., S. 8, Bilecik.

<http://www.salom.com.tr/arsiv/haber> (Erişim: 1 Mart 2019)

EK

Sayı 1, Kânümevvel 1325/ Zi'l-ka'de 1327 [Aralık 1909]

- Hâle, "Kârîin-i Kirâma", s. 1. (hitap)
- Ömer Seyfettin, "Ma'bed-i Harâb", s. 2. (şiiir)
- Mehmed Raûf, "Pervâne", s. 2 (mensur)
- Mehmed Raûf, "Şâirlerin Aşkı", s. 3, 4, 5. (nesir)
- B[aha]. T[evfik]., "Fantaziye, Biraz Fizyonomi", (nesir) s. 6.
- Moda: Büyük Salonlara Mahsûs Gece Elbisesi", s. 6 (resim)
- Raûf Yektâ, "Târîh-i Mûsikî -1- Alafranga Mûsikî", s. 7, 8, 9. (nesir),
- "Mûsikî-i Osmânî Hey'eti Mektebi", s. 9. (resim)
- Raûf Yektâ, "Neşîde-i Tebrîkiyye Güftesi", s. 10. (şiiir)
- "Sultân Mehmed Hân Hâmis Hazretleri, S. I. Le Sultan Mehmed V", s. 10. (resim)
- Raûf Yektâ, "Neşîde-i Tebrîkiyye Güftesi'dir", s. 10. (nota dizilimi)
- İmzasız, "Millî İngiliz Mârşî Güftesinin Nesren Tercümesi", s. 11. (tercüme-marş)
- "İngiliz Kralı Haşmetleri Edvard Hazretleri Le Roi Edvard VII", s. 11. (resim)
- "Millî İngiliz Mârşî Güftesi", s. 11. (nota dizilimi, Parolest et musique de Henry Carey)
- İsmâil Hakkî Bey, "Musavver Hâle Gazetesine", s.12. (açıklama)
- "Sultân Beyazıt Hân Sâni Hazretleri- S. M. I. Le sultan Bayazıt", s. 12. (resim)

- İsmail Hakkı Bey, “Sultân Beyazıt Hân Velî Hazretleri, EvcPeşrevî” s.12,13. (nota dizilimi)
- İsmail Hakkı Bey, “Sultân Beyazıt Hân Velî Hazretleri, Evc Sâz Semâisî”, s. 14. nota dizilimi)
- Raûf Yektâ, “Tercüme-i Ahvâl-Zekâî Dede”, s.14,15. (nesir)
- “Donanmâ-yı Osmânî Mârşı”, s. 16. (nota dizilimi-resim)
- Raûf Yektâ, “Tenkîdât-ı Mûsikî”, s. 17, 18, 19. (nesir)
- “Mûsikî-i Osmânî Mektebi Ders Nâzırı ve Hey’et-i umûmiyye Muallimi İsmail Hakkı Bey- Compositeur ture”, s. 17. (resim)
- “Mûsikî-i Tefeyyüz Sâz ve Nota Muallimi Ahmed İlhâmi Efendi”, s. 17. (resim)
- “Mûsikî-i Osmânî Mektebi Müdîrî İsmail Bey-Violoniste ture”, s.18. (resim)
- “Mûsikî-i Osmânî Mektebi Tabîb-i Husûsî Zühdü Bey”, s. 18. (resim)
- “Darü’l-Mûsikî-i Osmanî Cemiyyeti Sandûk-kârî Hâfız Âşir Efendi”, s. 19. (resim)
- Cevdet Ma’sûk, “Tiyatro, Piyeslerde Mevzû”, s. 20, 21, 22. (nesir)
- Cevdet Ma’sûk, “Tiyatro, Piyeslerde Mevzû”, s. 21. (resim)
- Meşhur aktrisler: Madam Sarah Bernardt ve bazı mühim rolleri M^{me}. SARAH BERNARDT), s. 21. (resim)
- Meşhur aktristiler: Madam Régina Badet, M^{me} RÉGINA BADET”, s. 21. (resim)
- Meşhur aktrisler: Madam Felia Lit Vinne M^{me} FELIA LIT VINNE), s. 22 (resim)
- İmzasız, “Paris Şanoleri: Tiyatro Sara Bernardt” (resim), s. 23. (resim),
- “Meşhur aktrisler: İtalyanın En Güzel Kadını Madam Lina Cavalerie M^{me}. LINA CAVALIERIE”, s. 23. (resim)
- “Meşhur aktristiler: Madam Réjane, M^{me}. RÉJANE”, s. 23. (resim),
- “La Veuve Joyeuse”, s. 24. (açıklama-resim)
- “La Veuve Joyeuse Mesrûr Dul, (nesir) s. 24.
- “Matmazel Aram Chenale M^{me}. A. M. Chenale”, s. 24. (resim)
- Bahâ Tefkik, “Musâhabe-i Edebiyye, Edebiyyâtımız”, s. 25,26. (nesir)
- “Darü’l-Mûsikî- Osmânî cemiyyeti a’zâsından Kemânî Krikor Efendi”, s. 26. (resim)
- “Esâtize-i Mûsikîşinâsânenen Kânûnî Hâcî Ârif Bey”, s. 26. (resim)
- Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], “Küçük Hikâye: Yalnız Kalmak Korkusu” s. 27, 28, 29, 30. (küçük hikâye)
- “Modas”, s. 27. (resim)
- “La Mode Des Jeunes Filles”, s. 28. (resim)
- “Meşhûr aktirisler: Suare Tuvaleti, Madam Simon Magda M^{me}. SİMON MAGDA”, 29. (resim)
- “İngiliz Marşı”, s. 31. (nesir)
- Mehmed Raûf, Şehâbettin Süleymân, Bahâ Tefkik, Celâl Sâhir, Müfid Râtib, Hüseyin Nâhîd, Refik Hâlid, “Sanatkârlarımız Herkes Ne diyor”, s. 31. (nesir)
- “Enri Ferman ve Teyyaresi, M. FARMAN et son dirigeable”, s. 32. (resim)
- “Amerikalı Mÿyö Curtis ve Teyyaresi M, Curtis et son diergeble”, s. 32. (resim)
- Tefkik, “Fenn-i Makâle: Tezelzülât-ı arziyye”, s. 32. (nesir)
- “Gençlik Kuvvetinizi İster misiniz?”, s. 33. (reklam)
- “Raks Muallimi Joseph Phesaleti”, s. 33. (reklam)

- “ 1. 1. Şipigel En Büyük Moda Mağazası”, s. 33. (reklam)
- “Berliç Mektebi”, s. 33. (reklam),
- “Kiserna Maden suyu”, s. 33. (reklam)
- İmzasız, “Doktor Savciyan”, s. 33. (reklam)
- İmzasız, “Doktor Dimopoulos ve Papadopoulos Emrâz-ı Dâhiliyye ve Zührevî Tedâvî-hânesi”, s. 33. (reklam)
- “Balık Yağlarının En A’lâsi”, s. 33. (reklam)
- “Lastik Meselesi”, s. 34. (reklam)
- “Ona da Çare Bulundu”, s. 34. (reklam)
- “Başlıca Satılık Mahaller”, s.34. (reklam)
- “Bafra sigara kâğıdı”, s. 34. (reklam)

Sayı 2, Kânûnsânî 1325/ Muharrem 1327 [Ocak 1910]

- “2 Numaralı Hâle’ nin Mündericâtı”, s. 1. (içindelikler)
- İmzasız, “Gelecek Nüşamızda”, s. 1. (duyuru)
- S[ad] Vicdânî, “Hâle’ye Hedîye”, s. 1. (duyuru)
- İmzasız, “Dersâdet ve taşrada gazetemizin başlıca satış mahalleri”, s. 1. (duyuru)
- Musavver, “Lâtîf-i Hôca Nasreddîn”, (duyuru), s. 1. (duyuru)
- “Raymond Poincaré”, s. 2. (resim)
- Bahâ Tevfik, “Musâhabe: Mes’ele-i Vicdân”, s. 2, 3, 4. (nesir)
- Ömer Seyfettin, “Efes”, s. 2. (şiir)
- Mehmet Sadî, “Mâziye Âid”, s. 2. (şiir)
- “Muharrirler Yekdiğeri Hakkında Ne Diyor?: François Coppée”, s. 5. (nesir)
- “Büyük Muharrirler, Auteurs célèbres”, s. 5,6. (resim)
- İmzasız, “Muharrirler Yekdiğeri Hakkında Ne Diyor?: Guy de Maupassant”, s. 6. (nesir)
- İmzasız, “Muharrirler Yekdiğeri Hakkında Ne Diyor?: Marcel Provence”, s. 7. (nesir)
- İmzasız, “Muharrirler Yekdiğeri Hakkında Ne Diyor?:Gustave Flaubert”, s. 7. (nesir)
- “İsmail Safâ Merhûm”, s. 7. (resim)
- Celîs, “Peşrev” (şiir), s. 8, 9. (şiir)
- “Bir senedir şehrimizde icrâ-yı lu’biyyât eden meşhur kantocu ve tokatçı madam mösyö Nuel de zanj”, s. 8. (resim)
- “Büyük Şantöz Madmazal Eud” s. 9. (resim)
- “Meşhûr Ressam Raffaello”, s. 9. (resim)
- “Madam Poti”, s. 9. (resim)
- Şehâbettin Süleymân, “Tekellüm-i Hikâye: Kırık Mahfaza”, s. 10, 11, 12, 13, 14, 15.” (Piyes)
- Cevdet Ma’şûk [Taylan], “Tiyatro, Piyeslerde Üslûb”, s. 16, 17. (nesir)
- “Japon İmparatoru Hito, Japon Marşı”, s. 18. (resim ve nota)
- “Cücelerden Müteşekkil Bir Bando, Un pantoir composé des nains”, s. 18. (resim)
- Ahmedü’lhâmî Efendi, “On Temmuz Şecâat Mârşı”, s. 19.
- Ekrem Bey, “Âsâr-ı Cedîde-i Mûsikî, Dilkeş-Hâverân Şarkısı” (nota, Mûsikî-i Osmânî Mektebi Muallimlerinden Üdî Ekrem Bey’in Dilkeş-Hâverân Şarkısı), s. 20.
- B[aha].T[evfik]., “Artistler Ne Kadar Kazanıyor”, s. 21, 22, 23. (nesir)

- “Nây-zen-i Şehîr Yusuf Paşa Merhûm”, s. 22. (resim)
- “Sultân Azîz Merhûm”, s. 22. (resim)
- “Nây-zen Azîz Dede Merhûm”, s. 22. (resim),
- “Meşhûr Artistler: “Sağdan sola” Madmazel Luvallière Mösyö Dansées Mösyö Delmas Les artistes célèbres” (resim), s. 24.
- Fehmî Râcî, “Bir Mensûre, Tekazâ-yı Leyâl”, s. 24, 25. (mensure)
- “Féaudy, Féaudy, Meşhûr Artistler Madmazel Robine M^{me} ROBINE”, s. 25. (resim)
- İmzasız, “Féaudy” (nesir), s. 25. (nesir)
- Fâik Sabrî [Duran], “Paris’den Mektûblar”, s. 26, 27, 28. (nesir)
- “Meşhûr Artistler: Mösyö Victor Henry ve dansözleri “Chaz Moximes” oyununda M. VICTOR HENTY et ses danseuses chans ie “Chaz Moximes”, s. 26. (resim)
- “Paris Şanoleri”, s. 27. (resim)
- “Levha, Mest-i Mûsikî Effet de la musique un rêve meladient”, s. 28. (resim)
- “İhtâr, Musavver Muhît, Resimli Roman Mecmûaları Abonelerine”, s. 28. (duyuru)
- “Meşhûr Artistler: Van Dyck, dans la Valkyrie”, s. 28. (resim)
- “Moda, Suare Tuvaleti, Meşhûr Artistler: Madmazel Magda Simon M^{le} MAGDA SIMON”, s. 29. (resim)
- “Moda: Gayet Bâhâlı bir Manto, Modes-Manteau de jour”, s. 29. (resim)
- “El İşleri, QUELQUE BRODURES”, s. 29. (resim)
- Bahâ Tevfîk, “Tiyatro Tenkîdâtı: *Celâleddin Harzemşâh*”, s. 30, 31, 32. (nesir)
- “Mimikler Quelques Mimipues”, s. 30. (resim)
- “Son Moda Korsajlar, les robes”, s. 31. (resim)
- “Son Moda Fistânlar, les corsages”, s. 31. (resim)
- Kongo Kâşiflerinden Bir Kadın” (resim), s. 32. (resim)
- “Kutub Kâşiflerinden Peary ve Cook”, s. 32. (resim),
- “Gençlik Kuvvetinizi İster misiniz?”, s. 33. (reklam)
- “Fouyer á l’Ecole” Gazetesi, Edbî, Fennî, Felsefî Musavver Mecmûa”, s. 33. (reklam)
- “Singer”, s. 33. (reklam),
- “Berliç Mektebi”, s. 33. (reklam)
- “Kiserna” (reklam), s. 33. (reklam)
- “Doktor Savciyan”, s. 33. (reklam)
- “Mösyö Guldenburg Kemân, Mandolin Muallimi”, s. 33. (reklam)
- “Balık Yağlarının En A’lâsı”, s. 33. (reklam)
- “Lastik Meselesi”, s. 34. (reklam)
- “Ona da Çare Bulundu”, s. 34. (reklam)
- “Başlıca Satılık Mahaller”, s.34. (reklam)
- “Bafra sigara kâğıdı”, s. 34. (reklam)

Sayı 3, Şubat 1325/ Safer1327 (1910)

- Celîle Hikmet, “Celîle Hikmet imzalı tablo” s. kapak. (resim)
- Recâizâde M. Ekrem “Bir Albüm İçin”, s. 1. (şiiir)
- Bahâ Tevfîk “Aylık Musâhabe, Mantık Yoktur!”, s. 2, 3, 4, 5. (nesir)
- “Bahâ Tevfîk Béha Tevfîk Bey notre Rédactenr en-chef”, s. 2. (resim)
- “Nîm Nigâh Les yeux d’Argus”, s. 4. (resim)
- B[aha]. T[evfîk]., “Hâmiş”, s. 5. (açıklama)

- Cevdet Ma’şûk [Taylan], “Tedkîkât ve Tenkîdât-ı Edebiyye, Osmânî Edebiyyât-ı Hâzıra”, s. 5, 6. (nesir)
- “Cevdet Mâ’şûk Bey, Djevdet Machouk bey notre gérant-responsable”, s. 5. (resim)
- “Muâvinin-i Tahrîriyemizden Ömer Seyfeddin Bey, Omer Seifeddin bey”, s. 6. (resim)
- “Musavver Meşhûr PierreLoti”, s. 6. (resim)
- Mehmed Gâlib, “Mâzîden Âtîye, Kable’l-inkîlâb”, s. 7. (manzum mektup)
- Fâik Âlî [Ozansoy], “Mâzîden Âtîye, Eski Bir Tarza Bir Libâs-ı Nevîn”, s. 7. (şiiir)
- Bir Heves-kâr, “Musâhabe-i Mûsikî, Türkçe Opera”, s. 8, 9, 10. (nesir)
- “Muharrîn-i Sanatkârâne ve Muâvinin-i Tahrîrimizden Mücâhid-i Hürriyet Hüayin Kâmî Bey, Husseîn kiami bey grand Patriote”, s. 8. (resim)
- “Muâvinin-iTahrîrimizden Celîs Bey Djélis bey”, s. 9. (resim)
- “Muâvinin-iTahrîrimizden A[hmet]. Rıfki Bey A. Rifki bey”, s. 9. (resim)
- “Son Moda Kadın Kostümleri Modes pour les dames”, s. 10. (resim)
- Ercümen Ekrem[Talu], “Tenkîdât-ı Mûsikî, Vatan Şarkısı ve Beste-kâr”, s. 11. (nesir)
- “Muâvinin-iTahrîrimizden: Ercümen Ekrem Bey Erdjemend Ekrem Bey”, s. 11. (resim)
- “Beste- kâr-ı Şehîr Furlani”, s. 12. (resim)
- “Vatan Şarkısı Güfte: Recâizâde Ekrem Beste: Muallim Furlani”, s. 12.(şiiir)
- “Vatan Şarkısı” (nota), s. 12, 13.(nota)
- “Fransız Mârşî ve Fransa Reîsicumhûru Mösyo Arman Fallières”, s. 14. (nota)
- Refîk Hâlid [Karay] Bey “Küçük Hikâye, Cer Hôcası”, s. 15, 16, 17, 18. (nesir)
- “Muâvinin-iTahrîrimizden: Refîk Hâlid Bey”, s. 15. (resim)
- Mehmed Sadî, “Şiirler, Anadolu İhtisâsâtı: Harman Yerinde Mehtâb”, s. 18. (şiiir)
- A[hmet]. Rıfki, “Hiçîye Doğru, Refîk Hâlid Bey’e”, s. 18,19. (şiiir)
- Celîs, “Yüz Görümlüğü”, s. 19. (şiiir),
- Refîk Hâlid [Karay], “Mensûr Şiirler, Soba”, s. 19. (mensûr şiiir)
- Kara Osmânzâde Yakûb Kadırî [Karaosmanoğlu], “Manisa Dağı”, s. 20. (mensûr şiiir)
- Şehâbeddîn Süleymân, “Tiyatro, Tenkîdât-ı Temâşâ”, s. 20, 21, 22, 23. (nesir)
- “Muâvinin-i Tahrîriyemizden “Fırtına” Muharriri Şehâbeddîn Süleymân, Chehabeddin Sulîman bey”, s. 21. (resim)
- “Memleketimizde San’at-ı Temâşâ, Burhâneddîn Bey ve Kumpanyası”, s. 23, 24. (nesir)
- Sherlock Holmes’de, Artiste Burhaniddin bey [Tepsi]”, s. 24. (resim)
- “Memleketimizde San’at-ı Temâşâ, Sûzân Hânım”, s. 24, 25, 26. (nesir)
- “Sûzân Hânım Tezer’de (Tezer) rolünde, Bûrhaneddîn Bey Hırsız’da”, s. 25. (resim)
- Fehmî Râzî “Mensûr, Bahâ Tevfîk’e, Zehrlere” (nesir), s. 26.
- “Muâvinin-i tahrîriyemizden Fehmî Râzî Bey” (resim), s. 26.
- Âsaf Nefî “Terâcim-i Ahvâl, “George Sand” (nesir), s. 26, 28, 29, 32.
- “Mille Antoinette, Mîl Zabelle, Mîl Archalouîs, Chadi bey (Şâdî Bey), Selaheddin Bey, Medjdi bey (Mecdî Bey)”, s. 27. (resim)
- “Hüseyn Cevâd Bey, H. Djevad bey”, s. 28. (resim)
- “Meşhûr Artistlerimizden Tolayan Efendî”, s. 30, 31. (resim)
- “İyi Sâadetde Olsunlar!... Bir Perde Komedi”, s. 32. (duyuru)

- “Hâle’nin Üçüncü numarasında neler var? 3 Numaralı hâle’nin mündericâtı”, s. 33. (açıklama)
- İmzasız, “Dârü’t-temsîl-i Osmânî”, s. 33. (duyuru)
- “Terakki Atölye, İstanbul’da Mevcûd Atölyelerin En Mükemmeli”, s. 33. (reklam)
- “Bafra sigara kâğıdı”, s. 33. (reklam)
- “İmzasız, “Hâle Bir Kütüphânedir: 1 numaralı Hâle’nin Mündericâtı”, s. 34. (açıklama)
- “İmzasız, “Hâle Bir Kütüphânedir: 2 numaralı Hâle’nin Mündericâtı”, s. 34. (açıklama)

BİLGE KARASU ANLATISINDA SU VE KADIN

Bu makale 1-3 Eylül 2015 tarihinde Kültür Araştırmaları Derneği (KAD) tarafından İstanbul'da düzenlenen "Çevre ve Kültür" konulu Sekizinci Kültür Araştırmaları Sempozyumu'nda sunulmuş bildirinin genişletilmiş biçimidir.

ÖZ: Doğanın ve suyun kadınla özdeşleştirilmesi nadir karşılaşılan bir tutum değildir. Topluların yaratılış mitlerinden günümüze uzanan pek çok anlatıda bu özdeşleştirmeyle karşılaşırız. Nitekim Gaston Bachelard'a göre "suda yansıyan her şey kadınsı bir iz taşır" Doğanın "Tabiat Ana" olarak temsili doğayı ve de kadını yüceltmek için mi, yoksa bu ikisine tahakküm kurma çabasında olan kültürü ve erkeği yüceltmek için midir? Bu çalışmada Bilge Karasu anlatısından yola çıkılarak bu soruya cevap aranırken suyun bu metinlerde nasıl kurgulandığı meselesine değinilecektir. Şöyle ki bu metinlerde doğum ve ölüm, kadın ve erkek birbirinin karşıtı değildir belki; ama su her zaman kadını çağırıştır ve kadın/su her zaman ürkütücüdür. Bu, doğanın üzerinde tahakküm kuramadığı gibi doğurganlığıyla "büyüleyen" kadının karşısında "aç" olan erkeğin korkusudur. Su başta olmak üzere sandal, ada gibi unsurların doğumla nasıl bağdaştırıldığı, bu bağdaşımında erkeğin salt bir seyirci olarak suya ve kadına bakışı gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bilge Karasu, Su İmgesi, Kadın, Ekofeminizm.

Water and Woman in Bilge Karasu's Narrative

ABSTRACT: Identifying nature and water with women is not a rare attitude. Most narratives from the creation myths of societies to the present, we would encounter this identification. Indeed, according to Gaston Bachelard, "What is reflected in the water, always carries a feminine trace". Is the representation of nature as the "Mother Nature" to glorify the nature and the woman, or to glorify the culture and the man who are trying to dominate the nature or womanhood? This study, will try to answer these question based on texts of Bilge Karasu and how water is constructed. In these texts, birth and death, men and women are not opposed to each other; but water always evokes woman, and woman/water is always frightening. This is the fear of the "hungry" man for woman, whom the nature cannot dominate and fascinates with her fertility. It will be tried to show how the water, especially the boats and the island are connected with the birth, and in this context, perspective of the man as a mere spectator to the water and woman.

Keywords: Bilge Karasu, Water Image, Woman, Ekofeminism.



TÜRLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Öğr. Gör. Dr.
Türkân TOPÇU

Necmettin Erbakan Üni. Türk Dili
Böl.

tduran@erbakan.edu.tr

ORCID: 0000-0001-6186-6674

Gönderim Tarihi
Received
07.03.2018

Kabul Tarihi
Accepted
09.01.2019

Atf
Citation
TOPÇU, Türkân (2019). "Bilge Karasu Anlatısında Su ve Kadın", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (45), 199-208.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Su imgesi, yaratılış mitlerinden modern anlatılara kadar pek çok sözlü ya da yazılı metinde karşımıza çıkar. Şüphesiz bazı metinlerde bu imge daha belirgindir. Örneğin Bilge Karasu (1930-1995) anlatısında sık sık karşımıza çıkan su imgesi çeşitli okuma denemeleri için oldukça elverişlidir. Özellikle Karasu'nun üç eserinde su imgesinin metne hâkimiyeti daha dikkat çekicidir. Bu eserler sırasıyla şunlardır: *Altı Ay Bir Güz*, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, *Troya'da Ölüm Vardı*. Bu çalışmada bahsi geçen eserlerin kurgu dünyasının su üzerine kurulu olduğu öne sürülüp su imgesinin derinlemesine incelemesi yapılmıştır.

Oldukça imgesel ve kapalı bir kalemi olan Karasu'nun su üzerinden kurduğu dünyada kavramların nasıl birbirine girdiği bu yazının inceleme konusudur. Bu iç içeliğin zeminini hazırlayan mitler, düşler ve ruhbilimsel unsurlar üzerinde durulmaya değerdir. Bu anlatılarda karşımıza çıkan su imgesi kendini dışıl yüzüyle gösterir. Kadın ve su arasında kurulan bu özdeşlik bize yüzyıllardır kadın ile doğa arasında kurulan özdeşliği hatırlatacaktır. Doğanın bir unsuru olan suyu kadın olarak görmek suyun yararlılığına mı gönderme yapar, yoksa denetlenemez oluşuna mı? Bu araştırmada bu sorunun cevabı Karasu anlatısı üzerinden tartışılacaktır.

Dışıl Su

Gaston Bachelard (1884-1962) nesnelere aracılığıyla derin düşler kurulamayacağını ısrarla dile getirir. Ona göre, derin düşler kurmak için maddeleri kullanmak gerekmektedir¹ (Bachelard, 2006: 31). Bu anlamda Bachelard (2006: 10) dört unsur yasasından bahseder ve çeşitli maddesel imgelemlerin temelde dört ana unsur olan ateş, hava, su ve toprağa bağlandığına inanır. Bu dört temel unsurdan suyu ayrı tutarak hâlâ suyun imgelerini yaşadığımızı, bunu yaparken de us dışı bir benimseme yoluna gittiğimizi vurgular (Bachelard, 2006: 14). Şayet Bilge Karasu anlatısında imgelemin dayandığı bir madde arıyorsak, bunun su olabileceğini söyleyebiliriz. Diğer bir deyişle, Bilge Karasu'nun imgelemi gücünü çoğunlukla "su"dan alır. Bu anlatılarda su karşımıza deniz olarak çıkar. Deniz de kimi zaman doğruluk, güven ve tutku kimi zaman kadın ve anne kimi zaman da doğum ve ölümdür. Kısacası su/deniz bu anlatılarda bilinç dışından sıyrılarak kendisini bazen açıkça bazen saklanarak da olsa sezdirir.

Hemen hemen her Karasu anlatısının imgelem dünyası, deniz üzerine kuruludur². Nitekim Bilge Karasu, *Altı Ay Bir Güz* adlı kitabında *Her şeyin bir*

¹ Sözelimi ayna imgesi tek başına derin düşler kurmaya yetmez, ayna imgesiyle dört ana unsurdan biri olan su bağdaştırıldığında ancak şiirsellik yakalanabilir. Örneğin aynayla yola çıkan bir ozan ancak pınarın suyuna varabilirse şiirselliği yakalayabilecektir (Bachelard, 2006: 31). Bachelard'a göre dört maddesel unsura –ateş, su, hava ve toprağa– olan göndermeler, bilinçli imgelerden daha çok düşlere bağlıdır.

² Denizin hiç yer almadığı nadir zamanlarda bile denizin adı anılır. Örneğin "Korkusuz Kirpiye Övgü" adlı masalda Ankara'da yaşayan bir kirpi, dedesinin anlattığı masallarda

aradalışına yenik düşeceği[n]i bile bile (Karasu, 2015: 9) denizi yazmak isteğini söyler. Anlatuların başında veya sonunda denizin var olması da bu anlamda önemlidir. Sözelimi “Avından El Alan” masalının girişinde “önce deniz var çünkü” (Karasu, 2003: 15) diyerek deniz tasviri yapılır. “İncitmebeni” adlı masalın sonunda ise deniz başkişinin ardından yürür gibidir ve tüm adanın sular içinde kalmasıyla masal biter³. İlk masalda deniz doğumu, diğerinde ölümü çağırır.

Karasu bilinç dışının dehlizlerinde dolaşırken suyun imgeleminin bir-birinden farklı yüzlerini okuruna sezdirmeye çalışır. Anlatılarda bu yüzden sık sık mitlerin izlerini süreriz. Sözelimi “önce deniz var” sözü sadece masalın kendi içinde var olan bir düşünce değildir. Bu düşüncenin temelleri yaratılış mitlerinden gelir. Ergun Kocabıyık’ın (2015a: 60) *Dolaylı Hayvan* adlı kitabında aktardığı bir Sümer mitine göre başlangıçta yalnızca deniz vardır. Eski Mısırlılar için de başlangıçta evren engin bir okyanustan başka bir şey değildir (Kocabıyık, 2015a: 295). Aynı şekilde Altay yaratılış mitine göre başlangıçta ne yer ne de gök vardır, var olan ilk şey denizdir (Sepetçioğlu, 1969: 1). Mitlerde olduğu gibi Karasu anlatılarında da diğer her şey denizden doğmuştur. Örneğin “Geceden Geceye Arabayı Kaçırın Adam” adlı masalın başkişisi “denizde doğduğunu” hiç unutmaz (Karasu, 2003: 15); bu yüzden aklında sürekli denize dönmek vardır. Denizde doğmak ve denize geri dönme arzusu... Burada doğum ve ölüm gibi iki karşıt olayın birbirine karıştığını görürüz. Tam bu noktada “Avından El Alan” adlı masal bizim için çok önemli bir ipucu saklar. Bir deniz anlatısı olan bu masal şöyle son bulur: *Deniz, analar gibi, sevdiğini, dünyatağında tutup saklayacaktır, bir daha doğurmamak üzere* (Karasu, 2003: 28). Hem var hem yok eden deniz karşımıza anne olarak çıkıyor. Karasu’nun pek çok anlatısında dolaylı ya da dolaysız bir şekilde ilişkilendirilen deniz/kadın bağlantısını görürüz. Sözelilişi, “Alsemender” adlı masalda anne/deniz ikizliğine doğruculuk üzerinden dikkat çekilir:

Kendisine sorulsa, dünyada en büyük doğrucu denizdir, derdi belki. Ozanca yanıydı bu. Denizin doğruculuğunu anlat deseler, belki güçlük çekerdi açıklamakta. Ama kendisine doğruculuğu aşıladığı

“deniz diye bir şeyin” var olduğundan bahseder. Bu masalarda deniz, su gibi bir şeydir ve karanın bittiği yerde başlar (Karasu, 2003: 65). Burada deniz bir bilinmez olarak ve de bir macera arzusu olarak karşımıza çıkar.

³ Bu masalda suyun ölümü çağırırıldığını söyledik; fakat su, burada da yalnızca ölümü düşündürmez. En başta yaratılış mitlerini hatırlayacak olursak adanın sudan doğduğunu inancını hatırlamalıyız. Çeşitli mitlerde, ilk yaratılan denizin tabanındaki topraktan veya denizin tuzundan kara, yani ada ortaya çıkmıştır. Benzer bir şekilde pek çok mitte adada dünyaya gelen ilk atadan bahsedilir. Örneğin “Kıpçak Türklerinin ataları olan ve ağaç kovuğunda doğduğu için de ‘Kıpçak’ adı olan bir çocuk, iki tarafı çok sarp dağlarla çevrili bir nehrin ortasındaki bir adacıkta doğmuştu” (Ögel, 2001b: 140). Fakat, yine de Karasu anlatısında su karşımıza doğum, ada ise karşımıza ölüm olarak çıkar. Nitekim ada, “İncitmebeni” adlı masalda olduğu gibi “Dehlizde Dolaşan Adam”da da başkişiler için ölüm olmuştur.

halde yalan olmasa bile yanlış ya da eksik bilgiler vermiş anasının denizle bir ilişkisi olup olmadığını araştırmaya kalkmamıştı (Karasu, 2003: 163).

Karasu metinleri diğer pek çok metinden farklı olarak bilinç dışının unsurlarına sadece sezgisel olarak yer vermez. Onda bu unsurlar adeta bilinç dışından taşarak bilince yerleşir. Denizin insanoğlunda uyandırdığı etki de pek çok düşünürü göre bilinçdışının birer yansımasıdır. Mesela Mme Bonaparte'a göre “deniz bütün insanlar için en büyük, en değişmez anne simgelerinden biridir” (Bachelard, 2006: 131). Deniz iki sesli bir şarkı söyler ve bu şarkılardan en büyüleyici olanı yüzeydeki değildir. Çünkü tüm insanları denize çağıran derindeki ses -yani denizin sesi- annenin sesidir. Kısacası insanın denize olan sevgisinin nedeni ilk sığınak olan anneye duyulan özlemdir (Bachelard, 2006: 131). Nitekim Bachelard'a göre (2006: 131) “suya yenilenmiş olarak doğmak için gireriz”. Karasu metinlerinde bu sevgiyi -özelde ise bu özlemi- sürekli hissederiz.

