

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



TÜRKÜLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI

JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH

*uluslararası hakemli dergi
international peer reviewed journal*

**Yılda iki sayı yayımlanır.
*Biannual***

**25. Yıl/Year
47. Sayı/Volume**

**Niğde
2020-Bahar/Spring**

Kurucu ve Baş Editör / *Founder and Editor in Chief*
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT

Editör Yardımcıları / *Assistant Editors*
Dr. Öğr. Üyesi Dinçer APAYDIN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Arş. Gör. Merve GÜLCÜ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

İngilizce Editörü / *English Manuscripts Editor*
Okt. Hale DEDE
(İstanbul Şehir Üni.)

Yazı İşleri Müdürü / *Executive Editor*
Doç. Dr. Ramis KARABULUT
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)

Haberleşme / *Communication*
turklukbilimi@gmail.com

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

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

Ağ Adresi / *Website*
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 2020

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

TR DİZİN Tübitak Ulakbim
EBSCO Academic Complete Search
MLA Modern Language Association
SOBİAD Sosyal Bilimler Atf Dizini

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

Prof. Dr. Abdürreşit KARLUK
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

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

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

Prof. Dr. İbrahim MARAŞ
(Ankara Üni.)

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

Doç. Dr. Halide İMAMOVA
(Taşkent Devlet Şarkşinaslık Ens.)

Doç. Dr. Ergin JABLE
(Pristine Üni.)

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

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

Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL
(İstanbul Kültür Üni.)

Prof. Dr. Muhsin MACİT
(Anadolu Üni.)

Prof. Dr. İrfan MORİNA
(Pristine Üni.)

Prof. Dr. Nurettin DEMİR
(Hacettepe Üni.)

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

Doç. Dr. Âdem POLAT
(Atatürk Üni.)

Doç. Dr. Elza SEMEDLİ
(Hazar Üni.)

Dr. Ablet SEMET
(Georg-August Universitat Göttingen)

47. Sayının Hakemleri / Referees

Prof. Dr. Erdal AKSOY
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ
(Kırşehir Ahi Evran Üni.)

Doç. Dr. Şerife ÇAĞIN
(Ege Üni.)

Doç. Dr. Türkan GÖZÜTOK
(Karabük Üni.)

Doç. Dr. Ramis KARABULUT
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)

Prof. Dr. Nesrin KARACA
(Bursa Uludağ Üni.)

Doç. Dr. Akartürk KARAHAN
(Ankara Yıldırım Beyazıt Üni.)

Prof. Dr. Oğuz KARAKARTAL
(Lefke Avrupa Üni.)

Prof. Dr. Abdurrahman KOLCU
(Recep Tayyip Erdoğan Üni.)

Doç. Dr. Erdoğan KUL
(Ankara Üni.)

Prof. Dr. Mehmet NARLI
(Balıkesir Üni.)

Prof. Dr. Cüneyd OKAY
(İstanbul Teknik Üni.)

Prof. Dr. Ertan ÖRGEN
(Balıkesir Üniversitesi)

Prof. Dr. Ersin ÖZARSLAN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Prof. Dr. Mustafa ÖZSARI
(Balıkesir Üni.)

Prof. Dr. Çetin PEKACAR
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Doç. Dr. Âdem POLAT
(Atatürk Üni.)

Doç. Dr. Reyhan Gökben SALUK
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Prof. Dr. Cafer ŞEN
(Dokuz Eylül Üni.)

Prof. Dr. Rahim TARIM
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni.)

Doç. Dr. Mesut TEKŞAN
(Ordu Üni.)

Prof. Dr. İbrahim TÜZER
(Ankara Yıldırım Beyazıt Üni.)

Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU
(Bursa Uludağ Üni.)

Doç. Dr. Osman YILDIZ
(Kıbrıs İlim Üni.)

Prof. Dr. Emine YILMAZ
(Hacettepe Üni.)

Prof. Dr. Süheyla YÜKSEL
(Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

		Sayfa Page
Prof. Dr. Nâzım H. POLAT	TAKDİM EDITORIAL	7-8 9-10
Araştırma Makalesi / Research Article		
Doç. Dr. Cahit BAŞDAŞ - Zhamila ARZYBAEVA	Kırgız Türkçesinde İyelik Eklerinin Zamirler Üzerinde Kullanılışı <i>The Usage of Possessive Suffixes with Pronouns in Kirghiz Turkish</i>	11-22
Dr. Öğr. Üyesi Gülten BULDUKER	Modern Zamanların Estetik Algısı ve Türklerde Ahilik Kültürünün Önemi <i>The Perception of Aesthetics in Modern Times and The Importance of Ahi Community Culture in Turks</i>	23-38
Prof. Dr. Meral DEMİRYÜREK	Kıbrıs'ın Sayılar ve Renkler Şairi: Saygın Akanyeti <i>Poet of Numbers and Colors of Cyprus: Saygın Akanyeti</i>	39-56
Dr. Aydan ENER SU	Halka Latin Harflerini Öğreten Bir Mizah Gazetesi: <i>Yeni Köroğlu</i> <i>A Humor Newspaper That Teaches Latin Letters to The Public: Yeni Koroglu</i>	57-88
Hüseyin KALOĞULLARI	Türk Romanında Tiyatro Oyuncularına Toplumun Bakışı (1923-1960) <i>Perspective of the Society to Theatre Artists in Turkish Novel (1923-1960)</i>	89-108
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim ÖZEN	Şair Kimliğiyle Ercüment Ekrem Talu <i>Ercument Ekrem Talu As A Poet</i>	109-130
Arş. Gör. Dr. Seçkin ÖZKAN	İktidar ve Sanat Bağlamında "Porda" Şiiri Örneği <i>The Poem "Porda" in the Context of the Relationship Between Rulership and Art</i>	131-147