Murat Göç (2013: 582) “Kötü Tanrılar, Yitik Oğullar ve Hayalet Gemiler: Deniz Anlatılarında Erkeklik ve Varoluş Sıkıntıları” başlıklı makalesinde denize dönüşün, diğer bir deyişle kendini denize teslim edişin rahim içinde bir yolculuğa çıkış olduğunu söyler ve bu sayede erkeğin iktidarının dönüşerek dışlaştığını ve bu belirsiz dünyada erkeğin hem sahip hem esir olduğuna dikkat çeker. Karasu anlatısına bakacak olursak bu iddianın edebî metinde nasıl yerini bulduğunu anlarız. “Avidan El Alan” adlı masalda ava giden bir avcının avı ile bütünleşmiş olarak geri döndüğünü görürüz. yakaladığı balığın mı, yoksa kendisinin mi av olduğuna bir türlü karar veremez⁴. Kısacası bu belirsizlik içinde erkek hem sahip hem esirdir. Dahası, avcı döndüğünden bile emin değildir, hâlâ bir garip yolculukta olduğunu düşünür (Karasu, 2003: 24). Bu yolculukta balıkçı kendisinin suyun içinde mi, dışında mı, yoksa yüzünde mi olduğunu bir türlü algılayamaz⁵ (Karasu, 2003: 23). Bu sahne okura biraz korkutucu gelebilir. Fakat denizin içinde olmak Karasu anlatısındaki karakterler için salt ürkütücü değildir, aynı zamanda onlara “tamamlanmışlık” hissi verecek onları huzurlu da kılar.

“Bizim Denizimiz” adlı masalda erkeklerin denize sadece serinlemek veya yüzmek için girmedikleri söylenir. Denize girme nedenleri aslen şudur: “Suyun içinde olmak, suyun içinde kollarının, bacaklarının, gövdelerinin yarı

⁴ Burada Ergun Kocabıyık'ın *Dolaylı Hayvan* kitabında dikkat çektiği gibi: “Av dünyasının değişkenliği ile iç dünyanın değişkenliği avcıyı ava, avı da kolayca ava dönüştürebil[eceği]” (2015a:166) unutulmamalıdır.

⁵ Masalda orfinozun denizle balıkçı arasında bir köprü olduğu söylenir. Deniz; birini içinde, birini yüzünde taşımaktadır. Bu ikisinin buluşması ise sandalda olacaktır. Bachelard'a göre sandal beşik demektir. “Sayısız yazınsal referans büyüleyici kayığın, romantik kayığın kimi yönleriyle yeniden bulunmuş bir beşik olduğunu kolaylıkla kanıtlayacaktır” (Bachelard, 2006: 148). Sandalın beşik olarak düşünülmesinin nedeni dört unsur içinde sadece suyun sallayabilir olmasıdır: “Dişil niteliğinin ek bir özelliğidir bu: Bir anne gibi sallar” (Bachelard, 2006: 148).

özgürlüğünü bir tamlığın mutluluğu diye yaşamak, suyun esnekliğinde devinmek, tuzun kanlarına karıştığını duyar gibi olmak için...” (Karasu, 2003: 124). Bu masalda yalnızca erkekler sudadır; çünkü sadece erkeklerde tamamlanmamışlık hissi vardır ve erkekler bu durumu ancak denize girince yenebilirler. Kısacası, Oedipal tamamlanmışlık hissine, anne ile bir zannedilen döneme, bu sayede ulaşabilirler. Bu anlatılarda kadınların böyle bir arzusu yoktur. Nitekim özellikle *Troya’da Ölüm Vardı* adlı kitapta kadınların asla yalnız olmadıklarını, erkeklerin ise bir “erkek yalnızlığı” içinde oldukları sürekli aralıklarla hatırlatılır. “Dönenen Bir” adlı anlatıda erkeklerin içinde yalnızlık olduğu söylendikten sonra, kadınların yalnız olamayacağı anlatılır (Karasu, 2000: 40). Bu durum aslında doğurganlık ile ilgilidir. “Anahtar” adlı anlatıda Müşfik’in kedisi bir “erkek yalnızlığı” içinden bakar; fakat dişi kedi yavrularıyla beraberdir (Karasu, 2000: 83). Kitap boyunca bütün erkek karakterlerin yalnızlığına gönderme yapılırken kadın karakterler çocukları ile birlikte "tam" olarak betimlenir. Hatta bir anlatıda “kuruyan dallar, kısır kadınlar değil miydi gerçekte”⁶ (Karasu, 2003: 117) diyerek kadından doğurganlığı alındığında geriye sadece ölümün kalacağı söylenir. Ruh biliminin kabullerini geride bırakarak su ile kadın ilişkisine bakmak için mitlere geri dönersek karşımıza pek çok örnek çıkacaktır. Örneğin Altay yaratılış mitine göre bir Ana-Tanrı (Ak Ana) denizin dibinde yaşamaktadır. Ak Ana da bir yaratıcıdır ve hatta “yeri göğü ve insanları yaratan Tanrı Ülgen’e yaratma gücünü o vermişti” (Ögel, 2001a: 75). Ak Ana “Yarat!” diye fısıldar ve Tanrı Kara Han, Er Kişiyi yaratır (Sepetçioğlu, 1969: 5). Aynı şekilde Sümer evren doğumu mitinde “su ve bilgelik tanrısı Enki/Ea, bütün tanrıların anası ilk deniz Nammu’nun emriyle insanı yaratm[ıştır]” (Kocabıyık, 2015a: 291). Ergun Kocabıyık (2015a: 288) yara-

⁶ Şunu da eklemek gerekir ki Karasu’da -su kadar olmasa bile- ağacı da kadın ile eş tutan bir tavırla karşılarız. C. G. Jung (1875-1961) da ağacın her şeyden öte bir anne simgesi olduğunu dile getirir (Bachelard, 2006: 86). Suyun ve ağacın anne olması -diğer bir deyişle dişillik- doğurgan olarak düşünülmelerinden kaynaklıdır. Bu yüzden Karasu anlatısında ağacın da özel bir yeri vardır. Ağaç tıpkı su gibi yaşam kaynağıdır. *Altı Ay Bir Güz* adlı kitapta hemen ilk bölümünde ağaçlar şu şekilde tanımlanır: “Ağaçlar... Onlar, canlılar çevriminin ögesi. Onları sabır değil, dayanıklılık, ellerinden geldiğince değişmezlik” (Karasu, 2015: 11). “Avından El Alan” adlı masalda ise evrenin orta direği olan bir Ulu Ağaç’tan bahsedilir (Karasu, 2003: 21). Bilge Karasu’nun Ulu Ağaç’ı Türklerin mitolojisinde yer alan Ulu Kayın Ağacı ile benzerdir. Uygurların atası olan beş prens, iki nehrin kesiştiği bir adacıkta, bu Ulu Kayın Ağacından doğmuşlardır (Kocabıyık, 2015a: 289). Sadece bu mitte değil diğer mitlerde de kutsal ağaca rastlarız. Bahaeddin Ögel (2001a: 74) bu durumu şöyle açıklar: “Eski Türklere göre, ağacın yalnız gövdesi ve yaprakları değil; kökenleri de önemli idi. Çünkü ‘Dede Korkut’ kitabında da dendiği gibi, onun kökleri dipsiz, yani, yer altı âleminin en derin noktalarına kadar gidiyordu ve oralardan haber getiriyordu.” Kısacası ağaç, doğurganlığı simgelediği gibi yer altı âleminden mesaj getirdiği için de kutsaldır.

⁶ Bu Ulu Ağaç tıpkı mitlerdeki gibi evrenin merkezi, “orta direği”dir. Mitlerde göğü tutan, yer altı suları ile gök sularının birbirine karışmasını önleyen ağaç mitine benzer bir şekilde bu ağacın dibinde duranlar “tepelerindeki gökyüzünü, gövdelerindeki yeryüzünü, ayaklarını taşıyan yersualtı bir araya getiren, evreni bir arada tutan onlardır sanki” (Karasu, 2003: 21).

tılış mitlerinin büyük bir kısmında fallik karaların dişil denizlerden yükseldiğini söyler. Benzer bir şekilde Karasu anlatısında deniz dirimin kaynağı ve yaratılışın anasıdır.

Nurdan Gürbilek (1995: 71) Karasu'nun metinlerinde suyun yaratma özelliğinin yanı sıra ölüm gücüne de sahip olduğunu söyler. Gerçekten de denizin dirim ile olan ilgisi kadar ölüm ile ilgisi üzerinde de durulmuştur. Sözgelimi "Avından El Alan"da ölüm, denizin dibindedir (Karasu, 2003: 27) ve deniz de bu gücünün farkındadır. Şöyle ki aynı masalda deniz her acıyı boğabilecek olan ölüm, gücünü her şeyin üstünde görür gibidir (Karasu, 2003: 27). *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı kitapta yer alan aynı isimli masalın başında *baygındım/ölüydüm/yüzüyordummorbirsuda* diye başlayan bir epigraf vardır. Görüldüğü gibi su yine ölümle anılmıştır. Bir başka masalda anlatılan Alsemender adlı çiçek, deniz kıyısında yetişmektedir ve bu bitkinin yapraklarından birini çiğneyen kimse bir daha yalan söyleyemez, iki yaprak çiğneyen çıldırır, üç yaprağı çiğneyen ise ölecektir. Anlatıcı bu durumu çiçeğin "yetiştiği yerin özelliğinden, denizin tuzu ya da toprağın çiğnenmemişliğinden" (Karasu, 2003: 164) geldiğini düşünür. Sonuç olarak bu anlatılarda su "bütünüyle dişil ölümün gerçek maddesidir" (Bachelard, 2006: 95). Daha önce alıntılığımız şu cümle bu tezi destekler niteliktedir: "*Deniz, analar gibi, sevdiğini, dölyatağında tutup saklayacaktır, bir daha doğurmamak üzere*" (Karasu, 2003: 28). Görüldüğü gibi deniz dişil olduğu gibi dirimi de ölümü de içinde barındırır. Nurdan Gürbilek (1995: 73) bu durumun doğayla bütünleşme arzusu kadar onun tarafından yutulma korkusundan da kaynaklandığını söyler. Deniz ile tam olacağını düşünen ve denizdeyken "*dirimi bütün varlığıyla duya[n]*" (Karasu, 2003: 31) erkeğin güveni "*düzayak, sığ, sade suya*" (Karasu, 2003: 163) duyduğu güvendir. Bunun yanında deniz erkek için bir bilinmezdir; çünkü dişildir. Dişil olan deniz, erkek için bilmediği -hatta belki bilmek istemediği, görmezden geldiği- bir dünyadır. Murat Göç erkeğin deniz karşısındaki tutumunu şöyle açıklar:

Deniz, erkeğin kara üzerinde kurduğu hegemonik iktidarın sona erdiği sınır noktasıdır. Aynı şekilde bu sınır noktası, kesinliğin yerini olasılıklara, güvenliğin tehdit ve tehlikeye, düzenin yerini kaosa bıraktığı yeni bir dünyanın başlangıç noktasıdır (Peck 12). Erkek iktidarının temellerini oluşturan normların ve kabullerin geçersiz kılındığı, erkek kahramanın imkânlarının ve potansiyelinin sınındığı, erkek iktidarının fallus merkezli sosyal örgütlenmesinin kadınsı bir boşluk, bir su çukuru, engin bir dişli vajına tarafından tehdit edildiği yeni bir mücadele alanıdır (Göç, 2013: 582).

Doğa ve Kadın

Deniz, Bilge Karasu metninde bir arzu nesnesi olduğu kadar kendisinden korkulan bir bilinmeyendir. Denizin bilinmezliği, su ile kadını eş tutan bir tavırda kadının da bilinmezliği demektir. Nitekim Val Plumwood (1939-2008) *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* adlı kitabında *doğa kültür ikiciliğinin varsayımları açısından kadınların denetlenemez bedenleri onları doğa alanının*

parçası kılar (Plumwood, 2004: 59) demiştir. Bu anlayışta kadınların ve denizin -büyük ölçekte ise doğanın- denetlenemez oluşu onları birbirine yakınlaştıran benzerliklerdir.

Kadın ile doğanın birliği meselesi üzerinde kafa yoran ekofeministlerin kimisi bu ilişkinin iyilikçi yanına göndermede bulunur. Joseph R. Des Jardins *Çevre Etiği: Çevre Felsefesine Giriş* adlı kitabında bu şekilde düşünen kültürel feministlere yer verir:

Bu düşünürler kadınların tarihsel olarak doğaya erkeklerden daha yakın gördüklerini kabul ederler. Ama bu görüşü, Feminist Susan Griffin'in yaptığı gibi, kadına yönelik şiddetin esası olarak eleştirmekten çok, kimi ekofeministler bu tanımlamayı insanlar ile doğa arasındaki iyilikçi bir ilişkinin temeli olarak görürler (Des Jardins, 2006: 485).

Bu düşünürlere göre bakım etiği anne-çocuk ilişkisine olduğu kadar insan-doğa ilişkisine de uygulanabilir. Kısaca özetlemek gerekirse kadın çocuğa daha iyi bakabildiği gibi doğaya da daha iyi göz kulak olabilecek ve doğanın çıkarlarını daha iyi savunabilecektir. Çünkü kadınlar bakım işini erkeklere nazaran çok daha çabuk ve dolaysız yapabilmektedir (Des Jardins, 2006: 485). Val Plumwood (2004: 33) ise kadının doğaya yakınlığının bir iltifat olmaktan çok uzak olduğunu söyler. Ona göre kadın ve doğa erkek egemen toplumda ikincil bir değere sahiptir. Kültür ve erkek, kadın ile doğanın üzerinde tahakküm kurma hakkına sahip imtiyazlı bir konumdadır. Val Plumwood için doğa olarak tanımlanmak demek “*edilgen olarak fail-olmayan veya özne-olmayan olarak, aklın ve kültürün kazanımlarının (bu kazanımlar da genelde beyaz, Batılı, erkek uzman veya girişimcinin eseri sayılır) yer aldığı ‘ön plan’ın ‘çevre’si ya da görünmez, ‘arka plan’ koşulları olarak*” (2004: 13) tanımlanmak olduğunu söyler. Kadınların doğaya daha yakın olarak tanımlanmaları ve de doğanın dişil olarak düşünülmesi her ikisini de baskı altında tutulmasını karşılıklı olarak güçlendirmiştir (Des Jardins, 2006: 485). Örneğin F. Bacon'a (1561-1626) göre: “*Doğa bir kadındır, kendisini denetim altına alacak ve onu kölesi durumuna getirecek bir erkekle evlenecektir*” (Des Jardins, 2006: 490). Bunun yanı sıra doğa, aklın karşıtı olarak sayılır ve *aklın dışladığı her şeyi içine alır* (Plumwood, 2004: 34).

Bilge Karasu metninde aklın yüceltildiğini belki söyleyemeyiz; fakat doğa ile kadının aynılığı düşüncesi kadını erkekten, erkeği de doğadan ayırır. Hâlbuki ekofeministlerin amacı erkeğin kadın, insanın doğa, aklın duygu, zihnin vücut, nesnellüğün öznellik karşısındaki üstünlüğünü yıkıp almaşık bir düşünce biçimi geliştirmektir (Des Jardins, 2006: 490). Bunu başarmak için de bu ikiliklerin ortadan kalkması gerekir.

Karasu metinlerindeki gibi kadının doğaya daha yakın görülmesi ilk başta bir yüceltme olarak görülse bile ortada bir ikiliğin varlığını da gösterir.

Bu ikili karşıtlıkta birinin diğerine olan üstünlüğü gündeme gelecektir ki “Bizim Denizimiz”⁷ adlı masalda erkeğin üstünlüğü açıkça dile getirilmiştir. Bu masalda çocuklar kumsalda oyun oynamakta, onların biraz arkasında kadınlar çardakta oturmakta ve çardağın diğer ucunda büyük erkek çocuklar arada serinlemek için denize girse bile genelde ders çalışmaktadır. Erkekler ise denizdedir ve bu belirli aralıklarla tekrarlanır. Çünkü bu durum onlar için bir üstünlüktür:

...Tuz, şimdilik, bütünüyle, yalnız kendilerindeydi, denizdekilerde... Su onlardaydı, suyu arada bir yalayıp kırıştıran ince yel onlardaydı. Yalnız güneş karadakilere yanaydı şu anda. Güliyorlardı, ateş bizde, bizim içimizde nasıl olsa diyerek. Bunu, denizin kanla aynı bileşimde olmasına karşı bir üstünlük olarak kullanabileceklerini düşünüyorlardı şimdi (Karasu, 2003: 125).

Denizdeki erkeklerin kendilerini karadaki kadınlardan ve çocuklardan üstün görmesi meselesinin yanı sıra aynı masalda erkeğin akıl ile anılmasına da tanık oluyoruz. Alıntıda bahsedilen denizin kan ile aynı bileşimde olduğu düşüncesi erkekler arasında konuşulurken biraz daha akıllılık etmeleri gerektiğinden dem vururlar; fakat daha sonra bu işin akli arttırmakla değil, akli azaltmakla mümkün olacağına karar verirler. Bu durum da onları bir çelişkiye sürükler; çünkü akli azaltmaya çalışmak da onlara göre akıl yoluyla olacaktır ve bu gerçek “yüzdükleri açıkların kımıltısızlığında sudan çok daha katı bir yüzey gibi gelip burunlarına, alınlarına dayanır” (Karasu, 2003: 125). Görüldüğü gibi doğa dışı olarak anılırken akıl erkekle birlikte anılmaktadır. Karasu anlatısında doğanın değersizleştirildiğine tanık olunmaz belki; ama kadının doğa ile, erkeğin ise akıl ile anılması bir ikilik oluşturmaktadır.

Kan ve Su

Erkeklerin “Bizim Denizimiz” adlı masalda kan ile suyun aynı bileşimde olabileceği düşüncesi üzerine kafa yordukları söylenmişti.⁸ Nitekim masal boyunca bu mesele üzerinde durulur. Benzer bir şekilde Kate A. Berry'nin yazmış olduğu “Of Blood and Water [Kan ve Su Üzerine]” adlı makalesinde nehirleri, denizleri, okyanusları, çayları ve dereleri yeryüzünün damarları olarak görerek suyu bu damarlardaki kana benzetmektedir (Şahingil, 2012: 252). Bu eşleştirme yeni karşılaşılan bir şey değildir. Kocabıyık'a göre çok eskilerden beri nehirler ile damar ve sinir ağlarının benzerliğine dikkat çekilmiştir. Sözelimi Leonardo da Vinci (1452-1519) için yer altı su şebekesi

⁷ Bu masalda hayvanların doğa ile doğrudan ilişkisine tanık olurken insanların kültür çerçevesinden doğaya bakışlarına tanık oluruz. Nitekim "insanın insanla, insanın doğayla ilişkisi doğal ve doğrudan değildir; tersine yapay ve dolaylıdır. Bu ilişkide bir arayüz vardır ve bu arayüz dil dediğimiz simgesel düzendir" (Kocabıyık, 2015b: 306).

⁸ “Bizim Denizimiz” adlı masal 1969'da, Kate A. Berry'nin makalesinden (1997) yıllar önce yazılmıştır. Biri kurgusal, diğeri bilimsel olan bu iki metin pek çok noktada benzerlik göstermektedir. Sözelimi Berry'nin makalesi: “Su ideoloji üzerindeki ayırım derinleştikçe yere kazanmış su izleri kan izleri olmuştur [Çeviri bana ait]” (Berry, 1997: 108) diyerek biter. Masalın sonunda ise erkeklerden birinin kanı denizin suyuna karışır (Karasu, 2003: 127).

dünya vücudunun damar sistemidir ve dağdaki bir su pınarı dünya gövdesinde meydana gelmiş bir kanamadır (Kocabıyık, 2015a: 310). Lucius Annaeus Seneca (MÖ 4-MS 65) da: “Doğa yeryüzünü, birinden kanın, diğerinden soluğun geçtiği damarlar ve kanallarla dolu bedenimizi örnek alarak düzenlemiş durumda” (Seneca, 2014: 129) der.

Bilge Karasu anlatısında çok sık rastlanmasa da kan ile dişilik arasında da bir bağlantı kurulur, bu bağlantıda yine su ve deniz devreye her defasında girecektir. Sözgelimi *Troya’da Ölüm Vardı* adlı kitabın ilk anlatısı olan “Doğum” buna iyi bir örnek teşkil eder. Bu anlatıda bir eserin doğumu gerçek bir doğumla anlatılır. “Yalaktan yalağa, yalaktan yalağa, yalaktan sular, yeşil sular, yeşil, sular toplanıp yeşil yosun yumağı yalaktan yalağa birikip akan sular süzülüyor” diye başlayan paragraf şu şekilde son bulur:

...esip aktığı terleten sıcaklığında uğuluğul kanın... Dişilik... Boşanış. Boşanışın kolay, çok kolay bitebilişi. Beklenen, beklendiğini bilmeyen, taşları oynatan yumuşak çılgılık. İlk çocuk oğlandır: Uğraşma. Dişi yayılıyor. Rahat rahatlık. Deniz, ışıltısında (Karasu, 2000: 8).

Dişi/dişilik, su, deniz ve kan Karasu anlatısında rahatlıkla birbirine dönüşebilir. Çünkü bu unsurlar başlı başına dirimin kendisidir. Dirim ise bu metinlerde tıpkı ölüm gibi dişildir. Zaten ölüm ve dirim birbirinden farklı iki olay değildir. Karasu metninde ölüm ile dirimin karşıtlığı birbirinde erir ve bir bütün oluşturur. Zaten ölüm/dirim onun metinlerinde birbirine dönüşebilen kavramlardır. Hatta bu kavramlar birbirinin içine geçmiş, ayrılamaz hâdedirler. Öyle ki anlatılarda “ölüm-dirim” (2003: 78; 2015: 13) şeklinde bir sözcükle karşılaşırız. Nitekim Otto Rank (2014: 41) *Doğum Travması* adlı kitabında “[d]oğum travmasından kaynaklanan ve her türlü kılığa girmeye çalışan sürekli korkma eğilimi deyim yerindeyse biyolojik ve çok doğrudan bir tarzda çocuğun ölüm’le ilişkisinde açığa vurur kendini” der. Freud’a göre çocuk için “ölmüş olmak” demek “gitmiş olmak” demektir, yani “ayrışmış olmak”. Rank için bu durum bizi doğruca ilksel travmaya, yani doğum travmasına (nefes alamama) götürür. Şöyle ki “ölüm düşüncesi baştan itibaren bilinç dışında güçlü bir haz etkisi yaratan anne karnına dönme fikriyle örülmüştür” (Rank, 2014: 41). Kısacacı çocuk için ölüm anne karnına geri dönme arzusuyla karışır. Doğum ile ölümün iç içeliği bu şekilde insanoğlunun ölüm düşüncesinde kendini gösterir.

Sonuç

Makalenin başında Karasu imgeleminin maddesinin su olduğu öne sürülmüştür. Bilge Karasu da *Altı Ay Bir Güz*⁹ adlı kitabının sonunda bir söz oyunu yaparak şöyle der: “Yıllarca sonra, bu hisardan çok uzaklarda yazmağa başlayabilecekti bu karasuyu; bu karasunun söylencesine gelip katılacak kendi dereciğini” (Karasu, 2015: 83). Böylece soyadı ile yazdıkları arasında

⁹ *Altı Ay Bir Güz*’de denizi anlatmak isteğiyle başlasa da ölümü anlatmıştır. Burada yine denizin ölüm ile bağlantısı gündeme gelmektedir.

bir bağlantı kurar. Kısacası kendisi de imgeleminin suyun zenginliğinden yararlandığının farkındadır. Nitekim “*insanoğlunun en gizli, en yalın, en sadeleştirici güçlerini simgeleyen*” (Bachelard, 2006: 12) bir unsur olarak su Karasu anlatısı için mükemmel bir kaynaktır. Karasu anlatısında bu su kaynağı kendisini dişil yüzüyle gösterir. Bu dişil yüz bilinmez olduğu gibi ürkütücüdür de; kimi zamansa -anne ile ilişkisinden dolayı- huzur vericidir. Bu durum ilk başta okura bir ikilem gibi görünse de ölüm-dirimde olduğu gibi Karasu anlatısında ikilikler birbirine karışır.

Bilinç dışından sınırlarak gelen suyun imgeleri mitlerden güç alarak kendilerini en “yalın” şekilleriyle okurun gözünün önüne serer. Bu metinler bize kadın ile su eşliğini bir kez daha göstermeye çalışır ki daha önce de belirtildiği gibi bu eşleştirme kadının iyiliğine değildir. Burada dikkat edilmesi gereken tutum kadın/doğa ilişkisi karşısında erkek/kültürün nerede durduğudur. Ortada bir ikilik varsa birinin diğerine üstünlüğü de gündeme gelecektir diye düşünen ekofeministler erkeğin ve kültürün doğa ile kadın üzerinde bir tahakküm kurmaya çalıştığını iddia ederler. Karasu metninde bu özdeşlikler yer alsada birinin diğerine üstün tutulduğunu söyleyemeyiz. Kısacası Karasu, okuruna sadece bilinçdışının dehlizlerinde dolaşan imgeleri göstermeye çalışır.

KAYNAKLAR

- BACHELARD, Gaston (2006), *Su ve Düşler*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- BERRY, Kate A. (1997), “Of Blood and Water”, *Journal of the Southwest*. C. 39, S. 1, s. 79-111.
- GÖÇ, Murat (2013), “Kötü Tanrılar, Yitik Oğullar ve Hayalet Gemiler: Deniz Anlatılarında Erkeklik ve Varoluş Sıkıntıları”. *Kırıkkale: IV. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildiri Kitabı*. s. 577-585.
- GÜRBİLEK, Nurdan (1995), *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yay., İstanbul.
- JARDINS, Joseph R. Des (2006), *Çevre Etiği: Çevre Felsefesine Giriş*, İmge Kitabevi, Ankara.
- KARASU, Bilge (2015), *Altı Ay Bir Güz*, 5. Baskı, Metis Yay., İstanbul.
- KARASU, Bilge (2003), *Göçmüş Kediler Bahçesi*, 6. Baskı, Metis Yay., İstanbul.
- KARASU, Bilge (2000), *Troya’da Ölüm Vardı*, 4. Baskı, Metis Yay., İstanbul.
- KOCABIYIK, Ergun (2015a), *Dolaylı Hayvan*, 2. Baskı, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul.
- KOCABIYIK, Ergun (2015b), *Dünyanın Fısıltısı: Bir Mecaz Olarak Doğa Kitabı*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul.
- ÖGEL, Bahaeddin (2001a), *Türk Mitolojisi I*, Millî Eğitim Bas., İstanbul.
- ÖGEL, Bahaeddin (2001b), *Türk Mitolojisi II*, Millî Eğitim Bas., İstanbul.
- PLUMWOOD Val (2004), *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, Metis Yay., İstanbul.
- RANK, Otto (2014), *Doğum Travması*, Metis Yay., İstanbul.
- SENECA, Lucius Annaeus (2014), *Doğa Araştırmaları*, Jaguar Kitap, İstanbul.
- SEPETÇİOĞLU, Mustafa Necati (1969), *Yaratılış ve Türeyiş: Türk Destanı*, Millî Eğitim Bas., İstanbul.
- ŞAHİNGİL, Derya (2012), “Suya Dönmek: Benlik Kavramına Ekoeleştiril ve İçten-Etkin Yaklaşımlar”. *Ekoeleştiril: Çevre ve Edebiyat*. (Haz. Serpil Oppermann). Phoenix Yay., Ankara.

KLASİKTEEN POSTMODERNE BİR MASALIN MÜTHİŞ SERÜVENİ: KURBAĞA PRENS, KURBAĞA PRENSES, PRENSES VE KURBAĞA

ÖZ: Masal en eski anlatı türlerinden biridir. Klasik-geleneksel bakış açısına göre kurgulanmış olan masal anlatısı, olağanüstü kişi ve olayları içinde barındıran bir dünya yaratır. Yardımcılar ile onlara engel olmaya çalışan düşmanlar çatışır. Sonunda daima iyiler kazanır, kötüler ise cezalarını çeker. Grimm Kardeşler'in 1812-1815 tarihli klasik-geleneksel masal anlatısı olan *Kurbağa Prens* de böyledir. 2002'de E. D. Baker'in yaratıcı dünyasında modern bir bakış açısı kazanır ve *Kurbağa Prenses* adını alır. Walt Disney 2009'da bu iki yorumu harmanlar, eklediği çok farklı unsurlarla postmodern anlatı kategorisinde değerlendirilebilecek yeni bir masal sunar. *Kurbağa Prens* ve *Kurbağa Prenses*'i renkli bir yolculuğa çıkarır. Hem tanıdık hem de benzersiz olarak nitelendirilebilecek bu yeni masala *Prenses ve Kurbağa* adını verir. Bu makalede *Kurbağa Prens*'in yüzyıllar süren serüveni ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Grimm Kardeşler: *Kurbağa Prens*, E. D. Baker: *Kurbağa Prenses*, Walt Disney: *Prenses ve Kurbağa*, klasik, modern, postmodern.

The Amazing Adventure of a Tale from Classic to Postmodern: *The Frog Prince, The Frog Princess, The Princess and the Frog*

ABSTRACT: Tale is one of the oldest genres of narration. Such narration, fictionalized in classical-traditional view, creates a world with extraordinary people and events. These are texts in which the villains, who are given the role to impede the helpers, are in a battle against each other. In the end, the good always win and the bad face the punishment. *The Frog Prince* of Grimm Brothers, dated 1812-1815, is one such tale with classical-traditional storyline. In 2002, through E. D. Baker's creative world, it gains a modern look and is named *The Frog Princess*. In 2009, The Walt Disney Company blends these two versions and adding several different elements comes up with a new tale which can be considered in the category of postmodern story telling. It takes *The Frog Prince and The Frog Princess* on a colourful journey. The name of this very familiar yet unique new tale becomes *The Princess and The Frog*. This article elaborates on this centuries old adventure of *The Frog Prince*.

Keywords: Grimm Brothers: *The Frog Prince*, E.D. Baker: *The Frog Princess*, Walt Disney: *The Princess and the Frog*, classic, modern, postmodern.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Doç. Dr.
Ayşe Melda ÜNER

Yeditepe Üni. Fen-Edebiyat Fak.
TDE Böl.

unermelda@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-6584-9396

Gönderim Tarihi
Received
29.03.2019

Kabul Tarihi
Accepted
27.04.2019

Atf
Citation

ÜNER, Ayşe Melda (2019). "Klasikten Postmoderne Bir Masalın Müthiş Serüveni: *Kurbağa Prens, Kurbağa Prenses, Prenses ve Kurbağa*", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (45), 209-225.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Walt Disney'in 2009 yapımı olan fantastik-romantik ve komedi türündeki animasyonu *Prens ve Kurbağa* hem tanıdık hem çok farklı öyküsüyle sinemaseverleri cezbetmeyi başarmıştır. Filmin öyküsü esas olarak Grimm Kardeşler'in 1812-1815 yılında yayımlanan ve dünya çapında *Kurbağa Prens* adıyla tanınan masalına dayanmaktadır. Disney, bu klasik-geleneksel tarzda kaleme alınmış masalı yüzyıllardır bulunduğu raftan almış ve son derece renkli bir serüvene çıkartmıştır. Bu yolculuktaki ikinci dayanağı ise E.D. Baker'in Grimm Kardeşler'den esinlenerek kurduğu 2002 tarihli modern masalı *Kurbağa Prens*'tir.

Disney, *Prens ve Kurbağa*'nın olay örüsünü yepyeni bir bakış açısıyla ilmek ilmek dokumuştur. Mekân bilinçli bir seçimle çok dikkat çekici bir hâle getirilmiş, karakterler, üzerinde incelikle düşünülmüş olduğu anlaşılan, ancak rahatsız edici bulunmayan farklılıklarla zenginleştirilmiştir. 21. yy'da kurgulanmış olan bu masal, tam manasıyla postmodern yaklaşımıyla dikkat çekmektedir. Bu çalışmada Disney'in söz konusu yolculukta klasikten postmoderne atılan her adımda izleyiciye sorduğu ve sordurduğu sorular, düşündürdüğü meseleler, öne çıkarmaya çalıştığı duyarlılar gibi araştırmaya değer bulunan unsurlar analiz edilmeye çalışılmıştır.

Önce Disney'e esin kaynağı olan Grimm Kardeşler'in klasik masalı *Kurbağa Prens* ve E. D. Baker'in modern yaklaşımla kaleme aldığı *Kurbağa Prens* özetlenip yorumlanmıştır. Ardından 2009 tarihli *Prens ve Kurbağa* filminin öyküsü anlatılmış, içerdiği postmodern öğeler tartışılmıştır.

Bu çalışmanın amacı, temelde aynı olan öykünün klasikten postmoderne geçerken geçtiği aşamaları, dünyanın değişen sistemini, bununla bağlantılı olarak bir anlatının çıkış noktasından hayli farklı, çok yeni bir bakış açısıyla kurulanabileceğini tartışmaktır.

Kurbağa Prens – Grimm Kardeşler

Öncelikle Grimm Kardeşler'in *Kurbağa Prens* adıyla bilinen orijinal masalının özetini vermek ve çeşitli dillere çevirilerine dikkat çekmek masalın yüzyıllar içinde kültürlere göre geçirdiği değişiklikleri açıklayabilmek adına faydalı olabilir.

Alman Grimm Kardeşler 1812-1815 yılları arasında iki cilt olarak yayımlanan kitaplarında yer alan masala *Kurbağa Kral* ya da *Demir Heinrich (The Frog King or Iron Heinrich)* adını vermişlerdir (Grimm, 2007: 2-6). Bu addan da anlaşılacağı üzere kurbağa bir kraldır. İlk akla gelen soru ise ana karakterin o mu yoksa Demir Heinrich adlı başka biri mi olduğudur. Masal, böylelikle daha başlığıyla okuyucusunda merak uyandırmayı başarır.

Kurbağa Kral ya da *Demir Heinrich* masalının ilk cümlesi okuyucuya, eski zamanlarda bir kralın çok güzel kızları olduğunu haber verir. En küçük kızının güzelliği güneşi bile heyecanlandırmaktadır. Bu eşsiz güzellikteki kız, günlerini şatonun yakınındaki ormanda geçirmeyi, ihlamur ağacının yanındaki pınarın kenarında altın topuyla oynamayı sever. Bir gün topunu pınara düşürür. Çok üzülür. Ne yapacağını bilemezken karşısında bir kurbağa belirir. Topu sudan çıkarabileceğini söyler. Ama önce prensesin, bu iyiliğinin karşılığında ona ne vereceğini sorar. Prens, topunu geri almak uğruna bütün elbiselerini, mücevherlerini feda etmeye hazırdır. Hatta tacını bile teklif eder. Kurbağanın ise parada pulda gözü yoktur. Prensle arkadaş olmak istemektedir. Onunla aynı bardaktan su içecek, aynı tabaktan yemek yiyecektir. Hatta birlikte uyuyacaklardır. Şartları kesindir, kabul edilmezse topu çıkarmayacağı bellidir. Prens, kurbağanın isteklerini kabul eder. Ancak içinden kurbağayla dalga geçer. Sözü tutan kurbağadan topunu alır ve sarayına doğru koşarak uzaklaşır. Kurbağayı bir daha görmeyeceğini düşündüğünden çok memnundur.

Ama kurbağa, prensesin arkasından şatoya gelir. Prens babasına her şeyi anlatmak zorunda kalır. Kral kızına sözünü tutmanın öneminden bahseder. İnsan rahata erdiğinde, zor zamanında kendisine yardım edeni unutmamalıdır. Prens babasına karşı gelemez. Kurbağayla aynı tabaktan yemek yer, aynı bardaktan su içer. Ama bir de onunla uyumak zorunda olmak prensesi çok rahatsız eder. Kurbağayı duvara fırlatır bir den. Kurbağa çarpmanın etkisiyle eski hâline, yani krala dönüşür. Prensese bir cadının lanetine uğradığını anlatır. İki genç birbirlerine alışırlar. Bir süre sonra prensesin babasının da isteğiyle evlenirler. Onları genç kralın ülkesine götürmek üzere sadık uşağı Heinrich gelir. Sekiz atın çektiği görkemli arabayı sürerken bazı sesler duyulur. Genç kral, arabanın kırıldığını zanneder. Hâlbuki Heinrich, kral kötü kalpli cadı tarafından kurbağaya dönüştürüldüğünde çok üzülmüş ve üzüntüden patlamaması için kalbini demir kemerlerle bağlamıştır. Şimdi her şey yoluna girdiği için kemerler birer birer kırılmaktadır. Masal, Sadık Heinrich'in çok sevdiği kralına kavuştuğu için mutlu olmasıyla sona erer.

Almancadan diğer dillere yapılan çevirilerdeyse kurbağanın prens olması tercih edilmiştir. Başlık da bu tercihe göre şekillenmiştir. Orijinal masalda ikinci ana karakterin kralın sadık uşağı Heinrich olması ilgi çeken önemli bir husustur. Çevirilerde bu karakter önemsenmemiştir. Hatta çoğu çeviride Heinrich'ten hiç bahsedilmemiştir. Çeviriler zaman içinde yeniden yazımlar hâline gelmiştir. En çarpıcı farklılık ise orijinal masalda prensesin kurbağayı öperek insana çevirmemesidir. Kurbağa, prensesin onu yanına kabul etmesi, ancak bu yüzden öfkelenmesi sayesinde büyüden kurtulur, yani çevirilerde âdeta ana unsur olan öpücük yoktur.

Çalışmada ele alınan masalların Propp şeması üzerinden incelenmesi amaçlanmamış, bu nedenle de söz konusu şema üzerinde ayrıntılı olarak durulmamıştır. Ancak zaman zaman Propp şemasına bazı kısa göndermeler yapılmıştır. Propp klasik-geleneksel tarzda yazılmış, olağanüstü öğeler içeren masalarda 31 işlev belirlemiştir. Her masalda 31 işlevin her biri görülmez. Ancak hepsinde bulunması gereken, yani masal için “şart” olan 1 işlev vardır. O da masalın başındaki “kötülük” ya da “yokluk” tur. “Kötülük” ya da “yokluk” ortaya çıkacaktır ki kahraman büyük bir mutsuzluk yaşasın ve bu mutsuzlukla bir maceraya atılsın. İşte burada da olaylar kahramanın, bir cadının lanetlemesi üzerine kurbağaya dönüşmesiyle başlar. Okuyucu, düşmanın kahramanı kurbağaya çevirdiğini kahramandan öğrenir ancak düşmanla tanışmaz, çünkü buna gerek olmaz. Bu masal klasik-geleneksel kimliğiyle Propp şemasına uygundur (Propp, 2009). Masalı karmaşık hâle getirebilecek hiçbir unsur yoktur. Yardımcı olarak Henrich çizilmiştir. Kahraman yeni, daha doğrusu eski ve olağan fiziksel görünümünü geri kazanır. Prensesiyle evlenir. Masal mutlu biter.

Grimm Kardeşler’in *Kurbağa Kral* ya da *Demir Heinrich*’inin basit bir kurgusu vardır. *Kurbağa Prenses*’te şematik açıdan zorlayıcı hiçbir öge bulunmaz. Olay örgüsünde en ufak bir sorun yoktur. Karakter yelpazesi de gayet sınırlıdır. Onlar da masal dinamiğine en uygun yolla hareket ettirilmiştir. Kısaca, gayet anlaşılır bir yapı kurulmuştur denebilir.

***Kurbağa Prenses* – E. D. Baker**

Grimm Kardeşler’den yaklaşık iki yüzyıl sonra 2002’de Amerikalı yazar E. D. Baker, *Kurbağa Prenses* adını taşıyan bir masal kaleme alır (Baker, 2002). Adından da anlaşılacağı üzere öykü temel unsurları itibariyle *Kurbağa Prenses*’i hatırlatmaktadır. Burada da kurbağaya dönüştürülmüş prens baş erkek karakterdir.

Ancak masala adını veren o değildir. E. D. Baker’in masalı Türkiye’de çocuk edebiyatıyla ilgilenenler dışında edebiyat araştırmacıları tarafından fazla bilinmemektedir. Bu nedenle *Kurbağa Prenses*’in de özetini vermek faydalı olabilir. Bu modern masalda karakter yelpazesi Grimm Kardeşler’inkinden biraz daha geniş tutulmuştur. Dolayısıyla burada karakterlerden bahsetmek masalın olay örgüsünü kavramayı kolaylaştıracaktır.

Emerelda ya da masalda annesi dışında herkesin kullandığı adıyla Emma, prensistir. Annesi Chartreuse kraliçe, “Yeşil Büyücü” lakaplı Grassina, Emma’nın teyzesidir. Eadric kurbağa prens, Jor’e ise Kraliçe Chartreuse’nin Emma’yı evlendirmek istediği züppe prenstir. Mudine 1. ve Vannabe de 2. cadıdır. Haywood ise Grassina’nın sevdiği adamdır. Yıllar önce Grassina’nın, evlenmelerini istemeyen annesinin oyunu yüzünden ayrılmış, çok mutsuz olmuşlardır.

Emma surlarla çevrili sarayında yaşayan güzel ve iyi kalpli bir prensesdir. Sert mizaçlı annesi Chartreuse'nin baskısından kaçabilmek için vaktinin çoğunu sarayın yakınındaki bataklıkta geçirir. Teyzesi Grassina onu çok sever ve koruyup kollar.

Emma bir gün Prens Jor'e'nin ziyarete geleceğini öğrenir. Onu aptal ve ukala bulduğu için kurtuluşu bataklığa gitmekte bulur. Orada ezilirken birinin konuştuğunu duyar. Etrafına bakınır ama kimseyi göremez. Konuşan, bir kurbağadır. Emma çok şaşırır. Kurbağa aslında bir prens olduğunu, ancak bir cadının onu kurbağaya çevirdiğini anlatır. Emma'nın prenses olduğunu öğrenince ondan kendisini öpmesini ister. Ancak bu sayede tekrar insana dönüşebileceğini anlatır. Emma ona inanmaz ve isteğini kabul etmez. Kurbağayı üzün ve umutsuz bırakarak saraya döner. Önce teyzesi Grassina'ya uğrar, kurbağadan söz eder ve büyüünün nasıl bozulacağını sorar. Teyzesi büyüü yapanın çaresini de söylemesi gerektiğini, aksi hâlde büyüünün tutmayacağını anlatır. Çare genellikle bir prenses tarafından öpülmektir.

Emma ertesi gün yine bataklığa gider. Kurbağayı bulur. Onun Montevista prensi Eadric olduğunu öğrenir. Gerçi doğru söylediğinden hâlâ emin değildir. Bu arada annesi, Prens Jor'e'yle konuşup anlaştıklarını, Emma'yla yaz sonunda evlenmeleri için hazırlıkları başlattığını haber verir. Emma Jor'e'yle evlenmek istemediğini söylese de annesinin kararı kesindir. Derdini paylaşmak için teyzesini bulamayınca, bataklığa gider ve olanları kurbağa prensesine anlatır. Eadric, Jor'e'yi tanıdığı için Emma'nın onunla evlenmesinin doğru olmayacağını farkındadır. Neticede biraz da çaresizlikten Emma kurbağayı öpmeye razı olur. Ancak kurbağa prensin insan olmasını beklerken kendisi kurbağaya dönüşür.

Eadric, kurbağaya dönüştüğü yere giderek bunu yapan cadıyı bulmayı ve onun yardımını istemeyi düşünmektedir. Emma ile birlikte didip cadının ölmesini beklerler. Bir süre sonra cadı görünür. Olanları anlatır ve ondan kendilerini tekrar insan yapmasını rica ederler. Ancak yakından bakınca Eadric kendini kurbağa yapanın o olmadığını anlar. Bu kız Eadric'i kurbağa yapan cadıya benzemek için uğraşmış gibi görünmektedir. Hiç iyi niyetli değildir. İkisini yakalayıp torbasına tıkar ve evinin yolunu tutar. Evde onları bir kafese kilitletler. Emma ve Eadric başlarına ne geleceğini bilemedikleri için endişeyle beklerler. Odada yarasa, örümcek ve fare gibi başka hayvanlar da vardır. Yarasa Li, Vannabe'nin aslında cadı olmadığını ama büyü yapmayı öğrenmeye çalıştığını anlatır. Asıl cadı, Mudine'dir, ancak yaşlanınca birdenbire ortadan kayboluvermiştir. Vannabe ona benzemeye çalışmaktadır. Emma cadının bir büyü yapmak için Eadric'le ikisinin dillerini ve ayak parmaklarını keseceğini anlar. Uykuya dalmış olan Eadric'i uyandırmaya çalışır. Yarasa, içinde bazı sihirlerin tariflerinin bulunduğu bir kitabı ulaşabilecekleri bir yere yuvarlar. Emma, bu kitaptan öğrendiği bir sihirle

bütün kilitleri açar. Yarasa'yı da çağırırlar. Eadric'i kurbağa yapan cadının Mudine olduğunu anlamışlardır, ancak o öldüğüne göre onları kim kurtaracaktır? Emma teyzesine gitmenin tek çözüm olduğunu söyler. Kilitler açılınca özgülüğüne kavuşan yılan da onlara saraya dönüş yolunda yardım eder.

Teyzesine ulaşırlar. Grassina, Emma'ya 5 yaşındayken sihirli bir bilezik vermiştir. Bilezik onu her türlü tehlikeden korumakta, bütün büyülerini tersine çevirmektedir. Emma, Eadric'i insana dönüştürmek için öptüğünde bilezik bileğinde olduğu için büyü ters işleyip Emma'yı kurbağaya dönüştürmüştür. Emma kurbağa olduğu sırada bileziğini bir su samurunda görmüştür. Şimdi bileziği, yani su samurunu bulmaları gerekmektedir. Emma ve Eadric'in kaderleri birbirine bağlanmıştır ya birlikte insan olacak ya da kurbağa kalacaklardır.

Emma su samurunu bulur onu ikna ederek bileziğini almayı başarır. Eadric'le yan yana otururlar. Bu sırada bir köpek üstlerine doğru koşar. Emma köpeğe yem olmaktan korktuğu için Eadric'i öper. İkisi o anda insana dönüşürler. Birden yanlarında bir at belirir. Bu, Eadric'in atı Briht Country'dir. Mudine, önce Eadric'i kurbağaya, ardından da atını köpeğe çevirmiştir.

Emma, tekrar teyzesinin yanına gider. Teyzesi su samuruyla el eledir. Su samurunun teyzesinin sevdiği Haywood olduğunu öğrenir. Onu su samuruna dönüştüren ise Emma'nın anneannesidir. Grassina su samurunu öperek tekrar insan yapmak ister, ama başarılı olamaz. Tek yol annesinin büyüü kaldırmasıdır. Ancak bunu kabul etmesi için geçerli bir neden bulmaları lazımdır. Emma anneannesinin başka torunlar istediğini hatırlar ve teyzesi Haywood'la evlenirse bunun olabileceğini söyler. Böylece bu sorun da çözümlenir.

Olaylar Emma'nın Prens Jorge'yle değil, Prens Eadric'le evleneceğini gösterir. Annesi de buna itiraz etmeyecektir. Zaten Eadric de niyetini "*Annene evlenmek istediğin biriyle tanıştığını söyleyebilirsin.*" cümlesiyle dile getirmiştir. Emma'nın önemli bir tespiti ve isteği vardır. Kurbağa olarak bataklıkta yaşarken çok şey öğrenmiştir. Orası gerçekten büyüü bir yerdir. Mutlu olmak için arada bir bataklığa gitmek istemektedir. Eadric bu isteği gülümseyerek kabul eder. Masal tatlı bir havada mutlulukla sona erer.

Öykünün ana unsurları çok tanıdıktır. Kurbağaya dönüştürülmüş prens masalın kahramanıdır. Ancak yazar, üzerinde hayli düşündüğü anlaşılabilir dramatik çatışmalarla masalı zenginleştirmiştir. İkinci derece karakterleri de ustalıklarla çizmiştir.

Bu masalın kurusu Grimm Kardeşler'inki kadar basit değildir. Hatta anlaşılır ve sürükleyici olmakla birlikte karmaşıktır denebilir.

Kurbağa Prenses'i incelerken Propp'a gönderme yapılacak olursa kahramanın, yani Eadric,'in masal anlatısı başlamadan evvel bir cadının lanetiyle kurbağaya dönüştüğü ve maceranın da böyle başladığı söylenebilir. Bu, Propp'un başlanıç için koyduğu "şart" ile uyumludur. Eadric'in yardımcıları da bellidir. Teyze onlardan biridir. Emma da zaman zaman bir nevi yardımcıdır.

Prenses ve Kurbağa – Disney'den Postmodern Bir Peri Masalı

Disney'in 2009 tarihli *Prenses ve Kurbağa*'sında *Kurbağa Prenses* masalı postmodern bir bakış açısıyla yeniden yorumlamıştır.¹ Senaristlerin klasik-geleneksel *Kurbağa Prenses* ve modern *Kurbağa Prenses* ile kurduğu metinler arası ilişkiler başarılıdır. Anlatı hem yeni içeriği hem de farklı anlatım teknikleriyle dikkat çeker.

İlk bakışta, yani filmin adından yola çıkıldığında Disney'in, Grimm Kardeşler'in çok tanınmış *Kurbağa Prenses* masalını küçük değişikliklerle bugüne uyarladığı düşünülebilir. Zaten Disney'in amacı da izleyicinin böyle düşünmesini sağlamaktır. Ancak çok geçmeden filmin öyküsünün farklı bir kurguya sahip olduğu anlaşılır.

Filmin senaryosu Ron Clements, John Musker ve Rob Edwards'ın kaleminden çıkmıştır. Sinemacılar için senaryodan bir önceki adım olan ve filmin kurgusunu oluşturmada büyük önemi bulunan öykü, diğer adıyla sinopsis ise Ron Clements, John Musker, Greg Erb ve Jason Oremland'ındır. Film hakkında verilen bilgi notunda öykünün Grimm Kardeşler'in *Kurbağa Prenses* ve E. D. Baker'in *Kurbağa Prenses* adlı masallarından yola çıkılarak yazıldığı belirtilmiştir.²

Sinopsis ve senaryoya imzasını atmış olanlar, çocuk edebiyatı, masal, sinema dili, modern ve postmodern algı konusunda Hollywood'un tanınmış yazarlarıdır. Rob Edwards ile yapılan söyleşide sinopsisin hazırlanışı hakkında ipuçları mevcuttur. Filmde izleyicinin dikkatini çekmesi beklenmeyen en küçük unsurun bile üzerinde düşünülerek, türe ve 21. yy'ın hayat algısına uygun bir anlayışla ortaya çıkarıldığı anlaşılmaktadır.³

¹ The Walt Disney Company, *Prenses ve Kurbağa (The Princess and the Frog)*, Los Angeles, California, USA, 2009. Filmden yapılan alıntılarda künyesi verilen DVD'den faydalanılmıştır.

² <https://www.imdb.com/title/tt0780521/>, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Princess_and_the_Frog, https://www.google.com/search?q=the+princess+and+the+frog&rlz=1C1EJFA_enTR797TR797&oq=the+princess+and+the+frog&aqs=chrome..69i57j69i60j0l4.23942j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8 (Erişim: 16.05.2019)

³ <https://www.scriptmag.com/features/screenwriter-interview-rob-edwards-the-princess-and-the-frog> (Erişim: 16.05. 2019)

Bu bölümde *Prenses ve Kurbağa*'nın Grimm Kardeşler'in ve E. D. Baker'in masallarından farkı, meselelere yaklaşımı, anlatım tekniklerini postmodern bir hava içinde ama çok da vurgulamadan kullanışı incelenmiştir. Anlaşılabilirliği sağlamak amacıyla olay ve olay örgüsüne değinilmiş, masal yorumlanmaya çalışılmıştır.

Prenses ve Kurbağa'da karakter kümesi de hayli geniştir. Karakterler hakkında verilmesi gereken bilgiler de olay ve olay örgüsünün anlatımı ve yorumlanması sırasında uygun yerlere yerleştirilmiştir.

Film, akşam yıldızının parladığını haber veren bir şarkıyla başlar. “*Bir dilek tut*” der şarkı, “*bu □ece havada sihir var*” ve “*her şey gerçek olabilir.*” Bir masal anlatısına başlarken anlatıcının ilk cümlesinin “*çok eski bir zamanda*” olması beklenir. Nitekim bu anlatının 200 yıl önce kaleme alınan orijinalinde de ilk cümle budur. İşte ilk değişiklik burada gerçekleşmiştir. Masal anlatısını “*gerçek*” dünyaya taşımış, içine bir parça da “*sihir*” katmıştır. Kamera bir malikânenin penceresinden küçük bir kız çocuğunun odasına doğru yol alır. Bu tatlı hava prenses elbisesi diken Eudora adlı zenci bir kadının resimli bir masal kitabından okuduğu *Kurbağa Prenses*'le devam eder. Çok iyi arkadaş oldukları anlaşılan Charlotte ve Eudora'nın kızı Tiana kurbağanın macerasını merakla dinlemektedir. Bu, Grimm Kardeşler'in orijinal masalı değildir aslında. Onun İngilizce çevirisidir. Burada prenses, kurbağanın öpücük ricasını kibarca kabul eder. Onu kırmak istemez. Kaçmak aklından bile geçmez. Kurbağayı hemen öper. Kurbağa da o anda prenses dönüşür. Charlotte masalı çok beğenir. Çünkü kendini prensesle özdeşleştirmiştir. Zaten üzerinde de Eudora'nın diktiği anlaşılan çok hoş bir prenses elbisesi vardır. Bu öpücük gerçekçi bir küçük kız olan Tiana'yı ise dehşete düşürür. Asla bir kurbağayı öpemeyeceğini söyler. Tiana basit bir elbise giymiştir. Ancak başında kartondan kesilmiş bir taç vardır. Yani bu masalı dinlerken iki küçük kız da prenses olmuşlardır. Charlotte, Tiana'nın bir prensle gerçek aşkı yaşama ve prenses olma şansını nasıl reddedilebildiğini anlayamaz. O sırada odaya Charlotte'nin New Orleans'ın en zengin adamı olan babası Mr. La Bouff girer. Fiziksel görünüşünden ve tavırlarından çok iyi biri olduğu anlaşılmaktadır. Bu tatlı adam *Kurbağa Prenses* masalındaki prensesin babasını hatırlatmaktadır. İyi kalpli bir krala benzemektedir. Kendini kızına adamıştır. Ona “*prenses*” diye hitap etmesi de dikkate değerdir, hatta izleyiciye küçük bir mesaj niteliğindedir. Ama mesajın içeriği ilk anda düşünüldüğü kadar açık değildir. Mr. La Bouff, kızının neşeyle dönerek gösterdiği prenses elbisesinin güzelliğini över ve şehrin “*en iyi terzi*” olarak nitelendirdiği Eudora'yı kibarca takdir eder. Mr. La Bouff'un karısı yoktur. Ancak anlatıda bu konu üzerinde hiç durulmaz. Ona ne olduğundan bahsedilmez. Orijinal masalda da kraliçenin varlığından hiç bahsedilmemiştir. Annesizlik *Kurbağa Prenses*'te de filmde de vurgulanmamıştır. İki anlatıda da bu durum kız çocukta üzüntüye neden

olmamıştır. E. D. Baker'in *Kurbağa Prenses*'indeyse baba yoktur. Çok otoriter bir anne karakteri çizilmiştir. Aile ilişkilerindeki dramatik çatışmalar kadınlar üzerinden kurgulanmıştır. Anneanne, anne, teyze ve kız arasında çeşitli kombinasyonlarla yaratılan ve sayısı hiç de az olmayan dramatik çatışmalar, masalı biraz kadın odaklı, bu açıdan olumlu anlamda karmaşık ve ilginç bir hâle getirmiştir. Otorite sahibi olanlar hep kadınlardır. Bu bilinçli bir tercihtir. Disney de bu fikre olumlu yaklaşmış gibi görünmektedir. Ama bunu fazla vurgulama gayretinde değildir. Çünkü dinamiklerin kurgulanışı açısından buna gerek yoktur. Filmde Tiana bir süre sonra babasız kalır. Ayakları üzerinde durmaya çalışır. Annesi ona daima destek olur. Anneyle kız arasında bir dramatik çatışma yoktur. Bu ilişkinin huzurlu olması sinopsisin dengeli bir çizgide yürümesi için daha uygundur. Öyküdeki iniş-çıkışlar, çatışmalar, karakterlerin düzenlenmesi gibi büyüklü küçüklü her unsur en ince ayrıntısına kadar belirlenmiştir. *Kurbağa Prenses*'in izleri görülmektedir, ama kadın hâkimiyeti konusunda takip edilen yolun kıvrımları daha yumuşak ve renklidir. Disney, *Prenses ve Kurbağa*'yı hazırlarken çıkış noktası olan orijinal masaldaki klasik algıdan E. D. Baker'in modern anlatısına, oradan da kendi tercihi olan postmodern bakış açısına, bu bağlamda da başarılı bir geçiş yapmıştır.

Tekrar filmin anlatısına dönülecek olursa, Mr. La Bouff'un prenses gibi davrandığı kızı Charlotte bu anlatının prensesi midir sorusu akla gelir. Grimm Kardeşler'in masalındaki prenses gibi biraz şımarıktır. Ancak ondan hayli farklı olarak kurbağayı küçük görebilecek biri değildir. Zaten herkese karşı mütevazı ve sevgi dolu bir kızdır. En büyük hayali bir prensle evlenerek prenses olmaktır ve bu uğurda "*100 kurbağayı bile öpebilir*". Güzelliği ve zenginliği açısından bakıldığında da prensesliğe çok uygun görünmektedir. Anlatıdaki diğer kadın karakter Tiana ise Charlotte'nin en yakın arkadaşıdır. Zengin değildir ama o da çok güzel ve iyi kalplidir. Babası sıradan bir işçidir, Mr. La Bouff gibi kızını çok sevmektedir. Tiana'nın prenses olması imkânsız mıdır?

Disney, Charlotte, Tiana ve babaları üzerinden izleyiciye kimlik sorguladır. *Prenses ve Kurbağa*'da krallığa ve prensesliğe uygun karakterler kimlerdir? Bu hayli kapsamlı sorunun cevabını bulmak için olayların ilerlemesini beklemek gerekmektedir.

Akşam bastırmıştır. Eudora ve tatlı kızı Tiana mutlu bir gülümsemeyle malikânedan ayrılır, kendi fakir, minicik ama sevgiyle sarmalanmış yuvalarına dönerler. Mr. La Bouff ve Charlotte'nin kocaman malikâneleri de manevi anlamda sıcaktır. Yani iki farklı sosyal kesime ait iki farklı aile üzerinden, mutluluk ve sevginin parayla ilgili olmadığı da incelikle vurgulanır.

Tiana'nın en az iki işte çalıştığını çok sonra öğreneceği babası eve dönmüştür. Ailesine yorgunluğunu hiç belli etmemeye çalışır. Tiana

babasıyla birlikte nefis bir yahni yapar. Bütün mahalleyle birlikte yerler. “*Güzel yemeğin en iyi tarafı pek çok insanı bir araya [etirmesidir.]*” Babasının hayali, şehrin en lezzetli yemeklerini yapan lokantasını açabilmektir. Tiana da bu hayale ortak olur. Birlikte onun resmini çizer ve üstüne “*Tiana’nın Yeri*” yazarlar. Artık Tiana’nın en büyük amacı budur. Babasına Charlotte’nin bir kitabında okuduğu, akşam yıldızının kendisinden içtenlikle dilenen her şeyi gerçeğe dönüştürdüğü hakkındaki öyküyü anlatır. Babası, Tiana’dan akşam yıldızının öyküsünü dinlediğinde ona dilekte bulunmanın yanında çok çalışmanın da gerektiğini anlatır. Bütün bunların yanında “*asıl önemli olanı asla unutmama[masını]*” öğütler. Tiana bu öğüdün içeriğini, yani babasının aslında sevgiyi kastettiğini anlamaz. Yine çok çalışmanın şart olduğunu vurguladığını zanneder. Başını sallar. Odasında yalnız kaldığında akşam yıldızıyla konuşmak için penceresinden bakar. Birden bir kurbağayla burun buruna gelir. Çok korkar. Kurbağa da ondan korkmuştur. Bu, gerçek bir kurbağadır.

Bir sonraki sahnede yıllar geçmiştir. Tiana babasını kaybetmiştir. Var gücüyle lokantasını açabilmek için çalışmaktadır. Bu hayal, babasıyla arasındaki en duygusal bağıdır. Birlikte çizdikleri resim hem odasının hem de kalbinin en güzel yerindedir. Babasının fotoğrafına bir öpücük kondurur ve ona ortak hayallerine ulaşmak için çok çalıştığını söyler. Gündüz ve gece ayrı lokantalarda büyük bir gayretle çabalamaktadır. Neredeyse hiç arkadaşı yoktur. Yaşlılarının gezip eğlenme tekliflerini lokantasını açmak için çalışması gerektiğini söyleyerek reddeder. Vakti çok değerlidir. Amacına giden yoldan asla sapmaz.

Ertesi sabah her zamanki gibi büyük bir coşkuyla işine gider. Canla başla siparişleri almaya başlar. Çok geçmeden içeri Mr. La Bouff girer. Charlotte de yanındadır. Maldonya Prensi Naveen, New Orleans’a gelmektedir. Şerefine bir balo verecek, onu malikânelerinde misafir edeceklerdir. Charlotte sevinçten çılgına dönmüştür. Tiana’nın prence güzel yemekler ikram etmesi yönündeki önerisiyle çok heyecanlanır. Charlotte arkadaşından, akşam prens onuruna verilecek baloda tatlı yapmasını ister. Ona masraflarını karşılaması için yüklü miktarda para verir. Böylece Tiana bir anda lokantasını açabilecek kadar zengin olur. Çok beğendiği binayı satın almak için emlakçılara gider. Burası babasının lokantası için yıllarca hayalini kurduğu yerdir. Annesi de Tiana’ya destek olmak için gelmiş ve yanında babasının yahni tencerisini getirmiştir. Eudora kızının coşkusunu paylaşmaktadır ama âşık olup evlenmesini daha çok arzu etmektedir. Hâlbuki Tiana’nın evlenmek gibi bir isteği yoktur. Babasının, hayaline ulaşamamış olması onu çok üzmektedir. Lokantasını açarak babasının anısını onurlandırmak hayattaki tek hedefidir. Eudora kızına babasının ihtiyacı olan her şeye sahip olduğunu, sevgi dolu bir hayat geçirdiğini hatırlatır. Hayatta en önemli şey budur. Tiana da onlar gibi sevdiği insanla mutlu yaşmalıdır. Anlatı, hayatta önemli olanın altını

çizmeye devam etmektedir aslında. Ama Tiana henüz bu mesajı alabilmiş değildir.

Bu sırada Maldonya Prensi Naveen New Orleans'a gelir. Büyük bir neşe içindedir. Etrafı hemen şehrin güzel kızlarıyla çevrelenir. Yakışıklı prens onlarla ilgilenir. Şarkılar söyleyerek sokaklarda gezer. Hatta Tiana'yla karşılaşır. Tiana, kendisine sadece güzel bir kız olduğu için gülümseyen Naveen'e hiç yüz vermez.

Yavaş yavaş mekân seçiminin büyük bir önem taşıdığı anlaşılır. Filmdeki her unsur gibi bunun da bilinçli olduğu ortadadır. New Orleans 1718'de Fransız Missisipi Şirketi tarafından kurulmuştur. Adını 1700'lü yıllarda Fransa'da hayli güçlü olan aristokrat Dük Orleans'tan alır. 1763'te İspanyolların hâkimiyeti altına girmiştir. Louisiana 1803'te Napolyon tarafından Amerikalılara satılır ve bir Amerikan eyaleti hâline gelir. Buralar caz müziğinin doğduğu ve büyük coşkuyla icra edildiği topraklardır. Bu türün en önemli temsilcilerinden Louis Armstrong da New Orleanslıdır. Mutfağı da hayli meşhurdur. Tiana ve babasının yemek yapmaya, yemekle her sosyal sınıftan insanı bir araya getirmeye duydukları tutku da bu şehrin karakteriyle ilgilidir. Mekâna yüklenen bunca özellik postmodern anlatının bir göstergesidir. Mekân en önemli unsurlardan biridir. Klasik masal anlatısında ise hiçbir ağırlığı yoktur, hatta belirli bile değildir. Zaman ise 1920'lerdir. Klasik-geleneksel masalarda zamanın da üzerinde durulmaz. Ancak postmodern anlatı, bu algıyı da değiştirmeyi hedeflemektedir.

New Orleans aynı zamanda tehlikeli büyülerin, özellikle de voodoo'nun yapıldığı bir yerdir. Anlatıdaki dramatik çatışmalar açısından "voodoo" da çok önemlidir.⁴ İkinci şarkıda New Orleans'la ilgili sözü edilen en önemli konulardan biri budur. "*Sihrimiz var iyi ve kötü, seni mutlu da ederiz mutsuz da, alırsın istediğin her şeyi, kaybedersin elindekini.*" mısraları olacakların habercisi gibidir. Dr. Facilier, diğer adıyla Gölge Adam bu masalın kötü karakteridir. Çok ama çok kötü kalplidir. Önce Mr. La Bouff'u ve hemen ardından da Prens Naveen'i gözüne kestirir. Ancak planları sadece biraz para kazanmak üzerine değildir. Bütün şehri ele geçirmek niyetindedir. Önce Tiana'nın lokantası için teklif verdiği emlakçılarla konuşarak fiyatı arttırır. Ardından Naveen ve uşağı Lawrence'ı kandırır. Naveen'i bir kurbağaya Lawrence'ı ise Naveen'e dönüştürür. Lawrence, gücünü Naveen'in bir kolyede saklanan ve ihtiyaç duyulduğunda doldurulan kanından almaktadır. Baloya Prens Naveen olarak giden kişi Lawrence'dan başkası değildir. Yıllar boyunca presten saygısız davranışlar gören Lawrence, Gölge Adam'ın gizli teklifini kabul

⁴ <https://www.neworleans.com/> (Erişim: 16.05.2019)

etmiştir. Charlotte sayesinde zengin olacağını sanan Prens Naveen ise olan bitenden habersizdir. Gölge Adam'ın planına göre önce Charlotte, Naveen gibi görünen Lawrence ile evlenecektir. Gölge Adam evliliğin hemen ardından Lawrence'ı devreden çıkaracaktır. Mr. La Bouff'u öldürmek Gölge Adam için çocuk oyuncağıdır. Charlotte zaten çok önemsiz bir ayrıntıdır. Naveen kurbağa olarak kalacaktır. Onu öldürmek de mümkündür. Onun hayatı önemli değildir. Sonra bütün şehir Gölge Adam'ın olacaktır. “Öbür taraftaki” “*dosrlarım*” olarak nitelendirdiği kötü ruhlara çok borcu vardır. Planı işlerse hem onu ödeyecek hem de çok zengin bir hayat sürecektir. Baloya bir kurbağa olarak gelen Naveen olanların nedenini anlamamıştır. Bu sırada, daha önce Charlotte ile konuştukları üzere baloda misafirlere tatlı ikram eden Tiana emlakçılara bina için daha yüksek bir ödeme yapması gerektiğini öğrenir. Emlakçılar ona hayalinden vazgeçmesini ve kendi konumunda kalmasını öğütlerler. Çok üzülen Tiana bu değişikliğin nedenini anlamaya çalışırken yere düşer ve üstü kirlenir. Charlotte onu odasına götürerek kendi prenses kıyafetlerinden birini verir. Arkadaşının başına bir de taç kondurur. Tıpkı filmin ilk sahnesinde olduğu gibi ikisinde de prenses tacı vardır. Charlotte, Tiana'yı orada bırakarak Naveen sandığı Lawrence'ın yanına koşar. Tiana balkonda kurbağa hâlindeki Naveen'le karşılaşır. Naveen konuşmaya başladığıdaysa korkar ve onu eline geçirdiği bir kitapla öldürmeye çalışır. Naveen birden kitabın *Kurbağa Prens* masalı olduğunu fark eder. Bu, Eudora'nın filmin başında iki küçük kız olan Charlotte ve Tiana'ya okuduğu masal kitabıdır. Masalı bilen Naveen başında taç olduğu için Tiana'yı prenses zanneder, çok parası olduğunu, onu öperek prene çevirirse her istediğini vereceğini söyler. Tiana Naveen'in ricasını sadece lokantasını açabilmek için kabul eder. Ama birden kendisi kurbağaya dönüşür. Çünkü prenses değildir. Birlikte malikânenen kaçmak zorunda kalırlar. Böylece zorlu ama aynı zamanda eğlenceli yolculukları başlar. Bu yolculukta iki karakter tanışır ve zaman içinde birbirlerine âşık olurlar. Tiana'nın kurbağaya dönüşmesiyle E. D. Baker'in *Kurbağa Prenses*'indeki Emma'nın başına gelenleri hatırlatır.

O sırada Mardi Gras adlı karnaval da yaklaşmaktadır. Bu noktada olay örgüsünün, yani olayların neden-sonuç ilişkisi içindeki akışının anlaşılması açısından gayet önemli olan Mardi Gras'ın tarihçesi hakkında kısa bilgi vermek masalın daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. İsa Peygamber çölde 40 gün 40 gece oruç tutar. Ardından da Allah'ın kendisine verdiği görevi açıklar. New Orleanslılar paskalyanın hemen ardından gelen bu orucun başlamasını kutlamak için büyük bir karnaval düzenlerler. İşte Mardi Gras bu karnavalın adıdır. Hayli renkli geçen karnavalda seçilmiş kral ve kraliçe de yerlerini alırlar. Kral ve kraliçenin

varlığı anlatının kilit noktalarından biridir. Çünkü kralın kimliği prensesin kim olabileceğini ortaya çıkarabilir.⁵

Filmde Mardi Gras'ın kralı 50 yıldır hiç değişmemiştir: Mr. La Bouff. O sene de Mr. LaBouff kral seçilmiştir. Bu krallık bir gece sürer. Sadece o gece için Charlotte prenses olur. Yani ancak o gece yarısına kadar öpmesi durumunda Naveen'i eski hâline döndürebilir.

Charlotte Naveen'i öpebilirse büyü bozulacaktır. Ancak olay örgüsü bu sefer de farklı bir nedenle karmaşıklaşır. Charlotte sadece bir gece için prenses olabileceği için süre kısıtlıdır. Senaristler, klasik algıyı da takdir etmekle birlikte postmoderni benimsemişlerdir. Alışlagelmiş olanı, sıradanı reddederler. Dolayısıyla kurgu buna göre şekillenir.

Naveen, Charlotte tarafından zamanında öpülemez. Bu durum Disney'in bakış açısını açıkça gözler önüne sermektedir. İki karakterin arasında hiçbir gönül bağı yoktur. İyi kalpli Charlotte, Tiana ile Naveen'in birbirlerine duydukları aşkı anlayışla karşılamış ve evlilik beklentisi olmadan Naveen'i öpmeyi kabul etmiştir. Ancak öpücüğün büyüü bozması için geçerli süre dolmuştur. Naveen, kurbağa kalmaya razıdır. Yanında Tiana olduktan sonra geri kalan hiçbir şey önemli değildir. Yeni hayat algısına göre olması gereken olmuş, üzerinde emek harcanmış ilişki aşka dönüşmüştür. Sevgi çok özel bir duygudur. Tarafların prens veya prenses olması sevginin oluşmasını sağlamaz. Nitekim filmin bitiş şarkısında Naveen'in olduğu anlaşılan erkek sesi Tiana'ya şöyle der: *"İhtiyacım olan en iyi şey sensin! Ortaya çıktığında bunu bilmiyordum"*. İkinci mısra izleyiciye iki karakterin insan olarak birbirlerine hiç dikkat etmedikleri ilk karşılaşmalarını ve Tiana'yı kurbağaya dönüştüren ikinci hatırlatır.

Tiana'da dikkati çeken ilk husus zenci olmasıdır. Bu son derece şaşırtıcıdır. Böyle bir karakter ancak 21.yy'da Disney sayesinde çizilebilmiştir. Filmin yapımcıları bu fikrin doğal olarak ortaya çıktığını, çok kültürlü geçmişle ünlü New Orleans'ta bunun normal karşılanması gerektiğini belirtmişlerdir. Şehirde biraz zaman geçiren herkesin oranın gerçek bir eritme potası olduğunu anlayacağını vurgulamışlardır. Tiana'nın güçlü karakterine ve bir prens tarafından kurtarılmaya ihtiyaç duymadığına dikkat çekmişlerdir. Bu gerekçelerle Tiana, Afrika kökenli güzel bir Amerikalı olarak çizilmiştir.⁶

Tiana solaktır. Bu aslında onu seslendiren Anika Noni Rose'nin özelliklerinden biridir. Aktris, Tiana'nın da böyle çizilmesini önermiş,

⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Mardi_Gras (Erişim: 16.05.2019)

⁶ <https://www.nytimes.com/2009/05/31/fashion/31disney.html> (Erişim: 16.05.2019)

senaristler bu öneriyi beğenmişlerdir. Çünkü bu da şimdiye kadar düşünülmemiş bir farklılıktır. Tiana hayatın içinden bir karakterdir. Klasik-geleneksel olanın tam tersidir. Onun “öteki”sidir. Postmodernidir.

Bir masalda kadın karakterin erkeği uğradığı kötü büyüden kurtaracak öpücüğü vermesi pek nadir karşılaşılan bir durumdur.

Naveen, hayatı zevk ve eğlenceden ibaret zanneden, uçarı ve yakışıklı bir prens olarak çizilmiştir. Sorumluluklarını yerine getirmekten uzak, hercai biri olduğu için annesi ve babası yani kral ve kraliçe tarafından mirastan mahrum edilmiş, kendine bakmayı öğrenmesi için ülkesi Maldonya’dan gönderilmiştir. Maldonya kurgusal bir yerdir. Filmde New Orleans gibi çok renkli, gerçek bir şehrin karşısına kurgusal bir krallık yerleştirmek de gayet bilinçli bir tercihtir. Naveen, uşağı Lawrence ile birlikte New Orleans’a gelmiştir. Amacı şehrin en zengin adamı olan Mr. La Bouff’un kızı Charlotte’yle evlenip zengin hayatına geri dönmektir. Çalışmak aklından bile geçmez.

Tiana gibi Naveen’in ten rengi de siyaha yakındır. Ancak yukarıda da belirtildiği üzere Walt Disney yapımcıları bunun üzerinde fazla durmak istememiştir. Prensın saçlarının ve bazı özelliklerinin siyahî olmaması uygun görülmüştür. Yine de Naveen’i Brezilyalı bir aktörün seslendirdiği ve bu aktörün beyaz olmadığı açıklanmıştır. “Öteki”nin ele alınışına çekilen dikkat tam dozundadır. Bunun, üzerinde düşünülmesi gereken bir mesele olduğu hafif bir dokunuşla hatırlatılmış, ancak ana anlatı ve dramatik çatışmaların önüne geçmesi engellenmiştir.⁷

İki ana karakterden sonra anlatının postmodern bir kimlikle ilerlemesinde önemi olan ikinci derece karakterlere değinilmesi gerekmektedir. Bunlar Louis, Raymond ve Mama Odie’dir.

Louis çok iyi kalpli bir timsahtır. Kimseyi incitmez istemez, şiddetten hoşlanmaz. Hayattaki en büyük emeli bir caz grubunda şarkı söyleyebilmektir. Bu emeline timsah olarak ulaşabilmesinin çok zor olduğunun farkındadır. Bazı gruplara katılmayı denemiş ama her defasında gerçek anlaşılmış ve kovulmuştur. Çok sevimli bir karakter olarak çizilmiştir. Filmin sinopsisi hazırlanırken insan olarak tasarlanmıştır. Bir enstrüman çalabilmeyi çok isteyen ve bunun için Gölge Adam’a gitmekten başka çare bulamayan bir erkektir. Gölge Adam, Louis’in isteğini yerine getirir, ama çok geçmeden onu timsaha çevirir. Senaristler bir süre sonra bu kurguyu karmaşık bulmuş ve onun baştan beri timsah olmasına karar vermişlerdir. Louis’in adı da bilinçli seçilmiş gibi görünmektedir. Bu çok

⁷ <https://www.nytimes.com/2009/05/31/fashion/31disney.html> (Erişim: 16.05.2019)
<https://ohmy.disney.com/movies/2015/07/09/10-things-you-didnt-know-about-the-princess-and-the-frog/> (Erişim: 16.05.2019)

yetenekli, tatlı caz âşığının adının New Orleanslı Louis Armstrong'tan esinlenilmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Raymond, izleyicinin karşısına Louis'in işleri karıştırdığı ilk anda çıkar. Çok esprili ve akıllı bir ateş böceğidir. Cajundur. Yani Fransız kökenli Amerikalıdır. O da sıradan değildir. Raymond anlatıdaki dramatik ilerleyiş açısından ikinci derece karakterlerin en dikkat çekicisi olarak nitelendirilebilir. Çünkü ana mesajı veren, farklı türler arasında tutkulu bir sevginin doğabileceğini vurgulayan odur. Sevginin önemini, ulaşılamaz zannedilenin yakınlığını, ayrı türlerden olmanın bir arada bulunmayı engellemediğini anlatır. Onun, Evangeline adını verdiği akşam yıldızına duyduğu sonsuz aşkı bilen herkes, bunun gerçekleşmesi imkânsız bir hayalden ibaret olduğunu düşünmektedir. Bir ağustos böceğinin bir yıldızla bir araya gelmesi nasıl mümkün olabilir.

Yapımcılar postmodern algıya uygun olarak farklı türleri bir araya getirmiş ve alışıl gelmiş olanı tartışmaya açmıştır. Raymond ve Evangeline aynı türden değildir. Naveen ve Tiana da birbirlerine hiç benzemezler. Disney hayatın da böyle olduğunu göstermek ve izleyiciyi düşündürmek ister. Burada Bakhtin'in "*karnaval*" düşüncesini hatırlamakta fayda olabilir (Bakhtin, 2001). Zaten filmdeki Mardi Gras da bir karnavaldır ve orada da herkes sosyal statüsüne, ait olduğu kategorilere bakılmaksızın bir aradadır. Hiyerarşi ortadan kalkmış, "*öteki*" kavramı sorgulanmaya başlanmıştır. Postmodern düşüncenin önemli çıkış noktalarından biridir "*karnaval*".

Raymond, kısa sürede Louis'in en yakın arkadaşı olur. Naveen ve Tiana'nın tekrar insana dönüşebilmek için çıktıkları maceralı yolculukta Louis'le birlikte onlara yardım etmeyi seçer. Naveen ile Tiana'nın birbirlerini sevdiğini anlar. Bunu anlamaları için çabalar. Bir yandan da Gölge Adam'ı alt etmeye çalışır. Ama ne yazık ki bunu başaramaz. Son nefesini vermeden önce Naveen ve Tiana ona birbirlerine olan aşklarını itiraf ettiklerini ve birlikte yaşayabilmek için kurbağa olarak kalmaya karar verdiklerini açıklarlar. Raymond hayata yüzünde mutlu bir gülümsemeyle veda eder. Tüm ateş böcekleri Raymond'u gözyaşlarıyla uğurlarlar. Kuvvetli bir ışık onları gökyüzüne bakmaya mecbur eder. Evangeline'nin yanında bir yıldız parlamaktadır. Raymond sevgilisine kavuşmuştur. Gözyaşlarının yerini hayret dolu bir gülümseme alır. Raymond sonunda hep olmak istediği yerdedir. Demek ki gerçek sevginin aşamayacağı engel yoktur.

Mama Odie 197 yaşında bir büyücüdür. Tiana'nın çalışmaktan başka bir şey düşünmediğini anlar. Ona sevginin önemini anlatmaya çabalar. Naveen'in hercailiğini sezer, onu uyarır. İkisinin de olgunlaşmasına yardım eder.

İki genç, aşklarının farkına varıp kurbağa olarak evlenmeye karar verdiklerinde de nikâhlarını Mama Odie kıyar. Törenin sonunda Naveen, Tiana'yı öpünce birden ikisi de insan olurlar. Evlilik Tiana'yı prenses yapmıştır. Bu durumda öpüşme büyüü bozacak bir nitelik kazanmıştır. Çünkü Tiana prenses kimliğiyle Naveen'i, yani büyüünün etkisi altındaki kurbağayı öpmüş olur ve onu insana dönüştürür. Prens Naveen ve Prenses Tiana birbirlerine duydukları sevgi sayesinde insan olmayı başarmışlardır. Tiana lokantasını açar. Naveen ona yardım eder. Louis de orada cazcı olur. Tiana'nın annesi, Naveen'in ailesi, Charlotte ve babası da hayatlarından memnundur. Masal iyiler için çok mutlu biter.

Sonuç

Bu çalışmada, *Kurbağa Prens*'in klasikten postmoderne doğru ilerlediği yaklaşık iki yüzyıllık serüveni incelenmiştir.

Grimm Kardeşler'in, 1812-1815 tarihli *Kurbağa Prens*'i olay örgüsünün rahat ilerlediği, beklenen şekilde iyilerin daima kazandığı, kötülerin mutlaka kaybettiği klasik-geleneksel bir masal anlatısıdır. Okuru düşündüren, soru sormasını gerektiren bir kurgusu yoktur. Masalın orijinali ile çeşitli dillere çevirileri arasında fark olmakla birlikte yapı aynıdır. Son derece iyimser bir bakış açısı vardır.

Kurbağa Prens, 2002 yılında E. D. Baker tarafından farklı bir kurguyla kaleme alınır. Yazar, *Kurbağa Prenses* adını verdiği masalında karmaşıklaşan dünya düzenini, değişen sosyal yapıyı, aile ve kadın-erkek ilişkilerini modern bir yaklaşımla ve sürükleyici bir üslupla anlatmıştır. İyiler mutlaka kazanır, ama klasik-geleneksel anlatıda olduğu kadar çabuk değil. Kötülerin kötülükleriyle başa çıkabilmek biraz zorlaşmıştır. Okuyucunun sorması beklenen sorular vardır. Cevaplara ulaşmak için biraz uğraşmalıdır. Masal türünün yapısı değişmiştir. E. D. Baker masalında bu hususları başarılı bir şekilde ön plana çıkarır.

Disney, klasik-geleneksel *Kurbağa Prens* ve modern *Kurbağa Prenses*'ten esinlenerek 2009'da *Prenses ve Kurbağa* filmini hazırlar. Bu yeni yorum çok dikkat çekici bir bakış açısıyla izleyiciyi derinlemesine düşünmeye sevk eder. Ona beklenmedik sorular sorar ve şaşırtıcı cevaplar verir. Toplum tarafından "uygun"luğu kabul görmüş düşünceleri tartışır, izleyiciyi şaşırtır. "Öteki"nin, alışıl gelmiş algıdan farklı olarak yakın durduğunu gösterir. Hiyerarşik düzenin büyük oranda yıkıldığını vurgular. "Karnaval" anlayışını gözler önüne serer. *Prenses ve Kurbağa*'yı masal türü açısından önemli kılan, ele aldığı meselelerin her birine karşı sergilediği postmodern yaklaşımdır. Masalın bundan sonraki yolculuğu edebiyat araştırmacıları için kuşkusuz sürprizlerle dolu olacak, merakla beklenecektir.

KAYNAKLAR

- BAKER, E. D. (2002), *Tales of the Frog Princess*, Bloomsbury Publishing Plc, London, New Delhi, New York and Sydney.
- BAKHTIN, Mikhail (2001), *Karnavaldan Romana*, Çev. Cem Soydemir, Der. ve Önsöz: Sibel Irzık, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- BROTHERS GRİMM (2007), *The Complete Fairy Tales*, Vintage Random House, 20 Vauxhall Bridge Road, London, SW1 V2 SA, 2007, p. 2-6.
- https://www.google.com/search?q=the+princess+and+the+frog&rlz=1C1EJFA_enTR797TR797&oq=the+princess+and+the+frog&aqs=chrome..69i57j69i60j0l4.23942j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8 (Erişim: 16.05.2019)
- <https://www.imdb.com/title/tt0780521/> (Erişim: 16.05.2019)
- <https://www.neworleans.com/> (Erişim: 16.05.2019)
- <https://www.nytimes.com/2009/05/31/fashion/31disney.html> (Erişim: 16.05.2019)
- <https://ohmy.disney.com/movies/2015/07/09/10-things-you-didnt-know-about-the-princess-and-the-frog/> (Erişim: 16.05.2019)
- <https://www.scriptmag.com/features/screenwriter-interview-rob-edwards-the-princess-and-the-frog> (Erişim: 16.05.2019)
- https://en.wikipedia.org/wiki/The_Princess_and_the_Frog (Erişim: 16.05.2019)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Mardi_Gras (Erişim: 16.05.2019)
- PROPP, Vladimir (2009), *Morphology of Folktale*, University of Texas Press Austin, P.O. Box 7819 Austin, TX 78713-7819, Twentieth paper back printing, 2009. www.utexas.edu/utpress/about/bpermission.html
- THE WALT DISNEY COMPANY (2009), *Preşes ve Kurbağa (The Princess and the Frog)*, Los Angeles, California, USA.

JOHANN GOTTLIEB FICHTE’NİN TARİH ALGISININ ALMAN ULUSUNA SÖYLEVLERİ BAĞLAMINDA ÂŞIK ŞENLİK ŞİİRİNDE “BEN” ÖZNESİNDEN “BİZ” BİLİNCİNE

ÖZ: Aydınlanmanın ulus devlete geçiş sürecinde, milletlerin yazgısını belirleme hürriyetinin sağladığı fayda, aşırı bireyselliğin veya egosantrik dünya algısının beraberinde bir problem alanı doğurduğu gözden kaçmayacaktır. Tarih algısı bakımından bu duruma tepki Johann Gottlieb Fichte’den (1762-1814) gelir. Onun *Alman Ulusuna Söylevleri* tarihte biriken benlik algısının temel sistematığıne yapılmış bir itiraz olarak tarihin akışında aynı veya mukadderatçı kalmamak çerçevesiyle ‘tarihi yorumlama’ eksenine döner. Bu tasarım, aynı zamanda tarihi salt bir tefekkür alanı olarak değil, aksiyon ve kolektif tarih yorumunun kader alanı olarak görmenin de yol ayrımıdır. Bu bağlamda Kafkas coğrafyasında ün salmış Âşık Şenlik’in (1850-1913) milli aidiyet ve tarihsel kesitte karşılaşılan bunalım devrinde şiirleriyle, söz konusu ettiğimiz Fichte’nin ulusal algılayış biçimine ne derece yakın veya şiir dilinde ne derece ortak bir dilsellik ve mensubiyet duyduğu, disiplinler arası bir yorum inisiyatifi sağlayabilir. Dolayısıyla tarihi kurucu, yorumlayıcı ve tinsel bakımdan dilde gömülü olan ve bir milleti yaşatacak olan ulusal söylemin yine insan zihniyle tarihe yönelik kurma/kurgulama eylemi, Fichte’nin Alman ulus devlet inşâ sürecinde üstlendiği işlevden hareketle Kafkas Türkleri için de bunalım ve savaş dönemlerinde Âşık Şenlik’in; koçaklama ve destan şiirleriyle tarih bilincini ve ulusal var olma endişesini şiir dilinde karşılayan bazı meseleleri tartışmayı gerektirir.

Anahtar Kelimeler: Aydınlanma, Fichte, Âşık Şenlik, ulus-devlet, şiir.

From “I” Subject to “We” Consciousness in the Poem of Âşık Şenlik in the Light of Johann Gottlieb Fichte’s Perception of History and Addresses to the German Nation

ABSTRACT: It will not be overlooked that in the process of becoming a nation state in the enlightenment, the profit provided by the freedom of the nations to determine their own fate, excessive individualism or the perception of the egocentric world brings about problems. In terms of history perception, this reaction comes from Johann Gottlieb Fichte (1762-1814). His *Addresses to the German Nation* turns to the axis of ‘interpretation of history’ framed by not being the same or fateful as an objection to the basic system of self-perception that accumulates in history. At the same time, this design is not the place of history as a mere remorse but also the way of seeing as the domain of destiny of action and collective history interpretation. In this context, we can see how close Âşık Şenlik (1850-1913) who were famous in the Caucasus geography with the poems in the period of national belonging and historical depression, and Fichte’s national perceptions is or the degree of mutual linguicity and affiliation in the language and all these can provide the initiative of interdisciplinary interpretation. Therefore, the national discourse which is embedded in the language as the founder and interpreter of the history spiritually and which will keep a nation alive is the act of establishing / orienting towards the history of the human mind. Âşık Şenlik also expressed the consciousness of history and national existence in his poetry in the period of crisis and war for the Caucasian Turks and regarding the function which Fichte undertook in the construction process of German nation state, it is necessary to discuss these issues.

Keywords: Enlightenment, Fichte, Âşık Şenlik, nation-state, poetry.



TÜRKÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr. Öğr. Üyesi
Azer YAVUZ

Kafkas Üni. Fen-Edebiyat Fak.
TDE Böl.

azeryavuz@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-3821-9812

Gönderim Tarihi
Recieved
07.06.2018

Kabul Tarihi
Accepted
19.01.2019

Atıf
Citation

YAVUZ, Azer (2019). “Johann Gottlieb Fichte’nin Tarih Algısının *Alman Ulusuna Söylevleri* Bağlamında Âşık Şenlik Şiirinde ‘Ben’ Özne-Sinden ‘Biz’ Bilincine”, *Türkük Bilimi Araştırmaları*, (45), 227-235.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

İdeolojiler, baskın bir düşüncenin yaşamı düzenleme adına milletlerin tarih boyunca revize ettiği bir takım ulusal söylemler barındırır. Tarih, bu söylemlerin etkisiyle şekillenmiş ortak bir siyaset alanıdır. Bu bakımdan Fichte'nin "*Alman Ulusuna Söylevler*"inin işaret ettiği ortak bir farkındalık ve ayağa kaldırma çağrılarının benzerini, I. Dünya Savaşı'nda Kafkas coğrafyasında savaş-göç-yoksulluk ve türlü buhranların yaşandığı bir devirde halk şiiri icracısı Âşık Şenlik'in özellikle koçaklama ve destan türündeki şiirlerinde görmek mümkündür. "*Yaşadığı mücadele ortamı, Şenlik'i bir koçaklama ustası yapmıştır. Onun destan ve koçaklamalarında Köroğlu ve Dadaloğlu edası ve tavrı vardır. Karacaoğlan Nemçe Kralına, Âşık Şenlik ise şiirleriyle Çarlık hükümetinin Doğu Anadolu'daki işgal kuvvetlerine meydan okur.*" (Aslan, 2007: 24) Bu şiirlerde göze çarpan "biz" vurgusunun millî canlanmaya yönelik çabası, gerek bilincin dil vasıtasıyla taşınması gerekse figür olarak Âşık Şenlik'in merkezleşmiş konuşan kaynak oluşu, milliyetçi ideolojik söylemin 'taşıyıcı' olma niteliğiyle "ben" edilgen bilincinin yerine "biz" anlayışını tarihe karşı dayanıklı bir argüman olarak sunar.

Türk-İslam ve Batı medeniyetlerinin tarihsel görünümüne bakıldığında bilinç ve var olmaya dönük kurma/kurgulama eyleminin metin düzeyinde ortaya koyduğu 'taşıyıcı' özelliğe sahip birçok metin dikkat çeker. Hz. Peygamberin *Veda Hutbesi*, Yusuf Has Hacib'in *Kutadgu Bilig*'i veya Şeyh Edebali'nin Kayı Beyi Osman'a meşhur nasihatı ya da Batı'da Eflatun'un *Diyaloglar*'ı veya Martin Luther'in Almancaya çevrilmiş apokrifleri birer taşıyıcı metin olarak yorumlanabilir.

Bununla birlikte "*içerisinde bir topluluk ya da insanlık adına birtakım söylemler ve direktifler barındıran bu metinleri kurgusal olarak nitelermek gerekir. Çünkü tek başına söylem, kapalı sınırları içinde kurgusal bir gerçeklik yaratır, hayatın gerçekliği ile kurgusal gerçeklik tam olarak uyumaz. İçerisinde dini, siyasi veya sosyal söylemler barındıran bu metinler eyleme geçmesiyle, ona eklenmesiyle gerçeklik alanında kendini var kılabilir. Eylem ise gerçekle ilişkilidir ve onun içinde var olur*" (Çoban, 2003: 272).

Bu bağlamda taşıyıcı metin veya öznenin öncelikle dilsel manada bir karşılığa denk gelmesi gerekmektedir. Tıpkı Fichte'nin söylevlerinin Alman dilinde birtakım ulusal dil öğelerine işaret etmesinde ve o dilde bir karşılık bulmasında olduğu gibi. Âşık Şenlik'in kendi devrinin olayları karşısında dile getirdiği millî temanın da yaşadığı Kafkas coğ-

rafyasında ona hem zihinsel hem de metinsel düzeyde ‘taşıyıcı’ ve ‘söylev’ vasfını kazandıran bir toplumsal karşılık bulduğunu söylemek yanlış olmaz.

‘Taşıyıcı’ Metin ve Söylem İlişkisi

Modernizm sonrası ihmal edilen milli kimliğimizin gerçek ürünleri içerisinde folklorun ortaya çıkışından itibaren ilgi görmeye başlayan masal, türkü, halk şiiri üzerine yapılan çalışmalarda konuşan kaynak üzerinde durulmuş, metinlerin söylendiği siyasi-sosyal ve kültürel ortam ile metin arasındaki bağ ya da yazar ile metin arasındaki toplumsal bilinç köprüleri üzerinde pek durulmamıştır. Günümüz metin inceleme ve disiplinler arası çalışma metotları metin kadar anlatı ortamının da önemli olduğunu ortaya çıkarmıştır (Oğuz, 1998: 36). Bahse konu yazar-metin-devir üçlü sacayağı Fichte ve Şenlik gibi iki ayrı dünyanın insanların metinsel kaygılarının ortak paydada buluştuklarını göstermek açısından faydalı olacaktır.

Fichte’nin; “*Temelde dili kapanmış ve ölmüş bir ulus, dilsel sanatlarda sadece o dilin izin verdiği bir düzeye kadar gelebilir*” (Fichte, 2006: 326) ifadesi söz konusu dil ve söylem bağlantılı fikirlerin ulusal bakımdan nasıl bir zeminde inşa edilmesi gerektiğinin önemli bir faktörünü belirtmektedir. Dolayısıyla dil “*sadece bir anlaşma aracı değil, bir ulusal hakikat yuvasıdır.*” (Ökten, 2006: 417) ifadesi dil yapılarına ya da dil olaylarına söylem ve ideolojiyi yerleştirmenin somut birer göstergesidir (Fairclough, 2003: 155). Bunun da ötesinde dil, taşıyıcı metnin tarihi kesitte hazır beklediği ve tarihe yönelik yapıcı, yorumlayıcı fonksiyonun yüklediği bir devamlılıktır.

Tarihi açıdan, Osmanlı İmparatorluğu’nun lokal bölgelerdeki (Balkan uluslarında olduğu gibi) Kafkas uluslarında da nizam tesis etme ve devlet-teşkilat-kamu-siyaset tarzı, söz konusu lokal ulusların millî, dinî ve siyasi karakterlerine doğrudan bir müdahale içermemiştir Şenlik’in yaşadığı coğrafya bu lokal millî bilinci yüzyıllar boyunca sıcak tutmuştur. Denebilir ki Kafkas halkları için Osmanlı siyaset tarzı gayri Müslim ve Türk unsurlarda olduğu gibi Kafkasya’nın Türkçü-Turancı-İslamcı ideolojik bilincine müdahale etmemiştir. Bu bağlamda Fichte’nin geç Alman milliyetçiliği açısından *Alman Ulusuna Söylevleri* üzerinde durduğumuz sıcak milliyetçi bilincin Alman düşüncesinde ancak ve ancak Aydınlanmayla vücuda gelmiş bir millî uyanış iken, Kafkasya’da kaynağını Aydınlanma öncesinden alır. Bu kaynaklık özellikle Âşık Şenlik bakımından tarihin daha önceki devirlerine, metin dışı ve sözlü gelenekle devam eden bir şiir dilinin varlığıyla uzanır. Me-

sela; Kafkas bölgesinin o devir şartlarında düşman işgaline veya tehdidine karşı ‘taşıyıcı’ tarafından tahmin edilen toplumsal refleks “Hüner Gelir” adlı şiirde şöyle dile getirilir:

*Millet gumandanı Vağarşak Ağa
Sabreyle başına gör neler gelir?
Yığıfsan başına bir bölüh dığa
Deme ki onnardan bir hüner gelir*

*Uyma can fidaya o kahdağana
Birgün şeherini verer talana
Ne Bakü’ye benzer ne de Şirvan’a
Hazır ol üsdüine yüz bin er gelir*

.....
*Şüregel sancağı yalnız galıfıdı
Ağ baba bu işe müşdağ olufdu
Bin beş yüz Çıldırlı hazır gelifdi
Geçif baş u canan ser-be-ser gelir
(Alptekin-Coşkun, 2009: 247)*

Türk toplumunda milliyetçilik cereyanının kuvvetlenmesinden sonra, Türk şiiri üzerinde türlü şekillerde tesiri olan âşık edebiyatı, estetik bakımdan da milli edebiyat servetimizin önemli bir kısmını teşkil eder (Köprülü, 2004: 183). Dolayısıyla toplumu harekete geçirici ve şiir dilinde taşınan ulusal söylem, Şenlik merkezinde herkesi ilgilendiren, coğrafya üzerinde yaşayan her yurttaşta toplam bir ulusal refleksini ifade eder. Konuya yönelik karşılaştırma bakımından yine Alman tarihi odağa alındığında; Napolyon ve ordusu, Üçüncü ve Dördüncü Koalisyon Savaşı’nda ilkin Avusturya’yı sonra da Prusya’yı yenmiş, böylece Alman topraklarının büyük bir çoğunluğu Fransa tarafından işgal edilmiştir. Bu dönemde, yani 1806-1807 yılları arasında Prusya Devleti neredeyse çökmüş, Berlin, Napolyon ve orduları tarafından işgal edilmiş, ancak Çarlık Rusya’sı ile Fransa arasındaki Tilsit Antlaşması dolayısıyla Prusya’nın tamamen ortadan kaldırılması durumundan vazgeçilmiştir (Ökten, 2006: 406-407). 1808’de yayımlanan *Alman Ulusuna Söylevler* ise işte böyle bir ortamda Fransa’ya karşı ulusal mücadele çağrısıyla ortaya çıkmıştır (Bandet, 2006: 70). Benzer şekilde Âşık Şenlik’in yaşadığı dönem Kafkaslarda savaş ve yıkımın hâkim olduğu yıllardır. Halk arasında “93 Harbi” olarak bilinen 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı, toplumda derin acılara neden olan ve toplumumuzun ihtiyaç duyacağı millî karakterde bir taşıyıcı kaynağın eksikliğinin en çok hissedildiği süreçtir. Dolayısıyla her iki örnekte milli taşıyıcının, özellikle milletlerin yazgısını belirleyici ve tarihte dayanıklı bir çıkış arayan her

ulus için tetikleyici bir başat unsur olduğu dikkatten kaçmaz. Şenlik’in 93 *Koçaklaması*’na kaynaklık eden temel kaygı ile Fichte’nin kaygısı her iki ulus açısından ortak bir payda olarak karşımıza çıkar:

*Ehl-i İslam olan işitsin bilsin
Can sağ iken yurt vermerih düşmana
İsderse uruset ne ki var gelsin
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana
.....
Aşger olan bölük bölük bölünür
Sandınız mı ki Kars galası alınır
Boz atlar üsdünde kılıç salınır
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana
(Aslan-Coşkun, 2006: 203)*

Âşık Şenlik Karseli bölgesinin işgal tehlikesi belirir belirmez mücadeleyi başlatan öncü hüviyetiyle 24 Nisan 1877 Salı günü savaşı ilan bile etmeksizin saldıran Ruslara karşı 93 *Koçaklaması* adlı şiirini söyler. Bu şiir yazıya geçirilir ve yöre halkının duyduğu moral, birlik ve beraberlik ruhunu kuvvetlendirmek için dağıtılır. Ayrıca düşmanla savaşmak üzere toplanan meşhur “Kars Gönüllü Atlıları” bu şiiri marş olarak okur (Çobanoğlu, 2000: 7). Bu bağlamda Alman düşüncesi adına konuştuğumuzda, 1808 kış aylarında Berlin Üniversitesi’nde gerçekleştirilen toplam on dört konuşmadan meydana gelen *Alman Ulusuna Söylevler* söz konusu edilen bunalım döneminde Alman ulusu için tarihe dönük ayakta kalma şartlarının hazırlayıcı ve zihinsel bir fark edişin de başlangıcı denilebilir. Fichte bu konuya ilişkin başlangıç ve yorumlama aşaması için şunları sıralar: “*Tarihin ve insanlığın akışı, dairesel bir dansın gizli ve esrarengiz yasalarına göre değildir. Sahih ve doğru insan, tarihi kendisi yaratır. Daha önce var olmuş olanın tekrarı olarak değil, gerçekten yeni olanı zamansallaştırarak. Bu sebeple salt teker-rürü beklemez o*” (Fichte, 2006: 327). Özellikle tarihin salt tekerrür alanı olmadığına yönelik bu vurgu, millî bir farkındalığın tarihi periyotta ve *Alman Ulusuna Söylevler* bağlamında harekete geçirici bir metnin aynı zamanda bir söylev ya da nutuk olarak üstlendiği fonksiyonun sadece dinletmek için okunmadığının da belirtisidir. Dolayısıyla Fichte’deki söylev “*ruhsal canlanmaya/yeniden doğmaya yönelik bir çağrıdır*” (Özkırmı, 2009: 37) ve ırkçı bir söylem olarak algılanmamalıdır. Elbette konumuz açısından en can alıcı nokta burasıdır. Ulus adına Fichte’deki kuşatıcı vurgu, yani “*kendilikten bizatihi yaşama yük-selen özne*” (Fichte, 2006: 323) bilinci bir taşıyıcıya ihtiyaç duyar. Tarihe yönelik müdahale ve bilinçli bir var olma çabası olarak bu taşıyıcı, Fichte’de bir söylev metniyken Âşık Şenlik’te şiir formunda kendini

gösterir. Ruhsal canlanma, yeniden doğma veya yaşama yükselen özne doğal olarak Şenlik'in ait olduğu zihinsel ve dinsel koridorda şecaat ve cihat kavramlarıyla karşılık bulur. Şiir metinlerinde ağır basan destanî hava, yaşanan süreçte bunalım yaşayan Türk-İslam coğrafyasında medeniyet tutulmasına uğramış bir toplumun oturup kendi meseleleri, mevcudiyeti ve bellekte yitmiş bir zamanın yeniden keşfi üzerine düşünmesini sağlayacak yolu da açmış olur. Şenlik, milli bir karakter olarak tarihin bir anını değil her anını, salt tefekkürü değil aksiyonu ve de tarihi mukadderatçı bir alan olarak görmemenin yol ayrımına gelir. Tarihi bilinç ve var olma endişesi, insanı belli bir plana göre harekete geçirir ki; bu toplum adına 'diriliş'in eylemsel boyutu veya praxisidir.

“Ben”in Yıkılışı ve “Biz”in Konumlanması

Her iki taşıyıcı örneğinde de “ben” değiştirici bir millî uyanış gücüne sahip değildir. Fakat “biz” sadece kendi adına değil ulusunun adına konuşan iradenin/konuşucunun ortak bir kadere yönelmesinin veya ortak bir idealin özneyi aşip ortak bir söyleme kavuşmasıdır. Fichte'nin tasavvurundaki “ben” hiçbir şekilde bireysel, kendi içine kapalı bir “ben” değildir. Bir ulusa mâl olan şeyle, Alman olmak'la eş değerdir. Tam tersine, her bir tikel ben'in ve mensubiyetin üstünde; durağan olmada huzur bulmayan, tüm ben'lere eşlik eden ve onları sarmalayan yapıda olan (Ateşoğlu, 2006: 32) “biz”dir.

Fichte, ulusal bilinç ve düşünüşü, tikel yaşamlara doğru biçimde aktarabilmenin en iyi yolunun şiir ve edebiyat olduğuna inanır. Alman ulusunun ruhsal eğitimi de şiirle sağlanacaktır. Ancak şiirsel dil, Latin değil Alman ruhuyla dolu olmalıdır (Ökten, 2006: 417). Bu durum, zihniyeti tikel yaşamlardan çıkarıp toplumsal bilince yaymaya ve dışsallığa kapı aralar. Fichte'nin bir araç olarak tanımladığı şiir ve edebiyat, Şenlik'in şiirlerinde aksiyoner manada ulus adına kuvvetli bir silah ve güç kaynağı olarak karşımıza çıkar. Bu durum âşıklık geleneğinin vizyonu ile alakalıdır. Âşıklar sadece saz çalıp türkü söyleyen, nükteli sözlerle halkı eğlendiren ve toplumun estetik duygularını okşayan kişi değildir yalnızca. Aynı zamanda çok eski çağlardan beri dilin verdiği imkânlarla insan ve toplum inşa eden, Dede Korkut gibi yol gösteren kişidir. 11. yüzyıldan itibaren Anadolu toprakları Türklerin ebedi yurtları olduktan sonra âşıklar Horasan erenleri ile birlikte yürümüşler, onların mesajlarını halka saz ve sözle ulaştırmışlardır. Diğer bir taraftan ordularla birlikte sefere çıkmış, yenilgi halinde halkın kuvvet ve iradesini, hürriyet mefkûresini sıcak tutma emelini gütmüşlerdir (Kartarı, 1977: 13). Dolayısıyla bu dışsal bağlılık, bağdaşıklık Şenlik şiirinin harekete geçiriciliği çerçevesinde tek bir özne ya da şahsın nazarından çıkip, mensubiyete ve aidiyete dönüşür.

*Kavga günü namerd sapa yer arar
Er olan göğsünü düşmana gerer
Cem-i ervâh biznen meydana girer
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana*
(Aslan-Coşkun, 2006: 203)

Ve yine;

*Hulus-i dilden bilsen fikrimi
Men Allahdan Al-Osman’ı isderem
Merhamet sahibi irahmi gani
Nesli mürsel hükmi-i hanı isderem*
.....
*Sultan Hamit hanım şahlar serveri
Dilinde selavatı zıkr-i ezberi
Kaf’ dan Kaf’a zır-ı zeminden beri
Hükmetmeye birce onu isderem*
(Aslan-Coşkun, 2006: 222)

Yukarıya alıntıladığımız şiir parçaları, kendi şartlarında zihniyet olarak bizatihi Şenlik’in şiir dilinde; düşmana, ötekine ve kaosa karşı Türklük ve İslamlık bilincini aşılama, aidiyet ve de topluma hâkim ortak bir söylemi Türkçeleştirme çabası olarak okunabilir. Burada şunu belirtmek gerekir ki Şenlik’in koçaklama ve destanlarında en dikkate değer şey, içinden çıktığı “insan”ı merkeze konumlayan medeniyet dairesinin gereği olarak salt bir ulusçuluk anlayışı içinde olmamasıdır. O, Rus ordularının işgali altındaki coğrafyasını vatanseverlik, kahramanlık ve şecaat kavramları çerçevesinde korumak ve ona belirli bir yön veremeyi hedeflemiştir.

Bir ulusun çektiği ıstırap ve felaketler, ancak bu duygu halinin düşünceye, karar vermeye ve eyleme geçmeye başlaması ile son bulabilir. Fichte için bu felaketlerin doğurduğu ıstırap, korkaklık veya dışarıdan gelecek bir yardım ya da gelecekte ortaya çıkabilecek iyi bir durum umuduna kendini bırakmasıyla asla üstesinden gelinemez. Ona göre gerçek kurtuluş, kişi ya da kişilerin kendi kararlılık ve eylemlerine bağlıdır (Ateşoğlu, 2006: 142). Dolayısıyla Fichte, *Söylevlerde* iradeye ve onun etkin gücüne vurgu yapan bir felsefeyle karşımıza çıkar. Aynı kararlılık ve iradesel adanmışlık Şenlik’in aşağıya alıntıladığımız şiir parçalarında da karşımıza çıkar:

*Hele Al Osman’ı görmemiş zorun
Din gayreti olan tedarik görün*

*At tepin baş kesin kazağı gırın
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana*

.....
*Şenlik ne durursuz atlara minin
Sıyra gılıç düşman üsdiüne dönün
Artacahdır şanı bu Al Osman'ın
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana*
(Aslan-Coşkun, 2006: 204)

Şiir parçaları Fichte'nin karşı çıktığı durağanlığa ve fatalizme, Türk edebiyatında Âşık Şenlik'in kaleminden çıkan eylemci-atılğan ve geleceği tesis etme kaygısını barındıran “biz” bilincinin belîğ örneklerindedir.

Sonuç

Denilebilir ki milletlerin bunalım dönemlerinde taşıyıcı metinler ortaya çıkmaktadır. Bu devirlerde toplumu ilgilendiren meselelerin algılama biçiminde, özellikle taşıyıcı metnin kullandığı ulusal paradigma, “ben” özne duyumsamasından çok; “biz” algılamasına yönelişle açığa çıkar. Milletlerin yazgısını değiştirmede, tarihe müdahale etmede ve tarihe kurucu yöntemle yaklaşımda, toplumu arkasına alabilen her türlü sesleniş ancak millî karakterde bir ulusal söylemin oluşturacağı biçim üzerinden meselelere yaklaşacaktır. Bu bağlamda Alman tarihi ve düşüncesinde Fichte'nin söylevlerinin geç-aydınlanmanın ürünü olan siyasal bir milliyetçi yaklaşımla kendini modern çağa taşımada “biz” söylemini geciktirmişken, kanaatimizce Âşık Şenlik özelinde millî duygu ve hissediş kabiliyetinin toplum adına Şenlik'e çok kadim zamanlardan devredilmiş bir milliyet bilinci olması; aynı zamanda Şenlik vasıtasıyla şiir dilindeki taşıyıcılık ve halk ozanı kimliğiyle de sonraki tarihsel aşamaya kendi millî söylemini rahatlıkla aktarabildiğinin müstesna bir örneğidir.

KAYNAKLAR

ASLAN, Ensar (2007), *Çıldırılı Âşık Şenlik*, Maya Akademi Yay., Ankara.

ATEŞOĞLU, Güçlü (2006), “Fichte ve Alman Milliyetçiliği”, *Doğu Batı*, Kasım-Aralık-Ocak, S. 39, s. 129-157.

BANDET, Jean-Louis (2006), *Alman Edebiyatı*, (Çev. İsmail Yerguz), Dost Yay., Ankara.

- Çıldırılı Âşık Şenlik Divanı (2009), (Haz. Ali Berat Alptekin-Nizameddin Coşkun), Çıldır Belediyesi Yay., Ankara.
- ÇOBAN, Barış (2003), “Söylem, “İdeoloji ve Eylem: İktidar ve Muhalefet Arasındaki Mücadeleyi Çözümleme Denemesi”, *Söylem ve İdeoloji*, (Haz. Barış Çoban - Zeynep Özarslan), Su Yay., İstanbul, s. 245-284.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2000), “İşgal Edilen Vatan Topraklarında Âşık Edebiyatı’nın Temel İşlevleri ve Âşık Şenlik”, *Âşık Şenlik Sempozyumu Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, ss. 69-75.
- FAIRCLOUGH, Norman (2003), “Dil ve İdeoloji”, (Çev. Barış Çoban), *Söylem ve İdeoloji*, (Haz. Barış Çoban-Zeynep Özarslan), Su Yay., İstanbul, ss. 155-170.
- FICHTE, Johann Gottlieb (2006), “Alman Ulusuna Söylevler 7. Söylev”, (Çev. Kaan H. Ökten), *Alman İdealizmi I Fichte*, (Haz. Eyüp Ali Kılıçaslan-Güçlü Ateşoğlu), Doğu Batı Yay., Ankara, s. 321-330.
- KARTARI, Hasan (1977), *Doğu Anadolu’da Âşık Edebiyatının Esasları*, Demet Mat., Ankara.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad (2004), *Edebiyat Araştırmaları 1*, Akçağ Yay., Ankara.
- OĞUZ, M. Öcal (1998), “Dede Korkut Kitabı’nda Sosyal Çevre İçinde Ozan”, *Milli Folklor*, S. 37, s. 36-38.
- ÖKTEN, Kaan H. (2006), “Siyasal Tarih ile Felsefenin Kesişim Noktası: Fichte’nin Alman Ulusuna Söylevleri”, *Alman İdealizmi I Fichte*, (Haz. Eyüp Ali Kılıçaslan-Güçlü Ateşoğlu), Doğu Batı Yay., Ankara, s. 400-428.
- ÖZKIRIMLI, Umut (2009), *Milliyetçilik Kuramları Eleştirel Bir Bakış*, Doğu Batı Yay., Ankara.

TÜRK ROMANINDA “İDEALİST KİMLİĞE GİDEN YOL”DA GAZETECİLER (1950-1980)

Bu makale, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT danışmanlığında tamamlanan Türk Romanında Basın Hayatı (1940-2000) adlı doktora tezinden hareketle hazırlanmıştır.

ÖZ: Tanzimat ile birlikte Türk edebiyatında sıkça ele alınan konulardan biri, yozlaşma ya da millî kültürüne yabancılaşmadır. Diğer bir ifadeyle Tanzimat Dönemi'nden günümüze kadar millî kültüre yabancılaşmanın birey ve toplum üzerindeki yıkıcı etkileri özellikle romanlarda ele alınır. Bazı yazarlar, Tanzimat Dönemi ile artan yozlaşmanın roman kişileri üzerindeki olumsuz etkilerini anlatıp meselelerin bireyi, birey üzerinden de toplumu nasıl etkilediğini gözler önüne sererken bazı yazarlar da “kendi kültürüne yabancılaşmış” roman kişilerini, bir süre sonra, bu kimlikten uzaklaştırarak “sorumlu/ideal insan” vasfına ulaştırır. Bunlardan en çok bilineni, *Kıralık Konak*'taki Hakkı Celis'tir. Bu çalışmada, bu tür roman kişilerinden “gazeteci” olanlara odaklanılacaktır. 1950 ve 1980 yılları arasında basın hayatını ele alan Refik Erduran'ın *Yağmur Duası* (1954), Kemal Tahir'in *Esir Şehrin İnsanları* (1956), Attilâ İlhan'ın *Kurtlar Sofrası* (1963), *Bıçağın Ucu* (1973), *Yaraya Tuz Basmak* (1978) ve Meliha İksel'in *Deli Kız* (1960) isimli romanlarında da önce “millî kültürüne yabancılaşan” ama daha sonra “idealist kimliğe” bürünen gazeteci roman kişileriyle karşılaşırız. Bahsini ettiğimiz romanlardaki gazeteciler, kültürel yozlaşmaya uğramış kişilerin nasil ideal bir aydın kimliğine büründüğünü belirlemede ipuçları verir.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, basın hayatı, gazetecilik ve gazeteciler, millî hayat, yabancılaşma, yozlaşma, idealist kimlik, aydın.

Journalists on the Way to Idealist Identity from Cultural Alienation in the Turkish Novel (1950-1980)

ABSTRACT: In Tanzimat, degeneration or alienation to national culture is one of the topics dealt with frequently in Turkish novel. In that, destructive effects of alienation to national culture on individual and society are processed especially in novels from the Tanzimat reform era. Whereas some authors display how the increasing corruption along with the Tanzimat reform era affects the individual and the society through the individual by means of the negative effects of the characters; some others come up with a “liable/ideal person” transforming these people who are “alienated to their own culture” The most known of these is Hakkı Celis in *Kıralık Konak*. In this study, the focus will be the ones who are journalists. We see journalist characters who are alienated to their own national culture but then turn to be idealistic individuals in the novels Refik Erduran's *Yağmur Duası* (1954), which deals with press life between 1950 and 1980, Kemal Tahir's *Esir Şehrin İnsanları* (1956), Attilâ İlhan's *Kurtlar Sofrası* (1963), *Bıçağın Ucu* (1973), *Yaraya Tuz Basmak* (1978) and Meliha İksel's *Deli Kız* (1960). The journalists in the novels we mentioned reveal how to determine the characters who are culturally degenerated impersonate an ideal intellectual identity.

Keywords: Turkish novel, press life, newspapers and journalism, national life, alienation, degeneration, idealistic identity, intellectual.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr. Öğr. Üyesi
Zehra YAZBAHAR

Gümüşhane Üni. Edebiyat Fak.
TDE Böl.

zyazbahar@gumushane.edu.tr

ORCID: 0000-0003-0419-1660

Gönderim Tarihi Received 05.02.2018

Kabul Tarihi Accepted 10.05.2019

Atf
Citation
YAZBAHAR, Zehra (2019).
“Türk Romanında ‘İdealist Kimliğe Giden Yol’da Gazeteciler (1950-1980)”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (45), 237-260.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Yozlaşmak, sözlük anlamıyla, “*Özündeki iyi nitelikleri birtakım dış etkenlerle zamanla yitirmek, soysuzlaşmak, özünden uzaklaşmak, bozulmak, dejenere olmak, tereddi etmek*”tir (Eren vd., 1988: 1642). Yozlaşmanın millî kültüre ya da toplumsal hayata olumsuz etkileri vardır. Zira benliğini ve kültürünü yitiren her toplumun dağılarak yok olduğu, tarihte bilinen bir gerçektir. Kültürel yozlaşma nedeniyle dil, musiki, eğlence, sanat, eğitim ve din gibi unsurlar bozularak bütünleştirici özelliğinden uzaklaşır veya bu özelliğini kaybeder. Buna bağlı olarak yabancı kültürün şuarsuzca yüceltilmesiyle meydana gelen manevî açlık hâli, tahribatı arttırır (Akdeniz, 1997: 43-46). Yabancı kültürlerin yoğun şekilde etkisi altında kalınması neticesinde de yozlaşmaya bağlı olarak bir değişim süreci başlar. İşte bu değişimin yaşandığı katmanların başında toplumun sosyoekonomik ve sosyokültürel yapısı gelir (Aktaş, 2004: 27).

Sadece manevî değerlerin kaybına değil, maddî ve iktisadî kayıplara da sebep olan yozlaşma, hayat tarzını yalnızca Batı’ya uyduran aydınlar üzerinde daha çok görülür. “*Önceleri ‘Avupalılaşmak-Garplulaşmak’, daha sonra ‘Modernleşmek-Çağdaşlaşmak’, şimdilerde ise ‘Globalleşmek-Küreselleşmek’ tabiriyle adlandırılan sosyokültürel değişim*” (Özer, 2005: 13) veya diğer ifadeleriyle “yozlaşma”, “Batı’yı yalnızca şekil itibarıyla algılayarak batılı hayat tarzını benimseme” durumu; özünde değişme sorunudur. Bu nedenle özellikle Tanzimat Dönemi ile hayatımıza giren ve birçok alanda olduğu gibi sosyal yaşamı da değişime uğratan “millî kültüre yabancılaşma”, “yozlaşma” yahut “Batı’yı yanlış algılama hâli”; toplumu doğrudan ilgilendiren önemli konular arasında yerini alır ve yaşayış tarzı noktasında Batı’ya benzeme eğilimi, özellikle roman yazarları tarafından sıkça üzerinde durulan konulardan biri olur.

Çoğu romancı, kendi kültürüne yabancılaşan bu tip ya da karakterler vasıtasıyla bir “durum eleştirisi” yapar. Ancak bu çalışmada ele alınan Refik Erduran, Kemal Tahir, Attilâ İlhan ve Meliha İksel’in romanlarında kendi kültürüne yabancılaşan bireyler, toplumun ihtiyacını hissettiği idealist kişilere dönüştürülürler. Böylelikle yazarlar, ele alınan roman kişilerine toplum sorunlarıyla yakından ilgilenen, ülkesinin ya da toplumun çıkarlarını bireysel çıkarlarının üstünde tutan, mücadelecî bir ruha sahip umut ya da güven telkin eden, belirleyici, yönlendirici, öncü, iyimser, onurlu ve dürüst kimlikler vererek insanda mevcut olan ahlakî değerler ile ahlakî yükümlülük duygusunun ortaya çıkardığı idealizmi okurlarına aşımaya çalışırlar. Yani yazarlar, toplumların gelecekte görmeyi arzu ettikleri insan modellerinin prototiplerini bu kişiler vasıtasıyla yaratırlar ve roman kişilerinin ideallerini gerçekleştirmesinin yolunu da böylelikle açarlar.

“Kendi Kültürüne Yabancılaşan Birey”den “İdealist Birey”e

Kurulu düzenin yalanlarını ilmileştirmek, yani bir hakikat çarpıtıcısı, daha doğrusu bir çoban köpeği olmak veya ezilenlerin yanında yer almak, her haksızlığa karşı gelmek, her yalanı susturmak, her samimiyetsizliği ifşa etmek. Demek ki namuslu aydın, kucağında yaşadığı çevreye uymayıdır. Cemil Meriç (1983: 132)

Ulusal egemenlik ilkesine dayalı yeni bir devlet kurulmasının amaçlandığı 1919-1923 yıllarını kapsayan Millî Mücadele Dönemi, Osmanlı Devleti'nin yıkılmasıyla sonuçlanan bir süreçtir ve öncelikle Anadolu'nun işgaline karşı merkezî hareket oluşturma çabasıyla başlar. Bahsi geçen dönemde siyasal alanda görülen değişimlere paralel olarak, kültürel ve sosyal alanda da büyük bir dönüşüm yaşanır. Her değişim ve dönüşüm sürecinde basından faydalandığı gibi Mustafa Kemal'in önderliğinde ilerleyen bu kuruluş ve değişim sürecinde de -ulusal mücadelenin kazanılması için- basın ile basın adamlarından yararlanır. Öyle ki Millî Mücadele Dönemi basını, yaşanan dönüşümün ve anlam farklılaşmalarının en az zararlarla atlatılmasında önemli rol oynayarak bu mücadeleyi yürüten kadroların arasındaki fikir mücadelesinin etkin bir aracı olur. Yılmaz Karakoyunlu, harp yıllarında ve Mütareke Dönemi'nde Türk kültürünün seçkin isimlerinin hemen hemen hepsinin basında görev ve yer alan kalemler olduğuna dikkat çeker:

Gazetecilik mesleğinde çalışmaları ile ünlenen Meşrutiyet entelektüelleri, Cumhuriyet aydınlarının aynı zamanda ilk isimleri olacaktır. Necmeddin Sadık (Sadak, Falih Rifki (Atay), Ali Naci (Karakacan, Kazım Şinasi (Dersan) Akşam gazetesini yayınlarken fikir ve özgürlük hareketindeki yerini alır. Aynı yıllarda Yunus Nadi Yeni Gün'ü çıkarır. Ahmet Emin (Yalman ve Mehmet Asım (Us) Vakit; Celal Nuri ve Suphi Nuri (İleri Kardeşler İleri gazetesini yayınlar, Sedat Semavi'nin yayınladığı Gülleryüz ve Zekeriya ve Sabiha Sertel'in yayınladığı Büyük Mecmua Dergisi, Cumhuriyete doğru Türk entelektüellerinin her konudaki görüşlerinin ve önerilerinin yer aldığı yayın organlarıdır (Karakoyunlu, 1995: 113).

Her kesimden idealist aydınlar, Millî Mücadele yıllarında, bu mücadeleye destek vererek çökmekte olan bir imparatorluktan yeni bir devletin kuruluşuna uzanan yolda Mustafa Kemal'in yanında yer alıp önemli bir rol üstlenirler. Yani Anadolu'nun dirilişine yardımcı olan kişiler; dönemin mücadeleyi özümsemiş ve millî şuura sahip idealist, vatansever kişileridir. Kendi yaşamlarını ülkenin aydınlık yarınları önüne seren, inandıkları değerleri olan, yeni bir Türk toplumu yaratma mücadelesi gösteren, ülkeyi içinde bulunduğu zor durumdan kurtarmanın bir parçası olmak isteyen ve bunun sorumluluğuyla yola çıkan aydınlar, mücadelede kendilerine bir yer

bularak buna göre hareket ederler. İşte bu idealist kişiler arasında basın dünyasından da isimler vardır.

Mücadeleyi konu alan ve mücadelede basının yerine de değinen romanlarda Millî Mücadele, Mustafa Kemal'in ya da kurulmak istenen yeni anlayışın bakış açısıyla işlenir. Romanlarda yaratılan idealist gazeteciler, mücadeleye etkin olarak katılan aydın kimliklerdir. Bu doğrultuda Anadolu'da başlayan mücadele, iletişim alanında kendi araçlarını oluşturur. İstanbul'daki sansür ortamına rağmen ellerinden geldiğince mücadeleye yardım etmeye çalışan gazeteler ve gazeteciler vardır: “*İleri, Tasvir-i Efkâr, İkdâm, Vakit, Akşam, Tercüman-ı Hakikat, Tanin gibi gazeteler Millî Mücadele’yi sansürün izin verdiği oranda desteklemiştir. Hürriyet ve İtilaf yanlısı Peyam-Sabah, Alemdar, İstanbul ve Aydede gazeteleriyle Millî Mücadele aleyhinde yayın yapmıştır*” (Özkaya, 1989: 12). Yani mücadeleye destek vermeyen yayın organlarının aksine işgal güçlerinin arasında kendi yayın organlarını yaratan, bağımsızlık mücadelesinin verildiği dönemde mücadeleyi destekleyen idealist aydın gazeteciler; halkın bilgilendirilerek aydınlatılmasında, böylelikle mücadelenin yürütülmesinde ve kazanılmasında etkin rol oynarlar.

Milliyetçi duygu ya da düşüncelerini çalıştığı gazetede yazılarıyla yayan ve idealist aydın kimliğiyle karşımıza çıkan roman kişilerinden biri, Kemal Tahir'in Millî Mücadele Dönemi'ni anlatan *Esir Şehrin İnsanları*'ndaki Kâmil Bey'dir. Romanda, Batılı tarzda eğitim alan ve yabancı dil bilgisi olan Kâmil Bey'in Millî Mücadele'yi destekleyerek gazete yazılarıyla mücadelenin önemini halka duyurmak için çabaladığına şahit oluruz. Savaş çıktığında İstanbul'da olmayan ve rahat bir yaşantısı olan Kâmil Bey, savaş yıllarında İstanbul'a döner. Batı'da yaşayan ve yurdundan habersiz bir aydın olan genç adam, ülkesiyle ilgili bilgileri ilk olarak Çanak-kale'de alır. Babasından kalan mirasla yurt dışında yaşayan ve Millî Mücadele'yi uzaktan seyreden Kâmil Bey'e romanın başında mirasyedi tipinin olumsuz özellikleri yüklenir. Ancak yazar, onu Kuva-yi Milliye taraftarlarından Ahmet, İhsan ve Nedime Hanım'la karşılaştırarak onun kendine gelmesini ve özgürlük mücadelesinde yer almasını sağlar.

Kâmil Bey, İstanbul'a gelip işgal İstanbul'unun hâlini görünce bir değişim süreci yaşar. Genç adamın bu değişim sürecinde Ahmet, İhsan ve özellikle Nedime Hanım'ın rolü büyüktür. Galatasaray Lisesi'nden arkadaşı Ahmet'le karşılaşmasıyla yeni bir hayata adımını atarak mirasyedi rolünden çıkıp Millî Mücadele uğrunda savaş veren bir gazeteci olur ve romanın sonunda bu uğurda tutuklanır. Yani Kâmil Bey, duyarsız mirasyedi tiplemesinden kurtulup toplumla iç içe geçerek idealleri olan bir aydına dönüşür. Bu dönüşümün başlangıç noktası da Millî Mücadele yıllarında işgalin soğuk yüzüyle karşılaşmasıdır. İlk başlarda mücadelenin gerekliliğini anlasa da ne yapacağını bilemez. Ancak mücadelenin savaşını

veren *Karadayı* gazetesinde idealist gazetecilerle birlikte çalışarak bu savaşta kendini ve toplumu da görür. Böylelikle fikirleri olgunlaşır ve olgunlaşan fikirlerini insanlara ulaştırarak topluma faydalı olmaya çalışır. Eylemiyle kendisini dönüştüren Kâmil Bey, mücadelesini halkın da anlaması gerektiğine inanır ve yazılarıyla ya da çalıştığı gazetenin yardımlarıyla mücadeleye destek vererek amacını halka anlatmak için çalışır. Direnişi destekleyen gazeteci, yazılarının yanında fiilen de direnişin içinde yer alır. Öyle ki Kuva-yi Milliye’ye destek verdiği için kara listeye alınır. Ancak zorlu bir dönemde idealleri için büyük özverilerde bulunup yaşadığı bütün zorluklara ve yıldırma politikalarına rağmen mücadeleyi desteklemekten vazgeçmeyerek idealist aydın olduğunu kanıtlar. Ülkenin içinde bulunduğu bu karmaşık ortamda insanların ertesi gün ne olacağından habersiz bir şekilde yaşamaları karşısında sessiz kalmaz ve onların umutsuzluktan çıkıp mücadeleye katılmasını sağlamaya çalışır.

Aydın kişiyi, memleket meselelerine karşı sorumlu insan olarak tanımlayan Kemal Tahir (1956: 151)’e göre aydın, aynı zamanda toplumun hareketlendiricisidir de. Millî Mücadele yıllarını yaşayan idealist aydınlara da bu vazifeyi yükleyen yazar, anlatıcı aracılığıyla, romanın başında Kâmil Bey’i ülkesi için hiçbir şey yapmamış Avrupalı aydın sıfatıyla tanıtsa da sonrasında, Kuva-yi Milliyeciler arasında yer vermesiyle bu kimlikten yavaş yavaş uzaklaştırır. Hayatındaki değişimle Millî Mücadele’yle ilgilenen ve insanlar adına düşünerek fikir üretmeye başlayan Kâmil Bey, aydında olması gereken sorumlu insan vasfına ulaştırılır:

Saate baktı. Neredeyse sabah olacaktı. Sırtı sızlıyordu ama, mutluydu. Masaya başka bir adam olarak oturmuştu. Başka bir adam olarak kalkıyordu. Artık ciddî bir dâva sahibiydi. Bundan böyle olaylara, insanlara eleştirci gözüyle bakacaktı. Bir küçük not defteri alıp yazı konularını, kaydetmeliydi. Çünkü, artık, sıradan bir vatandaş değildi. Elinde iyi-kötü bir savaş silâhu olan SORUMLU İNSAN’dı. Fakir düştüğünden beri o gece ilk defa sahiden rahat uyudu. Yani, ‘Adam sen de... Gün doğmadan neler doğar!’ diye kendisini avutmaya lüzum görmeden... (Kemal Tahir, 1956: 151).

Yukarıdaki alıntıda da geçtiği gibi Kâmil Bey’i “masaya başka bir adam olarak oturtup masadan başka bir adam” olarak kaldıran anlatıcı, gazetecinin fikrî yönden yaşadığı değişimi gözler önüne serer. Anlatıcı için gerçek aydınlar, sunî meselelerle uğraşmak yerine ülkenin gerçek meseleleriyle alakadar olmalıydılar fakat aydınların birçoğu, anlatıcının bahsettiği vasıflardan uzaktırlar. Bu durumu romandaki sözcüsü Kâmil Bey aracılığıyla eleştiren Kemal Tahir’e göre aydınlar, ülkenin yaşadığı zor zamanlarda işgal kuvvetlerine karşı durarak ülkesi için her fedakârlığı yapmalıydılar:

Bunlar, babayani kılıklarına, bol keselerine hiç yaraşmayacak derecede, kibirli, insanı kederden mahvedecek kadar kişiliklerine bağlanmış, güzel konuşur, zeki adamcağızlardı. Olaylar karşısında, öyle yüksekte atmaları, eleştirilerinde öyle kıyıcılıkları vardı ki, Kâmil Bey, kendisini, bir baskın sonucu, hiç beklenmedik sırada iktidarı kaybederek memlekette kaçmak zorunda kalmış yenik politikacıların karşısında sanıyordu. Kendi eserlerinden başka, hiçbir şey, güzel, doğru, iyi değildi. Oysa, zaman zaman, kendi eserlerine, hattâ kendi kendileriyle çelişmeye düştüklerini bile saklamıyorlardı (1956: 178).

Kâmil Bey; fırsat verildiğinde memleketi, hatta bütün dünyayı birkaç günde düzelterek fikirler ileri sürdükleri halde kravatlarını düzeltmekten aciz olan aydınların birçoğuyla dost olmak şurada kalsın, şöylece ahbaplık etmenin bile ne kadar zor olduğunu pek kısa zamanda anlar. Öyle ki onları daha yakından tanıdıkça kişiliklerine bu kadar gömülüp boğulmak kertelerine gelmiş bu kuşku, bahtsız insanların nasıl olup da yazı yazdıklarına yani duygularıyla düşüncelerini nasıl meydana vurduklarına şaşırır:

Buluttan nem kapıyorlar, yırtıcılar gibi bir saniyede dostluktan düşmanlığa, kıyıcılıktan acımaya inip çıkıyorlardı. Aslına bakılırsa bu da işin dış tarafını, dış tarafını, dış tarafının bir küçük parçasını göstermekteydi. Birbirleri için en ağza alınmaz yazılar yazdıkları, kalplerini en tamir edilmez yerinden, sanatkâr gururlarından kırdıkları oluyordu. Okuyanlar, ‘Bunlar artık imkânı yok yüz yüze gelemesler’ kararına henüz varmadan, hangisi erken sarhoş olursa hemen ötekine koşuyor, ağlaya ağlaya boynuna sarılarak af diliyordu (Kemal Tahir, 1956: 179).

‘Dönemeç’ diye adlandırdığı dönemlerde aydınların ferdî meseleleriyle uğraşmalarını sorumluluktan uzak davranışlar olarak gören yazar, ideal aydın olarak ülke gerçeklerinin farkında olan ‘sorumlu insan’ı belirler (Coşkun, 2006: 213). Millî Mücadele gibi ülke için çok önemli olan dönemlerde yazarların, bireysel sorunlarıyla uğraşmaktan toplumsal olaylara yeteri kadar eğilemediklerini eleştiren Kemal Tahir, sorumluluk sahibi insanların ülkesi adına çalışan, cesur insanlar olması gerektiğini belirtir. Ona göre, ağızdan çıkan sözlerle yapılan davranışlar bir olmalıdır. Bununla birlikte bu aydın kişiler, içinde yaşadıkları toplumla ayrı düşmemeli ve Anadolu insanını küçümsememelidirler. Zira ülke gerçeklerinden uzaklaşan aydın, aydın değildir ve aydın insanın kıstası, sorumluluk duygusudur. Edebiyatın sınırlarının vatanla bir olduğu (Polat, 2005: 704) düşüncesini benimseyen Tahir, bu dünya görüşünü Kâmil Bey’e yansıtarak toplumsal çözümünün yaşandığı bir süreci de okuyucuya sunar.¹ Bunu yaparken de

¹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun 1932 yılında yayımlanan ve Millî Mücadele yıllarının anlatıldığı *Yaban* romanına baktığımızda, aydın ve halk çatışmasına şahit oluruz. I.

gerçekçi bir birey yaratır ve hem dönemi hem de toplumsal değişimin etkilerini eleştirel gerçekçilikten yola çıkarak anlatır. İnsanların geleneklerine yabancılaştığı bir dönemde yazar, önce yaşam tarzıyla ve kafa yapısıyla Batı’ya yakın olan Kâmil Bey’i, sonrasında ise vatan işgal altındayken sonuna kadar direnen vatansever idealist gazetecilerle karşılaşarak değişim sürecini başlattığı Kâmil Bey’i yaratır. Böylelikle bir taraftan “*Batı medeniyetinin züppece taklit edilmesini*” (Uç, 2005: 114) eleştirirken diğer taraftan bu kişilerden biri olan Kâmil Bey’in olumlu anlamdaki dönüşümünü verir.

Notlar 6: 1950 Öncesi Cezaevi Notları isimli eserinde;

Edebiyatta bî-taraf olan yalnız kalem ve kâğıttır. İnsanı sevmek hiçbir mana ifade etmez. Döğüşen insanlardan bir tarafı seveceksin. Sınıfların mücadelesi ve insanın tabiatıyla mücadelesi diye iki büyük kavgaın içindedir. Kurşun kalemde kemiklerin, stilomda kanım var. Bu edebiyata kendimi bu biçim koymuşum, edebiyatımı da kitlelerin mücadelesine verdim. Manasız ve mücerret laflardan bu sebeple nefret ediyorum (Kemal Tahir, 1991: 96).

sözleriyle edebiyatın tarafsız olamayacağını ifade eden Kemal Tahir, bu düşüncelerini, romanda Kâmil Bey’in fikrî dönüşümünde oldukça büyük etkisi olan Nedime Hanım’ın ağzından da verir:

–*Oysa biz bugün şiire ne kadar muhtacı! Kavgacı şiire... Ben ‘Sanat sanat için,’ yahut ‘Sanat güzellik için...’ falan diyenlerin ne demek istediklerini şimdi anladım. ‘Sanat sanat için,’ demek, ‘Sanat kuvvetlinin emrinde,’ demek... Bize sanatlarıyla yardım etmeyenler, son hesaplaşmada kime yardım etmiş oluyorlar?’* (Kemal Tahir, 1956: 232).

Türk milletinin var olma mücadelesinde erkeklerin yanında birçok kadın da yerini alır. *Mitinglerde vakur, millî heyecan içerisinde oldukları görülen kadınlar, mücadele isteği içerisinde dirler* (Kaplan, 1996: 72). Türk kadını, gerçek anlamda toplumdaki etkin rolünü Kurtuluş Savaşı’nda

Dünya Savaşı’nda kolunu kaybeden ve bu nedenle görevini bırakmak zorunda kalan Yedek Subay Ahmet Celâl, İstanbul’a gelir fakat daha sonra İstanbul’un işgali ile yabancılara kuşatıldığı bu şehirden kaçarak Anadolu’nun ücra bir köyünde yaşamaya başlar. Köydekiler tarafından “yaban” olarak görülen Ahmet Celâl, köylünün mücadeleye ve savaşa olan kayıtsızlığı karşısında onların millî bilinçlerini uyandırmaya çalışsa da bunu başaramaz. Köylünün bilinçsizliğinden ve mücadeleyi umursamaz davranışlarından büyük üzüntü duyan genç adam, bir süre sonra kendi benliğini sorgulama sürecine girer. Toplumsal çözülmenin yaşandığı bu süreç, *Yaban* romanında olduğu gibi *Esir Şehrin İnsanları*’nda da verilir. Hem Ahmet Celâl hem de Kâmil Bey, vatan işgali karşısında büyük üzüntü duyarak halkın millî bilincini uyandırmaya çalışsalar da Ahmet Celâl bunu başaramayarak kendi kabuğuna çekilmeyi seçer. Bu açıdan bakıldığında *Esir Şehrin İnsanları*’nda, *Yaban*’a tersten bir gönderme olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

üstlenir. Nitekim Osmanlı Devleti'nde evine ve kafes arkasına kapanıp kalmış olan Türk kadını, ulusunun bu varoluş mücadelesinde eski ezik, silik ve kişiliksiz konumunu bir yana iter. Kurtuluş Savaşı ile birlikte millî birlik ve dayanışma ruhunun en seçkin örneğini ortaya koyar. Cephane taşıyan, eline silahını alıp düşmana karşı savaşan, kimi yerlerde erkekleri yüreklendirerek direnişe çağırın ve örgütleyen kadınları bu mücadele içinde görmek mümkündür (İlgar, 1973: 55). İşte Millî Mücadele romanlarının çoğunda da Kuva-yi Milliye'ye yardım ederek Millî Mücadele'nin yanında yer alan kadın tipleriyle karşılaşırız. Kemal Tahir'in bu dönemi konu eden romanlarında da bahsini ettiğimiz kadın karakterler, önemli bir yer tutar. Öyle ki *Esir Şehrin İnsanları*'nda Millî Mücadele yanlısı bir gazete çıkaran Nedime Hanım, insanlara savaşın ne olduğunu anlatan ve onları Mustafa Kemal önderliğinde verilen bağımsızlık mücadelesi konusunda aydınlatan idealist kadın gazetecilerden biridir. Bu dönemde eşi İhsan'la çıkardığı *Karadayı* gazetesıyla mücadelede yerini alan ve ülkenin zorlu mücadele yıllarında halkı bilinçlendirecek kavgacı şiire ihtiyacı olduğunu anlatan Nedime Hanım, gerçek hayattaki Sabiha Sertel ya da Halide Edip gibi, milletin ve ülkenin Türk sanatkârları tarafından yüzüstü bırakılması gerektiğini iddia eder. Çoğu erkek meslektaşından daha cesur olan genç kadın; mücadele yıllarında Türk sanatkârlarının asıl görevlerini yapmamalarını, karışık lafların arkasına sinerek bu durumdan kaçmalarını ve kendini aydın diye nitelendiren kişilerin en büyük tehlike karşısında memleketi yalnız bırakmalarını eleştirir. Varlıklı ve soylu bir aileden gelen Kâmil Bey'in Nedime Hanım'la karşılaştıktan sonra düşüncelerinin ve yaşam şeklinin değiştiğini görürüz. Burada, kadının erkeği olumlu yönde değiştirici rolüne şahit oluruz.

Yazarın "Esir Şehir" adını verdiği İstanbul'da geçen roman; I. Dünya Savaşı, Mütareke ve Millî Mücadele dönemlerinin görünümünü İstanbul üzerinden yansıtır. Kâmil Bey ise bu mücadelenin değişime uğrattığı kişilerden biridir.² Zenginlik içinde büyüyen, iyi bir eğitim gören, elçiliklerde çalışmış ve birkaç dil bilen genç adam, I. Dünya Savaşı'ndan sonra maaşını alamaz hâle gelir. Bir süre mülklerini satarak ailesini geçindirmeye çalışsa da maddî sıkıntıları artınca Avrupa'dan İstanbul'a dönmek zorunda kalır. Bir Osmanlı Paşazâdesi olan Kâmil Bey, Avrupa'dan döndüğünde İstanbul, işgal altındadır. İşgal döneminde karşılaştığı arkadaşı Ahmet Bey, onun hayatındaki değişimin başlangıcı olur. Zira okul arkadaşlarından Ahmet sayesinde tutuklu olan arkadaşı İhsan'ın eşi Nedime

² Ömer Seyfettin'in "Primo Türk Çocuğu" isimli hikâyesinde de benzer bir durum vardır. Türk bir baba ve İtalyan bir annenin çocuğu olan Primo, Türkçe dahi öğrenmeden İtalya'da büyür. Primo, *Esir Şehrin İnsanları*'ndaki Kâmil Bey gibi mücadelenin ve savaşın değişime uğrattığı ve millî bilinç kazandırdığı kişilerdendir. Ayrıntılı bilgi için bk. Polat, 2016: 65-126.

Hanım'la *Karadayı* gazetesinde çalışmaya başlar. İhsan'ın tutuklanmasından sonra çıkardıkları gazetenin sorumluluğunu üstlenen Nedime Hanım'a gazeteyi çıkarmada yardım eder ve kendini Millî Mücadele'nin içinde bulur. Nedime Hanım ve *Karadayı* vasıtasıyla bireysel dertlerinden sıyrılıp toplumun dertleriyle dertlenmeye başlar, olaylara bakışı değişir. Kâmil Bey, bu cesur kadın gazetecinin fikirlerinden oldukça etkilenir. Gösterişli hayatından uzaklaşarak Kuva-yi Milliye yanlısı kişilerin arasında yer alır ve dünyasını çevreleyen insanlarla fikir alışverişinde bulunur. Bir süre sonra bu yolda aktif bir rol oynar:

Kâmil Bey, ne zaman onlarla konuşsa, ya da aralarında bulunup konuşmalarını dinlese, yalnız kalınca ürperiyor, Anadolu'da çarpışanlarla çarpışmaya hazırlananlar olmasaydı ne yapacağını, bu iflâs etmiş kibirli adamlara nasıl katlanacağını düşünerek aynı zamanda hem büyük bir ferahlık, hem de korku duyuyordu.

Gittikçe daha iyi anlaşılıyordu ki, Anadolu'da yapılan iş, yalnız vatani düşmandan kurtarmak boğuşması değildi. Bunun bir başka anlamı, bir başka amacı olmalydı. Eğer harekete bu başka anlam verilmez, boğuşma bir başka amaca yönetilmezse, savaşı kazanmanın bile, hiç değeri kalmayacak, orada bugün ölenler, yarın ölecekler, tıpkı bunlardan önce yıllar yılı, bazı yenmiş, bazı yenilmiş olarak can verenler gibi kaynayıp gideceklerdi. Pisi pisine... Bedava... Kirli bir hizmetin âdi bahşişi gibi...

Bir gün, yine böyle bir kalabalıktan sonra yalnız kaldıkları zaman bu fikirlerini Nedime Hanıma yarım yırtık anlattı. Fikirleri henüz istediği olgunluğa erişmemişti ama, bereket versin odanın havasında konuşulan lâflardan ve koltuklarda demin oturanların benliklerinden sanki bir şeyler kalmıştı (Kemal Tahir, 1956: 181).

Anadolu gerçeklerinden bir bir haberdar olmaya başlayan Kâmil Bey için kendini fark ediş dönemi başlar ve bu dönemde sürekli olarak yaşantısını sorgular. Eski bencil kişiliğinden uzaklaşarak milleti uğruna savaşmayı ve yeri geldiğinde kendini dahi feda etmeyi göze alan cesur bir gazeteci hâline gelir. Millî Mücadele Dönemi, öncelikle işgale karşı bir hareket oluşturma çabasıyla başlar (Tanör, 2002: 223) ve Anadolu'da kendini gösteren bu hareket, geniş halk kitlesinin desteğini kazanma sorunuyla karşı karşıya kalır. Bahsi geçen sorunun aşılması da mücadeleyi halka duyurabilecek ve halkın önünü aydınlatabilecek idealist kişilere bağlıdır. Yani mücadelenin önemli araçlarından biri olarak karşımıza çıkan basın, içinde bulunulan yeni süreçte mühim bir rol oynar. Bu noktada Nedime Hanım önderliğinde çıkarılan *Karadayı* gazetesi, Millî Mücadele'yi benimsemeyenlerin karşısında durarak savaş verir. Hem gazetede çıkan yazılarla hem de Anadolu'ya gizlice yardım gönderme çabalarıyla mücadelede kendilerine yer edinirler. Zengin bir ailenin çocuğu olan ve

hayatının çoğunu Avrupa’da geçiren Kâmil Bey, canla başla çalışan idealist gazetecilerin arasına girerek yeni hayatına adım atar. Nedime Hanım ve *Karadayı* sayesinde sorumluluk bilinci kazanır ve fedakâr davranmayı öğrenir. Umutsuz ve bencil kişiliğinden çıkıp Millî Mücadele içinde sorumluluk yüklenir.

Millî Mücadele Dönemi’ni anlatan romanlarda merkeze konulanmış bir roman kişisi, diğer roman kişilerinden ayrılarak mücadeleyi destekleyen ve örgütleyen aydın olarak karşımıza çıkar. Romanlarda; “*Tanzimatın idealist, araştırmacı, sanatkâr gazeteci tiplerinden farklı olarak hayatını siyasî bir amaca adanmış, bu uğurda canını vermekten bile çekinmeyen veya çoğu defa politika batağında temiz kalmaya çalışan ancak yine idealist gazeteci tipleri görülür.*” (Akgün, 2000: 23). Kâmil Bey, bu zorlu yıllarda üzerine düşen görevin büyüklüğünü anlayarak mücadeleyi benimseyen inkılâpçı aydın grubunu temsil eden bir gazetecidir. Direnişin temsilcisi olarak isimlendirebileceğimiz bu gazeteci, yeni düzene geçişte kendi çıkarlarını değil, toplumun çıkarlarını ön planda tutarak hareket eder. Yani Kâmil Bey, ilk zamanlar, çevresinin ya da yetiştirilme tarzının ona verdiği Batı heveslisi kimlikle yaşamını sürdürse de daha sonra bu kimliğinden kurtularak Mustafa Kemal’in izinden gider ve bu yolda mücadele eden “maksat adamı” kimliğiyle okuyucuyu selamlar.

Tarihî olayları konu edinen her yazar için tarih, bitmez tükenmez bir malzeme alanıdır. Tarih içinden kendi görüşüne, mizacına ve temayüllerine göre seçmeler yapan birçok yazar, seçtiği tarihsel olayları yarattığı kurmaca dünyada yorumlar. Bununla birlikte vatanperver ve ahlaklı idealist roman kişileri de yaratır. İşte *Esir Şehrin İnsanları*’ndaki Kâmil Bey, Nedime Hanım ve İhsan, bu kişilerdendir.

Millî Mücadele, bu dönemde üç ayrı grup ortaya çıkarır: Millî Mücadele’yi konu edinen tarihi romanların neredeyse hepsinde görülen vatanın işgal altında olmasının dahi etkilemediği, her şeyi oluruna bırakan vurdumduymaz kişiler; İstanbul Hükümeti’nin yanında yer alanlar ve mücadeleyi destekleyen Kuva-yi Milliyeciler ile onlara yardım edenler. Romanda idealist aydın kimlikleriyle öne çıkan Kâmil Bey, Nedime Hanım ve İhsan; Mustafa Kemal’in ve mücadelenin yanında yer alan vatanperver ve ahlaklı bireylerdir. Çıkardıkları *Karadayı* gazetesiyle Mustafa Kemal’in önderliğinde vatanının mücadelesini destekleyen bu üç isim, ulusal savaşın yanında olup millî hassasiyetleriyle hareket eden gazetecilerdir.

İstanbul işgal altındadır ve esir olmalarına rağmen kurtuluşa inanmayan insanların fazlalığı, Amerika’nın mandasını isteyenlerin tavırları, halkın içinde bulunduğu sıkıntılı hayat şartları daha önce hiçbir zorlukla karşılaşmayan Kâmil Bey’i derinden etkiler. (Karabulut, 2009: 129).

Memleketini ve insanlarını seven vatanperver gazeteciler için kurtuluş ve Millî Mücadele yolunda tutuklanmak büyük bir onurdur. Zira kendilerini vatan uğruna defalarca feda etmeye hazır idealist aydın gazetecilere göre zafer uğruna çekilen bu çileler, kurtuluşun vereceği onun yanında mühim değildir. Mücadeleyi hem yazılarıyla hem de Anadolu’ya gönderdikleri yardımlarla destekleyen *Karadayı* gazetesinin çalışanlarından biri olmaktan mutlu olan Kâmil Bey, “*Mütareke ortamında bir ‘millici’ye dönüşme, başka bir deyişle ‘adam olma’ sürecinin*” (Erdoğan, 2012: 166) haklı gururunu yaşar. Milliyetçi gazeteciler, vatanlarının içinde buldukları vahim durumun farkındadırlar ve mücadeleye yardım edebilecek bir şeylerin yapılması gerektiğinin bilincindedirler. Bu doğrultuda da vatanını seven, ahlaklı gazeteci kimlikleriyle hem yazılarını kullanarak insanlara yol gösterirler hem de gazeteleri aracılığıyla Anadolu’ya yardım ulaştırırlar. Bu fedakâr roman kişileri, işgale seyirci kalanlarla ve işgal güçleriyle çatışma hâlindeyler. Vatan için yapılabilecek her görevi seve seve üstlenirler.

Zorbalığa ve adaletsizliğe başkaldıran, kahraman ve vatansever gazeteciler -diğer Millî Mücadele Dönemi romanlarındaki milliyetçi gazeteciler gibi- sorgulamalar, tutuklamalar ve göz hapsiyle geçen bir hayat yaşarlar. Kâmil Bey, mücadelesinin sonunda İstanbul Hükümeti tarafından tutuklansa da yine de vatani için faydalı olmaya çalışır. Tutuklamadan kurtulabilecek olmasına rağmen vatan sevgisiyle cesaretine hayran kaldığı Nedime Hanım’la yaptıkları yardımlar konusunda İstanbul Hükümeti’ne asla bilgi vermez. Sessiz kalmayı tercih edecek kadar milletine ve vatanına bağlı, ahlaklı bir bireydir.

Kâmil Bey’de yaşanan değişimi, Refik Erduran’ın *Yağmur Duası*’ndaki Ferhat Gürz isimli gazeteciye incelediğimizde de görürüz. Ünlü ama sadece kendini düşünen bir gazeteci olan Ferhat Gürz, Amerikalı gazeteci Herr Mayer’le Anadolu’nun köylerini gezdiği sırada Gülizar’a rastlar ve bu sayede -tıpkı Kâmil Bey gibi- benmerkezcilikten çıkıp toplumu düşünerek hareket eder. Burada da değiştirici figür, bir kadındır. Ferhat, seyahat röportajlarıyla ünlenen meşhur bir muhabirdir. Ekonomik durumu iyi olan ve gazetecilik mesleğine yirmi dört yaşında başlayan genç adam; yabancı dil bilen, eğitilmiş, kültürlü ve mesleğinde başarılı bir gazetecidir. Dünyayı gezerek maceralarını yazma yoluyla hayatını kazanan gazeteci, bir gün gazete patronunun onu çağırmasıyla farklı bir yola adımını atar:

Patron Avusturyalının plânlarını öğrenince biraz düşündü, sonra korkunç bir lâf etti: ‘İyi’ dedi, ‘Sen de Seyfiyle Ankara’ya git, adamı beraber gezdirin.’

‘Ne. Ben, şimdi...’

‘Evet. Köylere dair bir de röportaj hazırlarsınız.’

‘Çıldırдың mı patron! Yanıma hiçbir şey almadım. Dönüp bavulumu hazırlamağa da vaktim yok.’

‘Bavula ne koyacaksın, smokin mi?’

‘Canım hiç değilse dış fırçası filân...’ (Erduran, 1974: 25-26).

I. Dünya Savaşı’nda “müşavir” sıfatıyla Türk ordusunda bulunan Herr Mayer, Orta Doğu ülkelerindeki ilerleme belirtilerini gazetesinde yazmak amacıyla Anadolu’ya gelir. Bunu duyan gazete patronu, Ferhat’ı Herr Mayer’le göndererek onun Anadolu’ya açılmasını, böylelikle Anadolu’nun durumundan haberdar olmasını sağlar. Sürekli seyahat eden ve dünyanın her türlü yerini gören Ferhat, kendi memleketine yabancısıdır. *“Birdenbire kendimi müphem bir surette alçalmış ve fakirleşmiş hissettim. Ve kızmağa başladım.”* (Erduran, 1974: 34) diyerek memleketinin hudutları içindeki değişiklik karşısındaki şaşkınlığını belirten gazeteci, Anadolu’ya gezip gördüğü ve yazılarını yazdığı yabancı ülkelerden daha uzaktır. Patronunun emrivaki yapmasıyla hayatı boyunca hiç gitmeyeceği Anadolu’nun köylerine gidip Avusturyalı gazeteciyle buraları gezen Ferhat, ilk zamanlar bu durumdan memnun değildir:

Beynimdeki hiddet şeytanı yine tamamlarını çalmağa başladı. (...)

Hızasında bulunduğumuz tepelerin en yükseğine muazzam bir insan kalabalığı tırmanıyordu. Alçalan güneşin önüne düştükleri için tepenin ve insanların yalnız silüetleri görünüyor, pembe ufkun üstüde ağır ağır hareket eden siyah gölgeler bütün manzaraya bir kâbus havası veriyordu. Buna bakarken Dante’nin Cehennemini hatırlamamak imkânsızdı: ebedî azaba mahkûm edilmiş milyonlarca ruh, güneşe yalvarmak için yeraltının meçhul karanlıklarından göğe doğru tırmanıyorlardı sanki. (Erduran, 1974: 46-47).

Karşılaştığı manzarayı, Dante’nin *İlahi Komedyası*’sında tasvir ettiği Cehennem’e benzeten Ferhat için Anadolu halkı, ebedî azaba mahkûm edilen ruhlardır.³ Dante’nin betimlediği Cehennem nasılsa Ferhat için Anadolu da öyledir. Anadolu halkı, Allah tarafından cezalandırılan ruhlardan ibarettir ve hayatlarının sonlarına kadar büyük acılar çekmeye mahkûm edilmişlerdir. Kendi ülkesinden ve halkından bu derece uzak olan Ferhat, gittiği köylerden birinde tanıştığı Gülizar adlı öğretmen sayesinde Anadolu’yu ve Anadolu insanını anlamaya başlar. Yani Gülizar, ona bir şeyler verip onda bir şeyleri de değiştirir. Hayatın sadece eğlenip gezip tozmaktan

³ *İlahi Komedyası*’da dokuz daireden oluşan ve çukur şeklinde bir yer olan Cehennem’de her bir daireye göre tasnif edilmiş günahlar ile bu günahları işlemiş ruhlar, günahları ile uyumlu bir şekilde dairelere yerleştirilmiştir. *“(…) çukur gittikçe daralan dairelerden oluşmaktadır. Ayrıca çok karanlık ve ruhların içinde büyük acılar çektiği bir yer olan Cehennem çukuru, aşağılara doğru gidildikçe acıların, cezaların ve işkencelerin, günahlarla orantılı bir şekilde arttığı bir çukurdur. Dante’nin Cehennem’ine giren ruhlar günahlarından dolayı pişman olmayan ruhlardır ve burada kıyamet gününe kadar kalırlar.”* (Şensoy, 2011: 16).

ibaret olmadığını gazeteciye gösteren Gülizar, gazetecideki uyanma sürecinin başlamasına yardımcı olan idealist öğretmendir. Hayata bakış açısında ve düşüncelerinde radikal değişimler olan Ferhat’ın geçirdiği bu fikrî değişim, yazılarına da yansır. Böylelikle bireysel temalardan sıyrılıp toplumsal konulara yönelerek Anadolu halkının sorunlarını dile getiren yazılar kaleme alır ve Anadolu’nun geri kalmış köylerine yardım yapılması gerektiği konusunda insanları aydınlatır.

Nasıl *Esir Şehrin İnsanları*’nda Nedime Hanım, Kâmil Bey’in düşüncelerinin olgunlaşması doğrultusunda etkin bir rol oynadıysa *Yağmur Duası*’ndaki Gülizar da Ferhat Gürz’ün fikirlerinin değişmesini sağlar. Ferhat’ın “istikbalin Türk köylüsü” olarak nitelediği Gülizar’ın gazeteciliğiyle ilgili söylediği sözlerden etkilenmesiyle gazeteciliğe dair görüşleri değişen Ferhat, “Model Türk Köyü” kurma girişimiyle okuyucu karşısına çıkar. Gülizar’dan önce gazete patronunun isteği doğrultusunda bireysel konularla alakalı yazılar yazarken ülkesinin ve insanların refahını düşünen, duyarlı bir öğretmen olan Gülizar’la tanışmasından sonra hem düşüncelerinde hem de yazılarında toplumsal konulara ağırlık vererek topluma bakış açısını değiştirir. Ferhat, bireyleri toplumsal amaçlar yönünde harekete geçirdiği ve köyün gelişmesine katkıda bulunacağı için -bir süre sonra- Gülizar’ın sevgisini kazanır. Gazeteci, gelişmemiş bir köyde yaşayan ve kendini bu köye adayan Gülizar’ı Avrupa’da yaşayan kadınlarla kıyaslar. Bakış açısının değişmesini sağlayan bu kadını, yalan haberlere inanmasa bile inanma ihtiyacı ile yazılarını okuyan, o yazılarla eğlenmesini bilen ve ona hayranlık besleyen diğer kadınlardan farklı bir yere oturtur. Sekiz yıllık iş hayatı boyunca onun kimliğini kullanarak ona iş yaptıran ve bundan kazanç sağlayan çevresindeki kadınlardan farklı olarak Gülizar’ın sadece toplumu düşünmesi ve toplumun kalkınmasını arzu etmesi Ferhat’ı etkiler.

Önemli olmasına rağmen dikkat çekmeyeceği düşünülen bazı toplumsal olaylar, tiraj peşinde koşan gazetelerde çok fazla haber konusu olmayabilir. Refik Erduran’ın 1950’li yıllarda İstanbul’da gazetecilik yapan Ferhat Gürz’ün gazetesi aracılığıyla bir Anadolu köyünde model Türk köyü kurma girişimine yer verdiği *Yağmur Duası*’nda da böyle bir durumla karşılaşırız. Gazeteci olmasına rağmen suya sabuna dokunmayan ve halkı eğlendiren yazılar yazan Ferhat, patronunun onu Anadolu’ya yollamasıyla Anadolu’nun hiç görmediği yoksul yüzüyle karşılaşır. O, kendi ülkesindeki insanların sorunlarını haber yaparak halkı bilgilendirmezken Avusturyalı gazeteci Herr Mayer, Anadolu’nun görünümüyle ilgili bir röportaj yazısı yazıp kendi halkını bilgilendirmek ister. Bu durum karşısında da Ferhat, Gülizar tarafından gazeteciliğine dair ağır tenkitler alır. Gülizar, meşhur bir muhabir olup da memleketi görmezden gelerek bireysel konularda yazılar yazan Ferhat’ı ve onun vasıtasıyla da topluma ya da ülkesine karşı vazifesini yapmayan ve sadece toplumu sömürmeyi düşünen aydınları eleştirir.

İlk karşılaştıklarında Gülizar, “*Köyün hakikatini mi yazacaksınız yoksa köydeki aşk maceralarına dair bir sürü masal mı?*” (Erduran, 1974: 75) diyerek Ferhat Gürz’ün meşhur bir gazeteci olmasına rağmen memleket sorunlarına duyarsız kalıp sadece bireysel konularla alakalı, uydurma yazılar yazmasına kızar. Görüldüğü gibi memleketin sorunlarına karşı duyarlı bir vatandaş olan Gülizar, gazeteciliğin temel işlevlerinden biri olan “halkı haberdar etme” görevini yerine getirmediği için Ferhat’ı anlayamaz. Gülizar, Ferhat’a basının sosyal sorumluluğunu yerine getirmeyen bir gazeteci olarak yaklaşır ve davranışlarını bu düşüncesine göre şekillendirir. Öyle ki kendi memleketinde yaşanan olaylara karşı ilgisiz olup bireysel konularda yazılar yazan bu meşhur muhabiri, hakikati bilip de duyurmadığı için sözleriyle acımasızca eleştirir.

Anadolu’yu gezdikçe şaşırın ve düşünceleri olgunlaşan Ferhat, gazetesinde bir yardım kampanyası başlatma kararı alır. Gülizar’ın yaşadığı köyü örnek göstererek Anadolu’nun yoksul hâli hakkında bilgi vermek amacıyla gazetesinde yazılar yazarak basının bilgilendirme ve haber verme gücünü kullanır:

O gün satışın nasıl gittiğini yoklamak için şehirde dolaştım. Müvezziler yalnız bizim gazeteyi bağırıyor, ellerinde kalmayınca yeneden almak için madrabazlara koşuyorlardı. Ben ömrümde böyle hareketli satış görmedim. İşin enteresan tarafı, satılan şeyin üstünde yarı çıplak bir kadın resmi filân değil, korkunç bir fotoğraf bulunmasıydı. Herkesin elinde, vapurlarda, tramvaylarda, kahvelerde, tü-tüncülerin önünde, her tarafta Osman’ın suratı sırtıyor, habis bir ruh gibi vatandaşların vicdanını tırmalıyordu. Bu yüzü gördükten sonra, bu rezil herifin ne istediğini merak edip beş kuruşu toslamak imkânsızdı (Erduran, 1974: 112).

Hasan Fehmi Başkut; gazetenin bir fabrika olduğunu, tüm fabrikalar gibi bazı hammaddeleri alıp işleyerek piyasaya sürüp sattığını düşünür. Başkut’a göre bu fabrika ile diğer fabrikalardan çıkan mallar arasında önemli bir ayırım vardır. İşte gazeteyi de sattıran bu yönüdür. Gazete, aynı zamanda, toplumsal yönü olan bir kurumdur (Dağlı, 1995). Gülizar da Ferhat Gürz’ün gazeteci kimliğini kullanarak haber verme görevini yerine getirmesini ister. Ferhat’ı basından hiçbir çıkar elde etmeksizin kamu yararına yararlanabileceği bir aracı olarak görür ve gazetecinin basının toplumsal sorumluluğunu yerine getirerek topluma hizmet etmesini arzu eder. Zira basının görevinin temelinde kamuya hizmet etmek gelir. Bu doğrultuda, gelişen olaylardan kamuoyunu doğru ve zamanında haberdar etmelidir. Çünkü bireylerin yaşadıkları ülke hakkında genel bilgi edinmeleri, onların toplumsal yaşamın bir parçası hâline gelmelerini sağlar. Anadolu’nun durumunu Pınarlı köyünü örnek göstererek yazıp bu konuyla ilgili bir yardım kampanyası başlatınca başta Gülizar olmak üzere köy halkının Ferhat’a bakış açısı değişir. Ferhat, birden köy halkının gözünde

kahraman olur. “Yaşa! Bizi sen kurtardın!” (Erduran, 1974: 148) diyerek gazeteciliği en kutsal mesleklerden biri sayan köy halkı; Ferhat’ı “yazıları yazan gazeteci” diye çağırır ve her gördükleri yerde durdurup öperek sevgilerini gösterir, aynı zamanda köyün haberinin çıktığı gazete sayfalarını keserek duvarlara asar.

Attilâ İlhan’ın *Kurtlar Sofrası*, *Bıçağın Ucu* ve *Yaraya Tuz Basmak* romanlarında roman kişilerinden Ümid’in yaşadığı ayrılığın, hayatında olumlu değişimlerin olmasını sağladığına şahit olunur. *Kurtlar Sofrası*’nda gazeteci Mahmud Ersoy’un sevgilisi olarak karşımıza çıkan Ümid, sevdiği adamı babasının öldürdüğünü öğrendikten sonra babasını polise şikâyet eder ve hiç tereddüt etmeden burjuva yaşamını geride bırakıp yeni bir yaşama adım atarak sevgilisi Mahmud gibi gazeteci olmaya karar verir. Bu doğrultuda Mahmud’un çalıştığı *Birlik* gazetesinde çalışmaya başlar. Muhafif gazetelerin en inatçısı ve en çetini olan *Birlik*, Kemalist gazetelerin devrimci atılganlığını korur. Böyle bir gazetede çalıştığı için her muhalif gazetecinin başına gelen, Ümid’in de başına gelir:

Her muhalif gazetecinin başına gelen, Ümid’in başına da gelmiş: Gözdağı vermeler, sorgu, duruşma, Adalet Sarayı’nın soğuk ve çıplak koridorları, bıyıkla sakal arasında kalmış yargılar, daktilo tıkırtısı, mübaşir sesi, yabancılaşma, avuçlarının içine pis pis gülen avukatlar ve karar günü insanın yüreğini sıkan o insafsız mengene! Açılan beş davadan dördü beraatla sonuçlanmış, birisinden on sekiz ay hüküm giymiş ama, tınmamış doğrusu, cezaevi gazetecilerle dolup taşarken, bunu önemsemesi ayıp olurmuş, temyiz etmekle yetinmiş sadece. (...)

Ümid kendini saltıvermemiş. Neler çekmiş o, kuru gürültüye papuç bırakmazmış kolay kolay, öyle diyor (İlhan, 2001: 305-306).

Babası Zihni Keleşoğlu’nun yolsuzluk olayını açığa çıkarmaya çalıştığı için öldürttüğü sevgilisi Mahmud Ersoy’un ölümü, Ümid’in olgunlaşmasını ve toplumsal olayların içinde yer alan, doğruların peşinden giden, cesur, idealist bir kadın olmasını sağlar. Mahmud’u babasının öldürttüğünü öğrendiğinde hiç tereddüt etmeden kendisine zenginliğin kapılarını açan “Keleşoğlu” soyadından kurtulur ve sevgilisinin soyadı olan “Ersoy’u” kullanmaya başlar. Böylelikle aslında benmerkezcilikten toplumculuğa kaydığının sinyalini de vermiş olur. Mahmud’un ölmesiyle onun yaşadığı pansiyon odasına taşınır ve burada Mahmud varmışçasına yaptığı konuşmalar, genç kadının değişimini gözler önüne serer:

Mahmud’dan bıktığımı sandığım gün, o bana ağır gelmeye başlamıştı. Üstesinden gelinmesi iyice zor, kaçınılmaz bir vazife gibi. Beni ona iten kuvvetin belki yarısı, belki yarısından çoğu, Paris’te edindiklerimden gelmiyor muydu? Sonunda besbelli çevreme

yenildim. Gururumu, kirli tutkularımı işe karıştırarak, silkinmek istedim Mahmud'dan. Kişiliğimin çözülmesi değilse, ne? (...)

Sonra koridordan, salondan, sınırları belirsiz siyah bir karraltı olarak geçip, banyoya girdi. Çabucak soyundu. Şofbeni yaktı. Alevlerin yüksekliği ve hınzır maviliği; omuzlarına, göğüslerine ve yüzüne vuran suyun ısrarlı sıcaklığı onu değiştiriyor, sanki yeniliyordu. Az çıkmanın, çok ve yalnız başına düşünmenin getirdiği eskimişlik duygusu, öfkeli suyun basıncına direnememiş, eriyip dağılmıştı. Bilenmek gibi bir şeydi bu. Ya da gömlek değiştirmek gibi. Banyosu bitince, yepyeni bir açlığın parıltılı boşluğu, karnında büyüdü. (İlhan, 2003: 365).

Attilâ İlhan'a göre toplumsal bir kurum olan sanat; toplumsal etkilerle gelişir ve değişir. Ayrıca toplumsal gelişmeleri etkiler. Sanatçının toplumsal görevi ise koşulların gereklerini göz önünde tutarak yaşadığı toplumu, tarihsel bakımdan bir ileri konağa götürmek için ilerlemeci bir yol tutmasını gerektirir (İlhan, 2000: 59). İşte Ümid de yaşadığı ayrılıkla - Mahmud'un ölümüyle- bireysel ve toplumsal anlamda kendini bulma sürecine girer. İş adamı Zihni Keleşoğlu'nun tek varisi olan genç kadın, bir aydınlanma süreci yaşar ve toplumun geleceğinden kaygılanan idealist bir kimliğe bürünür. Bu bağlamda yazarın belirttiği ilerlemeci yolda yerini alır. Ümid'in amacı, Mahmud'un izinden giderek çevresinde olup biten olaylardan halkı doğru bir biçimde haberdar eden başarılı bir gazeteci olmaktır.

Ümid için 'ontolojik doğuş' olarak tanımladığımız bu değişim 'yikanma' eylemiyle derin bir anlama kavuşmuştur. Ümid, babası Zihni Keleşoğlu'nun cinayetin azmettiricisi olduğunu öğrendiğinde tıpkı bir ceset gibi kapıda asılı kalır ve yikanarak temiz suyun arıtıcı gücü ile tıpkı bir bebeğin dünyaya gelişinin ardından yıkandığı gibi tertemiz olur. Keleşoğlu soyadıyla taşıdığı tüm kirlerden de arınmış olur (Özher, 2008: 96).

Bununla birlikte "İlk Cumhuriyet kuşağının dramını yaşayan" (Kahraman, 1978: 24) Türk aydınlarını irdeleyen romanda Ümid, muhalif gazeteci olmasının bedelini ağır bir şekilde öder. Sorgular, duruşmalar, açılan davalar, tutuklamalar, tehditler... Bütün bunlara rağmen yine de Mahmud sayesinde girdiği bu yoldan çıkarak eski şaşaalı hayatına dönmeyi düşünmez. Mahmud gibi her daim ölüm korkusuyla yaşasa da hem ondan sonra yaşadığı fikir değişimlerinden ötürü hem de onun intikamını almak ve onun yolunda ilerlemek amacıyla doğru bildiği/bulduğu değerlerden vazgeçmez. Yani hayatında önemli bir yere sahip olan sevgilisinin ölümü, onu yaşamdan ve toplumsal değerlerden uzaklaştırmak yerine toplumsal huzursuzlukları dile getirip savunmaya iter. Böylelikle genç kadının bireysel gelişim süreci de başlamış olur.

Şerif Mardin, Türkçede kullanılan “aydın” ifadesinin, Batı’daki “entelektüel” tabirinin çevirisi olduğunu söyler. Fakat “aydın”, tam anlamıyla “entelektüel”in çağrışımlarını taşımaz. Batı medeniyetinde “entelektüel”, düşünce dünyasını tek amaç olarak gören, kendini bu dünyaya tamamen adanmış kimselere denir. Bu şartlarda aydın, toplum üzerinde etkin olmayı isteyebilir. Türkiye’de de aydın, memleket konularıyla ilgili çalışan “nizam-ı âlemciye” verilen addır (Mardin, 1992:144). İşte korkusuz kadın gazeteci olarak tanıtılan Ümid, toplum üzerinde fikirleriyle etkin olmayı isteyen ve memleket konularına önem veren nizam-ı âlemcilerden biridir. Siyasal yaşamın içinde olan sivri dilli kadın gazeteci, önceki sayfalarda bahsedilen erkek gazeteciler gibi cesur bir muhaliftir. Yani genç kadın, anlatıcı tarafından idealist aydın kişi olarak canlandırılır. Yazar, kişilerini “toplumsal açıdan sınıfsal konumlarıyla ele aldığı kadar bireysel açıdan da doğal diyalektiklerini göz önünde tutarak işlediği” (Söker, 2002: 335) romanlarında Türk aydınının toplumsal gelişimine eleştirel bir gözle yaklaşır. “Osmanlı münevveri”, devleti; “Cumhuriyet aydını” ise (1923’te yeni bir Türk devleti kurulmuş olduğu için) halkı kurtarmak istemektedir. Kendi toprağından sökülmiş, aykırı bitkiye benzetilen Türk aydını için halkı kurtarmak, bir ahlak sorunudur. Bunu toplumsal görev ya da halka bir borç ödeme gibi düşünen Cumhuriyet Dönemi aydınlarından bazıları devletle özdeşleşirken bazıları da devlete kafa tutarak devletin doğru olmayan taraflarını eleştirirler (Naci, 1995: 184). Dönemin iktidar partisi Demokrat Parti’nin insanlar ve medya üzerinde uyguladığını iddia ettiği baskıdan rahatsız olan ve bu rahatsızlığını;

Kemikleşmiş bir ağalar ve bürokratlar iktidarını korumak görevini yüklenmiş siyasi polisin ağır baskısı, memleketin geleceği ve kaderi ellerine emanet edilmiş aydınların iyice evcilleşmesini, bütün bütün gölgelerinden korkar beyaz adamlar haline gelmesini hazırlıyor (İlhan, 2003: 302)

sözleriyle dile getiren Ümid, gücü temsil eden Demokrat Parti’nin yanlışlarını, aydın kesimi nasıl susturmaya çalıştığını ve insanlar üzerinde nasıl bir siyasal baskı kurduğunu *Birlik*’te yazmaktan geri durmaz. Güçlünün yanında değil, haklının ve doğrunun yanındadır. Bu doğrultuda da Demokrat Parti’nin baskıcı bulduğu tutumunu her daim eleştirir.

Cumhuriyet Dönemi’nde öyle zamanlar vardır ki, fikirlerin söylenmesi aydınları tehlikeye düşürmüştür. Tek Parti Devri’nde de birbirlerine güvenen insanlar, sadece kahve ve ev sohbetleri içerisinde fikirlerini dile getirebilirler. Unutulmaması istenen gerçekler; bu özel sohbetlerde, emin ve ağzı sıkı insanlara emanet edilir, gelecekle ilgili projeler yine bu sohbetlerde şekillendirilir. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e intikal eden ve sessizliğe gömülen muhalif aydınlar, içinde buldukları durumdan ötürü belge bırakmamak için özel bir gayret gösterirler. Hâtıralarını yazarken bile kendi kendilerine sansür uygularlar, ancak sohbetlerde çok güvendikleri

insanlara bildiklerini anlatırlar. Türk toplumunda farklı etnik gruplara mensubiyet, imparatorluk şartları içinde gayet tabii karşılanırken Türklüğün fazlaca vurgulandığı Cumhuriyet Devri'nde Arap, Arnavut, Boşnak vs. menşeli aydınların daha farklı bir muhacirlik duygusu yaşadıkları da görülür. Örneğin kendini bu topraklara son derece bağlı hisseden Ahmet Hâşim'in Araplığı çeşitli vesilelerle yüzüne vurulur ve *İstiklal Marşı* şairinin Arnavut oluşu, sık sık gündeme getirilir. Muhacirlik duygusunun bu geçiş dönemi aydınlarında, içinde doğup büyüdüğü kültür ve inanç dünyasının bütünüyle yok sayıldığını, inkâr edildiğini gördükten sonra büsbütün arttığı söylenebilir. İnkâr yaşayan Türk aydınlarının çoğu, asıl kimliklerini gizlemek zorunda kalırlar (Ayvazoğlu, 1995: 292). Fakat -her dönemde öyle ya da böyle olduğu gibi- basına ve basın çalışanlarına sıkı bir sansürün uygulandığı Demokrat Parti Dönemi'nde dahi savundukları düşünceleri dile getirmekten çekinmeyen aydınlar da vardır. Bir ideal uğruna ölen sevgilisi Mahmud Ersoy'un izinden giderek haksızlıkları ve yolsuzlukları açığa çıkarmaya çabalayan Ümid, bütün tutuklamalara ve sorgulamalara aldırmadan toplumun yararına çalışmaya devam eder. Hem toplumsal hem de siyasal hayatın içinde etkin bir kişiliğe sahiptir ve *Birlik* gazetesinde Hüsnü Faik'in yanında çalışır. Sevgilisi Mahmud'un öldürülmesiyle onun üstlendiği görevi devralır ve onun gibi Kemalist düşüncüyü savunur:

Mustafa Kemal'i Saray'a ve onunla iş birliği halinde olan milletlerarası emperyalizme karşı, ümitsiz, kanlı fakat azimli bir ihtilal hazırlayıp başaran; arkası sıra, milletin sosyal yüzünü kökünden değiştirecek, radikal inkılâpları yöneten bir aksiyon adamı, bir inkılap çocuğu, bir halk hareketinin siyasi ve askeri lideri diye almıyoruz da; daha çok törenlerde dalkavukluk edilen, gururlu, kendinden emin, ama klişe haline geldiği için önemini kaybetmiş, bir put halinde alıyoruz. O sanki bizden, bizim içimizden çıkmamış; en eski, en halledilmez nedenlerimize, karşılıklar aramamış, yollar çizmemiş. Sanki 1919 hareketi doğrudan doğruya bizi, geçmişimizi olduğu kadar geleceğimizi ilgilendiren; esaslı dayanak noktaları veren bir toplum davranışı değil, çocukluğumuzda dinlediğimiz heyecanlı bir masal. Sadece bir masal. Kim bilir belki bu yüzden, kurtuluş ümitlerimize daima hazır ve yabancı reçeteler arıyoruz. (İlhan, 2003: 301).

Atatürk'ün düşüncelerinin tam anlamıyla anlaşılmadığını ve uygulanmadığını düşünen idealist kadın gazeteci, onun inkılâplarının özünden sapıtılmaması gerektiğini ifade eder. Ona göre idealist Türk aydınları, Atatürk'ü bilmediklerinden veya doğru anlamadıklarından ülke bu karmaşanın içindedir. Hilmi Yavuz, Ümid'in Mustafa Kemal hakkındaki düşüncelerinin, Attilâ İlhan tarafından benimsenen düşünceler olduğunu iddia eder. Öyle ki yazar da -Ümid gibi- Tanzimat'tan Mustafa Kemal'e kadar

Batılılaşmanın, emperyalistlerin Türkiye’yi dağıtmak ve çürütmek için kullandığı bir yol olduğunu, Mustafa Kemal’in hem emperyalizme karşı savaşmış hem de Batı’ya rağmen Batılılaşma yolunu açtığını, ondan sonra gelenlerin ise Tanzimat Batıcılığını sürdürdüklerini, fakat bunda Mustafa Kemal’in hatasının olmadığını dile getirir (Yavuz, 1972: 10). Vatan ve millet sevgisiyle adalet duygusunu Mahmud Ersoy’un ölümüyle kazanan Ümid, ne kadar zorlukla karşılaşsın karşılaşılan gazetecilik mesleğini lâıyıkıyla yapabilmenin kaygısını taşır.

Bilinçli aydın tiplmesiyle okurun karşısına çıkan Ümid, tuttuğunu koparan bir gazetecidir. Genç kadın -her dönemde muhalif gazetecilerin yaşadığı gibi- savunduklarından dolayı hükümet tarafından takibe alınır ve üzerinde baskı kurulmaya çalışılır. İlk zamanlar ülkede kaybolan demokrasi ortamını getireceği inancıyla Demokrat Parti’ye destek verse de bir süre sonra Demokrat Parti’nin giderek dikta yönetimine yöneldiğini görür. O da Mahmud gibi diktaya veya baskıya karşı Kuva-yi Milliye ruhunu temsil ederek her daim Kemalist düşüncüyü savunur. Tüm sorgulamalara, tutuklamalara, izlenmelere ya da baskıya rağmen millî hassasiyetinden ve meslek etiğinden vazgeçmeyip yanlışların üzerine gider. “*Kemikleşmiş bir ağalar ve bürokratlar iktidarını korumak görevini yüklenmiş siyasi polisin ağır baskısı, memleketin geleceği ve kaderi ellerine emanet edilmiş aydınların iyice evcilleşmesini, bütün bütün gölgelerinden korkar beyaz adamlar haline gelmesini hazırlıyor.*” (İlhan, 2003: 302) sözleriyle basına ve topluma olan baskıyı eleştiren Ümid, Kemalist düşüncenin biçimlendirdiği yazılarını, her sorumlu gazetecinin yaptığı gibi halka doğru ve ahlaklı bir şekilde bilgi verebilmek amacıyla kullanır. Ulusal gazeteci misyonuyla Hüsnü Faik’in ve vatanının yanında yer alan kadın gazeteciye göre birlik ve beraberlik içinde yaşamak, ulaşılmaması gereken en önemli hedeflerden biridir.

Kurtlar Sofrası’ndaki Mahmud Ersoy, değiştirici rol üstlenen bir gazetecidir. Basın camiasında öteki ismi Mustafa Kemal olan Mahmud, Gazeteciler Sendikası’nın kurucu üyelerindedir. Kuva-yi Milliye’nin ve Mustafa Kemal’in bütün hedefleri, onun da hedefleridir. Şaşırtıcı ve iğneliyici röportajlarıyla tanınır. “Düşmanı kum gibi” ifadesiyle, yazdığı yazılar yüzünden düşmanın çok olduğu dile getirilir. Çevresinde, ona saygı duyan ve onu örnek alan birçok insanın yanında dürüst gazeteci kimliği yüzünden ona kin besleyen insanlar da vardır. İki yıldır Ümid’le sevgili olan Mahmud, güçlü ve bağımsız bir kişiliğe sahiptir. Savunduğu olayların peşinden canı pahasına giden, araştırmacı, tutarlı ve aldığı karardan dönmeyen genç adam, mesleğinde başarılıdır. Ancak bu başarısının ve hayata karşı tutumunun bedeli ağır olur. Zira araştırdığı bir olay yüzünden öldürülür. Patronu Hüsnü Faik için Mahmud, Millî Kurtuluş hareketini, aynı hızla, tarihî ve içtimaî mecrası içinde, son neticelerine kadar götürmek ça-

relerini arayan, şuurlu ve aydınlık münevverlerden biridir. Sözünü sakınmayan, memleketini ve hürriyetini seven, gazetesini yıllarca türlü musibete ve haine karşı durarak çıkararak, hiçbir zaman, hiçbir sebepten eğilip bükül-meyen Hüsni Faik, *Birlik* gazetesinin başmuharriridir. Toplumsal bilinci uyandırmaya hizmet eden gazeteci, fikrî bir gazete çıkararak halkı aydınlatmayı amaçlar. Mahmud'un ölümü, Hüsni Faik'i derinden etkilediği gibi sevgilisi Ümid'in de hayatında oldukça radikal kararlar almasının yolunu açar.

Attilâ İlhan'ın *Kurtlar Sofrası*'yla başlayıp *Bıçağın Ucu* ve *Yaraya Tuz Basmak*'la devam eden roman serisindeki Hüsni Faik, Mahmud Ersoy ve Ümid; sosyal, kültürel, toplumsal ya da siyasi her alanda tam bağımsızlığı savunan, Kuva-yi Milliye ruhunu yansıtan, vatansever gazetecilerdir. Özlediği aydın tiplere, incelenen romanlarında yer vererek idealist aydın tipin özelliklerini belirten yazar için bu kişiler, idealleri peşinden giden aydınların fikirlerinin vurgulanması amacıyla yaratılmış gazetecilerdir. Ancak Ümid'i diğer iki gazeteciden ayıran, genç kadının idealist kimliğe sonradan bürünmesidir. Cumhuriyet sonrasında yetişen idealist aydın kişilere de örnek oluşturan bu gazeteciler, Türk milletinin birlik ve beraberlik içinde yaşaması için doğru buldukları değerleri savunurlar. Attilâ İlhan, *Kurtlar Sofrası*'nda öldürülen gazeteci Mahmud Ersoy'un vatansever ve Kemalist dünya görüşü doğrultusunda taşıdığı bayrağı, bu romanın devamı niteliğindeki *Bıçağın Ucu* ve *Yaraya Tuz Basmak* romanlarında Mahmud'un sevgilisi Ümid'e devreder. Burjuva yaşam tarzından Mahmud'un öldürülmesiyle kurtulan "Ümid Keleşoğlu", böylelikle "Ümid Ersoy" olarak yeniden doğar. Zira geçmişe dair her şeyi reddeder ve bu süreçte büyük bir değişim yaşar. Tıpkı *Esir Şehrin İnsanları*'ndaki Kâmil Bey ve *Yağmur Duası*'ndaki Ferhat Gürz gibi -hayatındaki bir uyarıcının etkisiyle- benmerkezcilikten çıkıp Mahmud'un izinden giden idealist ve vatansever bir gazeteci olmaya karar verir. *Birlik* gazetesinde çalışmaya başlar.

Meliha İksel'in *Deli Kız*'ında ise şımarık ve zengin biri olarak yetiştirilen Leylâ'nın hayatı, evlenmesiyle değişir. Varlıklı ve yüksek mevkide bir ailenin tek evladı olan genç kız, küçük yaşta annesiz kalır. O dönemin tanınmış mühendislerinden olan babası Muhsin Bey ve dadısı ile yaşayan Leylâ, Fransız Kız Lisesi'ni bitirir. Evlendiği Ekrem'in hayatına girmesinden önce -okuduğu Fransız okulunun da etkisiyle- oldukça şımarık yetiştirilmiştir ve bu şımarıklığını her fırsatta dile getirir:

(...) Annem beni küçük bıraktığı için babam, bir dediğimi iki etmeden büyüttü. Hele anneannemle dadım nasıl yüz verdiler sana tarif edemem. Hep kendi kafama koyduğumu yapmaktan mektepte çok samimi bir arkadaşım bile yoktu (İksel, 1960: 38).

Ekrem’le yaptığı evlilik, onun toplumsal konulara yönelmesine vesile olur. Bu tür tanışmalar vasıtasıyla gazeteciliğe ve yazarlığa başlayan ya da gazetecilikle ilgili düşüncelerini değiştirerek topluma yönelik bakış açıları farklılaşan roman kişilerinin ortak özellikleri, Anadolu’ya açılmalarıdır. Böylelikle hayatı ve yaşadıkları olayları sorgulamaya başlarlar ve bu uğurda zorluklarla baş etmek durumunda kalarak birçok zorlu sınavın olduğu bir mücadele dönemine girerler. *Esir Şehrin İnsanları*’ndaki Kâmil Bey, *Yağmur Duası*’ndaki Ferhat Gürz, *Kurtlar Sofrası*, *Bıçağın Ucu* ve *Yaraya Tuz Basmak* romanlarındaki Ümid gibi şımarık ve bencil kişiliğini hayatına Ekrem’in girmesiyle birlikte bir kenara atan Leylâ, hayatta sadece kendisinin olmadığını farkına varır. İdealist eşinin etkisiyle hem yaşam tarzında hem de fikirlerinde köklü değişimler yaşar. Genç kadın, eşine gazete çıkarmasında yardım ederek toplumsal konulara yönelir. Yani romandaki Ekrem, evlendiği Leylâ’nın hayata ve toplumsal olaylara bakış açısının değişmesinde yardımcı olur.

Leylâ, Edirne’deki teyzesinin yanına gittikten bir ay sonra teyzesinin komşuları Doktor Hamit Bey’in oğlu Ekrem’le tanışarak konuşmaya başlar. Masa başında yazarak çalışan kişileri sevmediğini söyleyen Ekrem; Avrupa’da hukuk eğitimi almasına karşın “*Edirne’de bir gazete çıkarmak, hem de siyasî! İşte mücadelenin gözü!..*” (İksel, 1960: 34) sözleriyle Edirne’de siyasî içerikli bir gazete çıkarmayı arzu eder. Bunun getireceği zorlukları başından bilerek bu işe girişmek istediğini de belirten Ekrem; hırslı ve çalışkan bir karaktere sahiptir. Doktor bir baba ve ev hanımı bir anneden oluşan geleneksel bir ailede büyür. İnsanın kendi hayatını yaşaması gerektiğine inanan ve bu doğrultuda hareket eden Ekrem, toplumsal olaylara karşı duyarlı bir gençtir. Bununla birlikte maddî sıkıntı yaşamaz ve iyi bir aileden gelir. Siyasî düşüncelerini özgürce dile getirebileceği bir alanı seçerek gazeteci olur. Edirne’de eşi Leylâ’yla birlikte *Doğru Söz* isimli bir gazete çıkarmaya başlar. Bir süre sonra da askere gider ve hamile eşi, gazetenin sorumluluğunu üstlenerek gazetenin kapanmamasını sağlar. Ekrem’le tanışmadan önce toplumsal konulara duysuz, bencil bir karaktere sahip olan Leylâ, Ekrem’den sonra olgunlaşarak idealist kimliğe bürünür. Yani Ekrem, Leylâ’nın şımarık kız rolünden çıkmasını ve olgunlaşmasını sağlayarak Leylâ’nın hayatını olumlu anlamda etkiler.⁴

Sonuç

Toplumları millet yapan ve yaşam içindeki yerlerini tayin eden özelliklerin başında millî değerler gelmektedir. Milletler için hayatî önem taşıyan millî değerlerin belirlenmesinde ise millî karakterin önemli bir yeri vardır. “*Toplumların varlıklarını devam ettirmeleri, temsil ettikleri mede-*

⁴ Bu romanda, diğer romanlarda olduğu kadar roman kişilerinin gazetecilik mesleği çok detaylı verilmez.

niyet anlayışına uygun insan tiplerini yaşatmalarına bağlıdır. Bu insan tipleri, toplumların zaruret ve özleyişlerine tekabül ettiği için ideal tip ismini alırlar.” (Kaplan, 2005: 191). Her birey, ideal insan tanımı oluşturur ve kendi ideal insan tanımı çerçevesinde hareket eder. Bu doğrultuda da “İdeal insan modeli nasıl olmalıdır?” sorusunun cevabında farklılıklar ortaya çıkar. İncelenen romanlarda millî kültürüne yabancı olmaktan uzaklaşarak idealist yola giren basın çalışanları, toplumların gelecekte görmeyi arzuladıkları insan modellerinin prototipleridir; farklı bir ifadeyle, sanatkârın toplum içinde ihtiyacını hissettiği kişilerdir.

Erduran’ın *Yağmur Duası*’ndaki Ferhat Gürz, Kemal Tahir’in *Esir Şehrin İnsanları*’ndaki Kâmil Bey, Attilâ İlhan’ın *Kurtlar Sofrası*, *Bıçağın Ucu* ve *Yaraya Tuz Basmak* romanlarındaki Ümid ile Meliha İksel’in *Deli Kız*’ndaki Leylâ; romanların başında, içinde yaşadıkları ve mensubu oldukları toplumun sorunlarıyla alakadar olmayan, dolayısıyla millî kültürlerine yabancılaşan bireyler olarak verilirler. Ancak ilerleyen aşamalarda yazarlar tarafından idealleri olan, değişen koşullara ayak uydurabilen ve ileri görüşlülükleriyle insanlara yön verebilen aydın roman kişilerine dönüştürülürler. Böylelikle belirsizlikten uzakta, kendilerini net bir şekilde ifade edebilen idealist bireyler olarak karşımıza çıkarlar. Toplumun karşılaştığı sorunları yansıtırlar ve hem kendi çıkmazlarına hem de toplumun yaşadığı sıkıntılara çare bulmak için çabalarlar.

Karşılaştıkları problemleri değerlendirebilen, bilinçli, kendilerine yeni bir yol çizdikleri kadar çevresindeki insanlara da yol gösterebilen, topluma faydalı olma yolunda ideallerini gerçekleştirebilmek için gayret sarf eden gazeteci roman kişileri; yazdıkları yazılarla ve savundukları düşüncelerle insanlara özgür düşünmeyi, haklarını aramayı ve eleştirmeyi öğretirler. Sorumluluklarını bilerek bu sorumluluklarının gereğini yerine getirirler. Bununla birlikte çalışkan, toplumsal meselelere de duyarlı insanlardır. Zira fedakârdırlar; özel yaşamları, ülkelerinden sonra gelir

Ferhat Gürz, Kâmil Bey, Ümid ve Leylâ; yaşadıkları olgunlaşmayla ideolojik, dinî, millî ya da sosyal değerlere kayıtsız kalmayarak idealist tavırlarını mesleklerini icra ederken de kaybetmezler. Bu yönde birçok sorunla karşı karşıya kalırlar. Cemil Meriç’in “*Kılıç bir fetih aracı değildi artık. Zafer rüyaları ancak kalemle gerçekleştirilirdi*” (Meriç, 2010: 288) sözünü doğrularcasına doğruluğuna inandıkları değerlerin peşinden giderek savundukları fikirleri topluma iletmeyi kendilerine vazife sayarlar. Bununla birlikte özellikle romanlardaki gazete isimlerine bakıldığında gazete isimleri ile gazetelerin sahip olduğu duruş arasında belli bir ilişki söz konusudur. Romanlardaki *Karadayı*, *Birlik* ve *Doğru Söz* gazeteleri isimlerinin taşıdıkları simgesel değerlere uygun olarak tanıtılırlar.

Nitelikleri, entelektüel seviyeleri, düşüncelerini dile getirmeleri, savunma biçimleri farklı olsa da yanlış olan uygulamalara ya da düşüncelere

karşı çıkararak toplumu bilinçlendirme ve düşünce yönüyle topluma yön verme amaçları aynıdır. Diğer bir ifadeyle farklı dönemlerde yaşasalar da benzer düşünceleri savunurlar. Bunun yanında yaratıcı ve bağımsız düşünceleriyle toplumu ilgilendiren konularla alakalı gerçekleri sonuna kadar araştırarak insanlara gerçeği ulaştırma amacını taşırlar.

KAYNAKLAR

- AKDENİZ, Sabri (1997), *Kültür Sömürgeciliği*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yay., İstanbul.
- AKGÜN, Adnan (2000), *Türk Romanında Gazeteci (1870-1980)*, (?), Lefkoşa.
- AKTAŞ, Gürbüz (2004), “Kültürel Değişimin Geleneksel Halk Danslarına Etkisi: Yabancılaşma ve Yeni Arayışlar”, *Halk Kültüründe Değişim Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, Haz. Işıl Altun, Motif Vakfı Yay., İstanbul, s. 27-38.
- AYVAZOĞLU, Beşir (1995), “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Geçerken Türk Aydınları”, Haz. Sabahattin Şen, *Türk Aydın ve Kimlik Sorunu*, Bağlam Yay., İstanbul, s. 290-291.
- COŞKUN, Sezai (2006), *Kemal Tahir -Şahsiyeti, Eserler, Fikirleri-*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- DAĞLI, Nevzat (1995), *Gazete Yayımlama Teknikleri*, İmaj Yay., Ankara.
- ERDOĞAN, Tamer (2012), *Türk Romanında Mütareke İstanbul’u*, Everest Yay., İstanbul.
- ERDURAN, Refik (1974), *Yağmur Duası*, Kalite Matbaası, Ankara.
- EREN, Hasan; GÖZAYDIN, Nevzat; PARLATIR, İsmail, TEKİN, Talât; ZÜLFİKAR, Hamza (Haz.) (1988), *Türkçe Sözlük 2*, Türk Dil Kurumu Yay. Ankara.
- ILGAR, İhsan (Haz.) (1973), *Garp Cephesi Kurmay Başkanı Asım Gündüz Hatıralarım*, Kervan Yay., İstanbul.
- İKSEL, Meliha (1960), *Deli Kız*, Sıralar Matbaası, İstanbul.
- İLHAN, Attilâ (1978), *Yaraya Tuz Basmak*, Bilgi Yay., Ankara.
- İLHAN, Attilâ (2000), *Gerçekçilik Savaşı*, Bilgi Yay., Ankara.
- İLHAN, Attilâ (2001), *Bıçağın Ucu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- İLHAN, Attilâ (2003), *Kurtlar Sofrası*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (Ağustos 1978), “Roman Dedik (Attila İlhan ile Konuşma)”, *Varlık*, S. 851, s. 24-26.
- KAPLAN, Leyla (1996), “Millî Mücadele Dönemi Kadın Cemiyetleri”, *Kastamonu’da İlk Kadın Mitingi’nin 75. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu*, Atatürk Araştırma Merkezi Yay., Ankara, s. 69-72.
- KAPLAN, Mehmet (2005), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3-Tip Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KARABULUT, Mustafa (2009), “‘Esir Şehrin İnsanları’ Romanı Üzerine Bir İnceleme”, *Erdem*, S. 54, s. 127-135.
- KARAKOYUNLU, Yılmaz (1995), “Aydın Geleceğimizin Oluşumu ve Cumhuriyet Aydınları”, Sabahattin Şen (Haz.), *Türk Aydın ve Kimlik Sorunu*, Bağlam Yay., İstanbul, s. 103-122.
- Kemal Tahir (1956), *Esir Şehrin İnsanları*, Sander Yay. İstanbul.
- Kemal Tahir (1991), *Notlar 6: 1950 Öncesi Cezaevi Notları*, Bağlam Yay., İstanbul.

- MARDİN, Şerif (1992), *İdeoloji*, İletişim Yay., İstanbul.
- MERİÇ, Cemil (1983), “Batıda ve Bizde Aydının Serüveni”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 1*, İletişim Yay., İstanbul, s. 130-137.
- MERİÇ, Cemil (2010), *Kırk Ambar (C 1 Rümuz-ül Edeb)*, İletişim Yay., İstanbul.
- NACİ, Fethi (1995), “Münevver’den Entel’e”, Sabahattin Şen (Haz.), *Türk Aydın ve Kimlik Sorunu*, Bağlam Yay., İstanbul, s. 181-187.
- ÖZER, İlbeyi (2005), *Avrupa Yolunda Batılılaşma ya da Batılılaşma-İstanbul’da Sosyal Değişimler*, Truva Yay. İstanbul.
- ÖZHER, Sema (2008), *Romancı Kimliğiyle Attila İlhan*, Yayımlanmış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- ÖZKAYA, Yücel (1989), *Millî Mücadele’de Atatürk ve Basın (1919-1921)*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.
- POLAT, Nâzım Hikmet (2005), *Rübâb Mecmuası ve II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kültür, Edebiyat Hayatı*, Akçağ Yay., Ankara.
- POLAT, Nâzım Hikmet (2017), *Ömer Seyfettin-Turan Masalları*, Ötüken Yay., İstanbul.
- SÖKER, Gönülden Esemeli (2002), *Attilâ İlhan’da Kültür Sorunsalı*, Bilgi Yay., Ankara.
- ŞENSOY, Deniz (2011), *İlahi Komedi ile Erdâvîrâfnâme’nin Karşılaştırması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TANÖR, Bülent (2002), *Türkiye’de Kongre İktidarları (1918-1920)*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- UÇ, Himmət (2005), *Hikâye ve Romancı Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yay., Diyarbakır.
- YAVUZ, Hilmi (Ekim 1972), “Attilâ İlhan’la”, *Varlık*, S. 781, s. 10.

Gülcan ÇOLAK, *Toplumdilbilimi/Toplumsal Cinsiyet ve Dil*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2019, 176 s.

Dil değişkenlerinin toplumsal yapılarla ilişkilendirilerek incelenmesi, ilk modern dilbilimi çalışmalarının araştırma alanlarından değildir. Toplumdilbiliminin ayrı bir disiplin olarak kendi kuram ve yöntemlerini geliştirmesi, modern dilbiliminin ortaya çıkışından yarım asır kadar sonra, 1960'lı yıllarda mümkün olmuştur. Amerikalı dilbilimci Labov'un çalışmaları bu anlamda bir dönüm noktası niteliğindedir. Toplumdilbilimi, dil olguları ile toplumsal olgular arasındaki ilişkiler, dilin toplumsal bağları, dil değişkeleri, dil politikaları, ikidillilik/çokdillilik; farklı kültürel altyapılardan, farklı yaş ve cinsiyet gruplarından gelen kişiler ve toplulukların dil kullanımları, dilin toplumsal işlevleri gibi çok geniş bir araştırma alanına sahiptir.

Bilge Kültür Sanat Yayınevi tarafından Mart ayında yayımlanan *Toplumdilbilimi/Toplumsal Cinsiyet ve Dil* adlı kitap hem toplumdilbilimi hem de toplumsal cinsiyet ve dil ilişkisi üzerine kaleme alınmıştır. Dilbilgisel cinsiyet kategorisinin bulunmadığı Türkçenin sözcüklerinde toplumsal cinsiyetin izleri olduğunu ortaya koyan bir çalışma olması bakımından da ilgi çekicidir.

Beş bölümden oluşan eserin ilk bölümü **Toplum, Kültür ve Dil** başlığını taşır. İnsanın dünyaya gelişinin *biyolojik bir süreç olmakla birlikte aynı zamanda kültürel bir varoluşun da başlangıcı* olduğu belirtilen bu bölümde, insanın içerisinde yaşadığı kültürden etkilenen bir varlık olarak edilgen bir nesne; ama aynı zamanda toplumsal kimliğin, zihniyetin ve kültürün bir taşıyıcısı, uygulayıcısı ve üreticisi olması nedeniyle de etken bir özne olduğu ifade edilmiştir. Kültürün dünyayı ve hayatı anlamlandırmadaki etkisinden bahsedildikten sonra, dili bir toplum içinde öğrenen insanın dille birlikte bir yaşam biçimi, bir kültür, davranış ve değerler sistemi



TÜRKÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Arş. Gör.
Arife Ece EVİRGEN

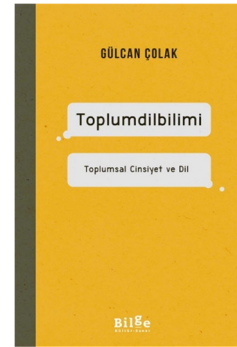
Gazi Üni. Gazi Eğitim Fak. TDE
Eğt. ABD

a.ecetombul@gazi.edu.tr

ORCID: 0000-0002-5211-8962

Atf
Citation

EVİRGEN, Arife Ece (2019).
“Yayın Tanıtımı: Gülcan ÇOLAK, *Toplumdilbilimi/Toplumsal Cinsiyet ve Dil*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2019, 176 s.”, *Türk-
lük Bilimi Araştırmaları*, (45),
261-264.



YAYIN TANITIMI
BOOK REVIEW

edindiği belirtilmiştir. Ayrıca bu bölümde Humboldt, Boas, Sapir ve Whorf'un dil, kültür ve toplum ilişkisi ile ilgili görüşlerinden kısaca bahsedilmiştir. Son olarak, sözcüğünün yanında *sözlerin metaforik ya da varlıkların simgesel anlamlarının, dilin sözdizimi ve morfolojik özelliklerinin ve göstergelerin oluşumuna kaynaklık eden bilgilerin, kültürün ve milletlerin dünyayı algılayış biçimlerinin dildeki birer yansıması olduğu örneklerle açıklanmıştır.*

Toplumdilbilimi bölümünde, toplumdaki her bir gelişmenin dile yansıdığını belirten Çolak, dil değişkenliğinin boyutlarından söz etmiş, Saussure ile başladığı kabul edilen modern dilbiliminin, 20. yüzyılın ortalarına kadar *homojen bir dilsel topluluğa* ait dili ele aldığını, *dilin kullanım değişkenliğini* ise genellikle inceleme alanı dışında tuttuğunu belirtmiştir. Kitapta açıklandığı gibi ağız çalışmaları; antropoloji kökenli Boas, Sapir gibi dilbilimcilerin dili toplumbilimsel yöntemlerle ele alması ve öğrencilerin sosyo-ekonomik durumları ile dil kullanımları arasındaki ilişkilerin araştırılması, toplumdilbiliminin ayrı bir disiplin olarak kendi kuram ve yöntemleriyle ortaya çıkmasının önemli basamaklarıdır. Bu bölümde ayrıca dil davranışlarını belirleyen toplumdilbilimi ile ilişkili değişkenler alt başlıklarda ele alınmıştır.

Toplumsal Tabakalar ve Dil başlığında toplumsal tabakalaşmanın niteliğinden, toplumsal sınıfların sınırlarından söz edilmiş; belirli bir toplumsal sınıfa aidiyetin sadece belirli niteliklere sahip olmakla değil o nitelikleri bir yaşam biçimine dönüştürebilmekle mümkün olduğu ifade edilmiştir. *Toplumsal sınıfların dil kullanımı* ile ilgili önemli çalışmalara yer verilmiştir. *Cinsiyetler ve Dil* başlığında toplumsal kimlikler ve toplumsal cinsiyetten kısaca söz edilmiş, konunun sonraki bölümlerde daha detaylı ele alınacağı belirtilmiştir. *Yaş ve Dil* alt başlığında *yaş gruplarına göre dil kullanımı* ve *yaş gruplarına yönelik dil kullanımı* ile ilgili bilgi verilmiş ve konuyla ilgili çalışmalardan söz edilmiştir. Bu bölümde ayrıca *meslekler ve dil kullanımı, eğitim gruplarının dili, kitle iletişim araçları ve dil, politika dili, dil politikaları, ikidillilik, dil sürdürümü, dilsel tutum, dil seçimi, etnik-dilsel canlılık* konuları değerlendirilmiş ve bu konularda yapılan çalışmalar ele alınmıştır.

Toplumsal Cinsiyet bölümünde, dil ve cinsiyet arasındaki ilişkiyi yorumlamaya yönelik çalışmalarda her iki cinsiyetin de değişken olarak alınmasından hareketle *biyolojik* ve *toplumsal cinsiyet* kavramları ayrı ayrı ve detaylı olarak açıklanmıştır. Biyolojik cinsiyet; 23'ü anneden 23'ü ise babadan gelen ve yeni bir birey oluşturan toplam 46 kromozomdan yalnızca ikisinin belirlediği bir durumdur. İnsandaki yaklaşık otuz bin genin yüzde birinden daha azı cinsiyetler arasında farklıdır. *Biyolojik cinsiyet* başlığında, cinsiyetlerin biyolojik özellikleri ile ilgili bilgi verilmiş, kadın ve erkeğin beyin yapısı arasındaki farklılıklara değinilmiştir. Beynin çev-

resel faktörlerle değişme ve gelişme gösterdiği bilimsel olarak incelenmiştir. Kadın ve erkek beynindeki farklılaşmaların, toplumsal cinsiyete bağlı bir biçimde, farklı uyaranlarla karşılaşılmasının bir sonucu olabileceği fikri ise dikkat çekicidir. *Toplumsal cinsiyet* başlığında, toplumsal cinsiyetin tanımını ile birlikte toplumsal cinsiyetin ortaya çıkması ve yerleşmesinde önemli etkisi olan *androsentrizm* ve *mizojinizm* kavramlarına yer verilmiştir. Toplumsal cinsiyet doğumla birlikte üretilir; aile, okul ve sosyal çevre tarafından geliştirilir. Cinsiyete yönelik yargılar ve beklentilerle ilişkili bir kavram olan toplumsal cinsiyet rolleri; *ev ve evlilik*, *meslekler ve iş bölümü*, *bağımlılık ve namus*, *fiziksel görünüm* alt başlıklarında ele alınmıştır.

Cinsiyet Rol Gelişimi Kuramları başlığında cinsiyet rollerinin kaynaklarını ve bu rollerin nasıl geliştiğini açıklayan kuramlara yer verilmiştir. *Toplumsal cinsiyet rollerinin aşılması* alt başlığında -daha önceki bölümlerde açıklanan aile ve sosyal çevrenin etkisinin yanında- toplumsal hafızanın aktarımını sağlayan ninni, masal, hikâye ve fıkra gibi sözlü kültür ürünlerinin; ders kitaplarının; gazete ve dergilerden televizyon programlarına, dizilere, reklamlara ve sosyal medyaya uzanan çok geniş bir yelpazedeki kitle iletişim araçlarının etkileri üzerinde durulmuştur. Bu bölümde ayrıca *Kamusal Alanda Kadın ve Feminist* hareketler ele alınmıştır. Dünyada ve Türkiye’de kadının toplum içerisindeki yeri, feminist hareketlerin ortaya çıkışı ve feminist teoriler incelenmiştir. Bu bölümde ele alınan son konu ise toplumsal cinsiyet araştırmaları daha çok kadın merkezli ilerlese de toplumsal cinsiyet rollerinin erkeği de şekillendirerek çeşitli eşitsizliklere neden olduğu düşüncesiyle 1970’lerin sonunda yapılmaya başlanan *erkeklik çalışmalarıdır*.

Kitabın dördüncü bölümü **Cinsiyet ve Dil**’dir. Bu bölümde öncelikle, dillerdeki cinsiyet ifadelerinin *dilbilgisel cinsiyet*, *sözlüksel cinsiyet*, *gönderimsel cinsiyet* ve *toplumsal cinsiyet* olarak dört kategoride gerçekleştirildiği ifade edilmiş, her bir kategori örneklerle açıklanmış ve konuyla ilgili yapılan çalışmalara kısaca değinilmiştir. *Toplumsal Cinsiyet ve Dil* başlığında, toplumsal cinsiyet ve dil ilişkisi üç alt başlıkta genel hatlarıyla değerlendirilmiştir. *Kadın ve erkeklerin dil kullanımlarına yönelik çalışmalara değinilmiş*, araştırmacıların *kadın ve erkek diline yönelik tespitleri* değerlendirilmiştir. Bu tespitlerden en dikkat çeken kadınların dilbilgisi kurallarına daha fazla uyma eğiliminde olmalarıdır. Lakoff’a göre; eklenti sorularını da erkeklere oranla daha sık kullanan kadınlar, aynı zamanda daha kibar ve yumuşak ifadelerle konuşmaktadır. *Kadın ve Erkeklerden Söz Edilirken Kullanılan Dil* alt başlığında cinsiyet farklılıklarını vurgulayan dilsel yapıların toplumsal cinsiyet rollerini ve değer yargılarını aştığına değinilmiştir. Bu bölümde son olarak *cinsiyetler arası iletişimde görülen dilsel özelliklere yönelik çalışmalardan hareketle değerlendirilmelerde bulunulmuştur*.

Türkçede Kelimelerin Toplumsal Cinsiyeti bölümünde konuyla ilgili daha önce yapılmış çalışmalara kısaca değinildikten sonra, Türkçedeki 552 kelimenin toplumsal cinsiyeti araştırılmış, yorumlanmış ve tartışılmıştır. Çalışmanın bu bölümünde sonuçları tartışılan araştırma 2014-2016 yılları arasında Doç. Dr. Gülcan ÇOLAK'ın yürüttüğü *Türkçede Kelimelerin Toplumsal Cinsiyeti* adlı TÜBİTAK projesinin verileridir. Araştırmanın kapsamı isim ve sıfatlarla sınırlı tutulmuştur. Yapısında ve tanımında biyolojik cinsiyet belirtisi bulunmayan meslek, iş ve uzmanlık alanları; davranışsal, karakteristik, zihinsel, bilişsel nitelikler; fiziksel özellikler ya da fiziksel görünümle ifadesini bulan tavır biçimlerini belirten kelimeler seçilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre; kelimelere yüklenen toplumsal cinsiyet yaşa bağlı olarak artmakta, eğitim düzeyine bağlı olarak ise azalmaktadır. “*En az cinsiyetçi grup 18-29 yaş arasındakiler iken 60-74 yaş grubu en fazla cinsiyetçi gruptur.*” ve “*eğitim düzeyi arttıkça cinsiyetçiliğin azaldığı*” görülmektedir. Yani kelimelere yüklenen toplumsal cinsiyet yaş ile doğru, eğitim düzeyi ile ters orantılıdır. Bölgeye göre “en fazla cinsiyetçi grup Karadeniz ve Marmara; en düşük cinsiyetçi grup ise Ege Bölgesi”ndeki katılımcılardır. Dikkat çeken bir başka sonuç ise kamusal alanı geniş bir biçimde temsil eden mesleklerin erkeğe daha uygun görülmesidir.

Son olarak; bölüm başlarında dil, toplumsal cinsiyet ve toplumsal roller ile ilgili çoğu edebî eserlerden yapılmış alıntılarla bilimsel bir araştırmayı zenginleştiren, akıcı üslubuyla okumayı zevkli kılan, Türkiye’de toplumdilbilimi alanında önemli bir boşluğu dolduran bu çalışma için hocamıza teşekkür ediyoruz.

Ömer Faruk HUYUGÜZEL, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yay., İstanbul, 2018, 604 s.

Türk edebiyatında Tanzimat döneminden itibaren edebiyat terimlerinin izahını hedefleyen belagat kitapları ve terim sözlükleri bulunur. Konumuzla doğrudan uyumlu olmamakla birlikte adında “tenkit” terimi bulunan ilk Türkçe kitap Şemsettin Sami’nin *Usul-i Tenkit ve Tertib* (1886)’idir. Sonraları yayımlanan Ahmet Cevdet Paşa’nın *Belâgat-ı Osmaniye*, Recaizâde Mahmut Ekrem’in *Talim-i Edebiyat*, Muallim Naci’nin *Istilahat-ı Edebiye*, Tahirü’l Mevlevî’nin *Edebiyat Lügati*, Lütfullah Sami Akalın’ın *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, eleştiri alanına daha yakın eserlerdendir. Doğrudan eleştiri terimlerine yönelik ilk sözlük ise Mustafa Nihat Özön’e aittir. *Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü*’nde edebiyat ve eleştiri terimlerinin çoğunun açıklamaları kısadır. Ayrıca 65 yıl önce (1954) basılan sözlükte –doğal olarak- sürekli gelişmekte olan eleştiri alanında edebî kuramlar, yeni yaklaşımlar ve kavramlar da eksiktir. Bu eserler dışında aynı alanda daha birçok yayın adı zikredilebilir. Fakat sathi bir karşılaştırma dahi, hazır bilgiyi aktarma hususunda, bunların birbirine ne kadar çok şey borçlu olduğunu gösterebilir.

Ne mutlu ki 2018 yılı Eylül ayında edebiyat eleştirisiyle ilgilenenler için başucu kitabı olacak bir eser ilk baskısını yaptı: *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel edebiyat eleştirisi terminolojisine yönelik güncel bir sözlüğün eksikliğini görüp bu büyük ihtiyacı gidermek üzere uzun yıllar emek verdikten sonra çalışmasını tamamladı.

Eser, “Önsöz”, “Kısaltmalar”, “Eleştiri Terimleri Sözlüğü”, “Terimlerin Yabancı Dillerdeki Karşılıkları” olmak üzere dört bölüme ayrılmıştır. Huyugüzel, çalışmasında 409 terimin izah edildiğini, bunlardan 246’sının doğrudan madde başlığında, kalan 163 terimin karşılığının da madde açıklamalarında bulunduğunu ifade eder (s. 10).



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
45. SAYI / VOLUME
2019-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Arş. Gör.
Merve GÜLCÜ

Ankara Hacı Bayram Veli Üni.
Edebiyat Fak. TDE Böl.

merve.gulcu@hbv.edu.tr

ORCID: 0000-0001-5605-8322

Atıf

Citation

GÜLCÜ, Merve (2019). “Yayın Tanıtımı: Ömer Faruk HUYUGÜZEL, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yay., İstanbul, 2018, 604 s.”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (45), 265-268.



YAYIN TANITIMI
BOOK REVIEW

Sözlükte Feminist, Marksist, Psikanalitik, Yapısalcı gibi farklı eleştiri tipleri hakkında oldukça ayrıntılı bilgilerin yanında Prag Dil Bilimi Okulu, Şikago Okulu gibi birden çok dil ve edebiyat araştırmacısının bir araya gelerek ortaya koyduğu yaklaşımların öncüleri ve temel eserlerinin içerikleri hakkında kısa ama doyurucu bilgiler bulunmaktadır. Bununla beraber çeşitli yaklaşımlarda kullanılan terimler ile hikâye ve roman türlerine yönelik terimler göze çarpmaktadır.

Ayrıca sözlüğün en sonunda yararlanılan kaynakların listesi verilmektedir. Sözlüğün üst köşelerinde kelimelerin ilk üç harflerinin kısaltmalarının bulunması kullanımı kolaylaştırmaktadır. (Yeri gelmişken 286. sayfadaki küçük bir hatayı eserin sözlük olması hasebiyle belirtmek uygun düşecektir. Sayfanın sol üstündeki LOG kısaltmasının LEB şeklinde düzeltilmesi icap edecektir. Zira sayfada “log” şeklinde başlayan bir terim yer almamaktadır.) Madde başlarının yazımında -şayet kullanıldıysa- kaynak kitapların metnin hemen altında gösterilmesi referans kitapla birlikte karşılaştırmak isteyenler için ayrıca bir kolaylık sunmaktadır.

“Önsöz” kısmında Huyugüzel, sözlüğün amacını *“edebiyat öğrencilerine, özellikle Türk dili ve edebiyat öğrencilerine ve edebiyat araştırmalarına edebiyat eleştirisinin, daha çok da modern edebiyat eleştirisinin temel kavramları ve edebiyat eleştirisi tipleri hakkında kısa ve öz bilgiler verebilmek, böylece bizde yeni yeni kullanılmaya başlanan modern eleştiri terimlerinin doğru ve yerinde kullanılmasına yardımcı olmak ve birtakım yeni eleştiri terimlerinin kullanımını da yaygınlaştırmak”* şeklinde açıklamaktadır (s. 7). Yazar, maksadını tam manasıyla gerçekleştirebilmek için edebiyat eleştirileri ve teorilerini Batılı kaynaklardan takip etmekle kalmamış okuyucuya terimleri Türk edebiyatının eski dönemlerindeki karşılıklarıyla mukayeseli görebilme imkânı sağlamıştır. Ayrıca madde başlarının açıklamaları, hüviyetlerine göre, yabancı kaynaklı ise tanımı, izahı ve örnekleriyle, Türk edebiyatındaki yansımaları varsa temsilcileri, ilk çevirmenleri, Türk edebiyatında ona yaklaşık ya da tam karşılık gelen terimlerle birlikte; Türk edebiyatına özgü terimler ise geniş örnekler ve incelemelerle etraflıca anlatılmıştır.

Söz gelişi “motif” teriminin tanımı ve Batıdaki kullanım çeşitliliğinden sonra Huyugüzel, edebiyat araştırmacıları için motifle ilgili temel bir başvuru kaynağına *-Motif-Index of Folk Literature-* değinir. Türk masallarında tekrarlanan motiflerin de bu çalışmada var olduğundan kısaca bahseder. Bu ve bunun gibi bildirimler bilhassa edebiyat öğrencilerinin haberdar edilerek kaynağına yönlendirilmesi açısından oldukça önemlidir. Ardından Türk edebiyatının modern türlerinden çeşitli eserlerin temsil ettikleri motiflerle birlikte küçük bir seçkisi görülmektedir: “nankör evlat (*Kiralık Konak* romanı, 1922), yanlış kimlikler (*Vatan yahut Silistre* oyunu, 1873)” (s. 350). Modern Türk şiirindeki motifleri örneklerken Batı edebiyatı ve ardından tekrar Divan edebiyatıyla irtibatlandırmanın ne ölçüde geniş bir kültür birikimi gerektirdiği açıktır. İşte, Prof. Dr. Huyugüzel’in Divan şiirinden Avrupa lirik şiirine ve oradan modern Türk şiir ve romanına açılan geniş yelpazede çok sayıda ve tam bir ustalık eseri örneklendirmelerden biri:

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir ve romanlarında sık tekrarlanan motifler arasında "eşik, rüya, yılan, ayna, altın" motifleri dikkat çeker. Bu motifler bizi eserin temasına götürür. Garip şiirinde ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirinde "anı yaşama veya yaşama sevinci" motifi (ubi sunt) çok sık görülür. Bu motif Avrupa lirik şiirinde de sıklıkla görülen motifler arasındadır. Hem Batı şiirinde hem Türk Divan şiirinde görülen "hayatın faniliği" motifi (carpe diem) de sıklıkla görülen motiflerdendir (s.330).

Terim karşılığının sözlükte yer almasının dışında yukarıdaki gibi örneklemeler ve irtibatlandırmalar, eserin kıymetini bir kat daha artırmaktadır. Bununla birlikte bu kadar yoğun emek mahsulü bir eserden faydalanmayı artırıcı olduğu düşünülen bazı hususları dile getirmek isterim.

1. "Önsöz"de belirtildiği üzere sözlükte farklı eleştiri yöntemleri ve terimlerinin yanı sıra eleştiri teorileri, çeşitli felsefî akımlarla sanat akımlarına madde başlığı açıldığı görülmektedir. Huyugüzel, edebî akımları ve eleştiri yaklaşımlarını etkilediği gerekçesiyle felsefî akımlarla sanat akımlarını sözlüğe alırken edebî akımlara madde başlarında yer vermemektedir. Belki edebî akımlara da sözlükte mevcut hâlden daha fazla yer verilebilseydi edebiyat araştırmacıları için bir kat daha istifadeli olacaktı.

2. Ağırlıklı olarak modern türlere yönelik eleştiri terimleri listeye alınırken eleştirel yaklaşımlar için önem arz eden birtakım edebî terimler de hâliyle sözlükte yer almaktadır. Huyugüzel, "Önsöz"de bu ayrımı yapmakta zorlandıklarını belirtir. Nitekim Divan Edebiyatına yönelik bazı edebî sanatlar açıklanırken bir kısmı dışarıda bırakılır. Sözlükte bulunmayan edebî sanatlara da yer verilseydi herhâlde ölçüye bir aykırılık teşkil etmez bilakis eserin zenginliğine zenginlik eklerdi diye düşünüyorum. Söz gelişi, "meczaz-ı mürsel" madde başında yer verilen edebî sanatlardan biridir. Huyugüzel, parantez içinde kelimenin İngilizce karşılıklarını verdikten sonra farklı belagat kitapları ve sözlüklerde "meczaz-ı mürsel"i oluşturan sekiz başlığı sıralayarak Dede Korkut Hikâyeleri'nden Tevfik Fikret'in "Sis" şiirine, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* romanından "İstiklal Marşı"na ve birçok deyimine uzanan çeşitli örnekler gösterir. Öte yandan "meczaz-ı mürsel" çeşitlerinin Batılı kaynaklardaki karşılıklarını aktararak Türk edebiyatı ile birlikte değerlendirme imkânı sunar. Sözlüğe alınmayan edebî sanatların da böylesi anlatımı bilhassa edebiyat öğrencileri için zannediyorum büyük bir fayda sağlayacaktır.

3. "Bakış açısı", "çatışma", "olay örgüsü", "dönem" gibi terimlerde Ömer Faruk Huyugüzel'in örnekleriyle birlikte kurduğu bağlantılar şüphesiz pek çok eseri gözden geçirdiğini ifade etmektedir. Bilhassa "dönem" başlığındaki fikirlerinden hareketle Prof. Dr. Huyugüzel'in edebiyat tarihçiliğinde dönem adlandırması hususunda önerilerini beklediğimiz hocalar arasında yer aldığını söylemeden geçemeyeceğim.

4. Modern türlere yönelik, "köy romanı", "tarihi roman" gibi roman; "minimal hikâye", "uzun hikâye" gibi hikâye türleri madde başlarında yer alırken şiire yönelik " lirik şiir", "pastoral şiir" yahut "çoban şiiri" gibi terimler sözlükte bulunmamaktadır. Öyle zannediyorum ki bu durum Huyugüzel'in

“Önsöz”de de ifade ettiği gibi sözlüğe alınacak terimlerin seçimiyle ilgili zorluktan kaynaklanmaktadır. Ayrıca “trajedi”, “epik” gibi bazı terimlerin eklenmesi de diğer bir temennidir. Terimleştirmede iki farklı durum için bazen aynı kelime kullanılmaktadır. Mesela sözlükte bulunan “epik” “yabancılaştırma”, “absürd” karşılığıdır. Hâlbuki destansı karşılığı olan ikinci bir “epik” terimi daha vardır. Fakat bu sözlükte yer almamıştır.

5. “Kurgu” ve “kurmaca” terimleri birbiriyle doğrudan alakalı ise de farklı karşılıkları bulunduğundan ayrı madde başlarında değerlendirmeleri muhtemel kafa karışıklıklarını giderecektir.

6. Bazı teorisyenlerin kullandığı özel terimler –muhtemelen- çok yaygın görülmeyle esere alınmamıştır. Fakat yine de Mikhail Bakhtin’in “karnaval” terimi üzerinde ayrıntılı biçimde durulmuşken “mekân-zaman” madde başlığında yine kendisine ait bir diğer terimi, “kronotop”u da görmek faydalı olurdu. Bir diğer önemli edebiyat eleştirmeni Umberto Eco’nun “aşırı yorum” terimi için de durum aynıdır.

7. “Yorum ve yorum bilimi” başlığı altında açıklanan “hermenötik” kelimesinin; “alegori” başlığında değinilen “fabl”in ilgili sayfalarda (bkz.) yönlendirmesiyle belirtilmesi istifadeli olacaktır. Zira sözlükte karşılığı yok zannedilerek atlanabilir. Aynı şey “uzun hikâye: bkz. büyük hikâye” için de söylenebilir.

8. Yukarıda verilen örneklere ilaveten sözlükte “şiiir dili”nin bulunmadığını ancak “edebî dil” maddesinde “Edebî dil, daha çok şiiire, edebiyata özgü olmakla birlikte -aynı ölçüde olmasa bile- başka dil kullanımlarında veya edebiyat dışındaki eserlerde de görülür.” (s. 130) ifadesinden edebî dil maddesinin şiiir dili yerine de geçtiği anlaşılmaktadır. Tevfik Fikret’ten bu yana “şiiir dili”nin müstakil bir terim olarak kullanıldığını bilmekteyiz. Ayrıca şiiir dilinin bir roman üslubundan farklılığı dikkate alındığında, terimlerin ayrı madde başlıkları altında düzenlenmesinin daha faydalı olacağı açıktır. Bu itibarla sözlükte böylesi terimlerin okuyucunun tahmin yürütme gayretine yahut tesadüfî buluşlarına bırakılmaksızın ilgili madde başlıkları altında verilmesi sanırım daha uygun olurdu.

Eserin “Terimlerin Yabancı Dildeki Karşılıkları” başlıklı son bölümünde sözlük boyunca yer alan koyu renkli yazılmış kelimelerin İngilizce’den Türkçe’ye karşılıkları bulunmaktadır. Bu koyu renkli kelimeler madde başı olarak yer almasa da maddelerin açıklandığı metinlerde tanımlanmaktadır.

Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel *Eleştiri Terimleri Sözlüğü* ile edebiyat öğrencileri ve araştırmacıları için sürekli başvurabilecekleri bir kaynak eser eksikliğini gidermiştir. Yalnızca kelime karşılıklarıyla yetinmeyerek metinler üzerinden verdiği örnekler, sayısı hayli yekûn tutan eserlerden aktardığı bilgiler ve şahsî görüşleri çalışmayı yalnızca sözlük olmaktan birkaç adım öteye taşımaktadır. Daha birçok çalışmasından faydalanacağımızı umarak kazandırdığı bu kıymetli çalışması için Hocamıza şükranlarımı arz ediyorum.