Prof. Dr. Rahim TARIM	Necatigil, Rilke ve Yalnızlık <i>Necatigil, Rilke and Loneliness</i>	149-163
Arş. Gör. Hatice YILDIZ	Tarihi Romantizm Kavramı ve Yenileşme Devri Türk Şiirinde Gelişimi? <i>The Concept of Historical Romanticism and Its Development in Turkish Poetry in the Reformation Period</i>	165-188
Yayın Tanıtımı / Book Review		
Öğr. Gör. Nimet ALPASLAN	Süheyla YÜKSEL, <i>Türk Edebiyatında Yunan Antikitesi 1860-1908</i>	189-195
Hatice AYBAY	Özlem NEMUTLU, <i>Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi- Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi</i>	197-202
TÜBAR Yayın İlkeleri	/ Principles	203-208

TAKDİM

(47)

KORONA VİRÜS VE HÜMANİZM

Değerli Türklük Bilimi gönüllüleri,

Karşılaşılan bir tehlike, büyüklüğü ölçüsünde uyarıcıdır. Dört ayda korona virüsün girmediği ülke kalmadı. Mevcut tabloya göre 2020 sonuna kadar 1 milyon can kaybı sürpriz olmayacaktır. Aynı salgın 18, 19. asırda bunun yarısı kadar can alabilirdi. Çünkü bulaşma yaygınlığı, ulaşım vasıtalarının hızı ve nüfus yoğunluğuyla doğru orantılıdır. 20. yüzyıla kadar ABD ve Avrupa dışında bütün dünya, makineleşmemiş tarım toplumuydu, nüfus dağılımı bu kadar dengesiz ve salgınlara açık değildi.

Mevcut tablodaki uyarının alarm seviyesinde olduğunu görenler, insanlığın geleceğini sorguluyor; içlerindeki merhamet duygusunun sevgiyle, salgın sonrasında bambaşka bir dünya görüleceğini söylüyorlar. Hatta koronanın insanlığı tek vücut yapacak sihirli bir gücü bulunduğunu iddia edenler var. Artık zengin-fakir, din, milliyet, devlet ayrımının bulunmadığı yeni bir dünyaya adım atılacakmış! Artık sosyal devlete, o da yetmez sosyalist düzene geçilecekmiş.

Tarih bilmeyenler, bu olmayacak duaya âmin diyebilirler. Fakat bir salgından yeni bir dünya cenneti türeten bu hümanizm rüyası, hiçbir gerçekliğe dayanmamaktadır. Dikkat ediniz! Hümanist söylemlerin yoğunlaştığı dönemler, daima büyük yıkımlarla sonuçlanmıştır. Çünkü yakıp-yıkanlarla hümanizm propagandası yapanlar, aynı güçlerdir.

20. asrın eşiğinde hümanizma reklamının en yaygınlaştığı alan Osmanlı ülkesidir. Meşrutiyet'in ilanı ile imam-haham-papaz kucaklaşması bekleniyordu; öyle de oldu. Fakat arkasından on yıl içinde kucaklaşma, boğazlaşmaya dönüştü; uzun ömürlülükte dünyanın ikinci devleti Osmanlı paramparça oldu. Boğazlaşma sürerken diğer bir hümanizma propagandası, Sovyetleri doğurdu. Çok geçmeden Sovyetler Birliği, hümanizma adına, Rusların gardiyanlık yaptığı bir hapishane oluverdi.

I. Dünya Savaşı sonrasında diğer bir hümanizm kandırmaca dalgası, önce Hitler, Mussolini ve Stalin gibi insan kasapları dönemini sonra II. Dünya

Savaşı'ni başlattı ve Sovyet hapishanesinin duvarlarını kalınlaştırdı. Bu şirinceleştirmenin devlet düzenindeki sıfatı "halk cumhuriyeti"ydi. Hümanist propaganda, alan ve hızını daha da genişleterek insanlığın gördüğü/görebileceği en büyük işkence evini, Çin Halk Cumhuriyeti'ni doğurdu. Onların karşısındaki ABD de onları düşman göstererek sömürme politikasından dolayı onların - kendisi için zararlı olmayacak ölçüde- büyümesinden rahatsız değildi. O günden bugüne insanlık üç süper güç elinde cehennemi yaşıyor; hümanizmayı merceklerle, teleskopla arıyor.

"Komplo teorisi!" deyip geçme kolaycılığına sapmamalı... Bu virüsün laboratuvarında üretildiği yolundaki iddia, resmî ağızlardan kolayca söylenebilecek basitlikte değildir.

Küresel tehlikeyle ilk defa karşılaşılıyor; Nuh tufanı, nice taunlar (veba) yaşandı. İspanyol gribi kasıp kavururken I. Dünya Savaşı devam ediyordu. Galipler, "insani değer" diye bir şey düşünmeksizin Osmanlı'yı iktisadî değerlere göre parçaladılar. Bugünkü hümanizma söylemleri de saf kitlelerin dikkatlerini, hipnotizma noktalarına çekme gayretidir.

Dünya daha iyiye gidebilecekse bu, süper güçlerin, uluslararası sermaye kuruluşlarının eliyle olabilir. Ama onlarda iyi niyet arama saflığı göstermek için sormalıyız:

* Süper güçlerin savaşları neden kendi ülkelerinde değil de doğal kaynaklarını koruyabilecek gücü olmayan devletlerde yapılmaktadır?

* ABD, Rusya Federasyonu, Çin Halk Cumhuriyeti, Hindistan, İsrail ve Avrupa'nın nerdeyse tamamı, silah üretiminden vaz geçecek midir?

* Sermaye gücüyle, başkalarını yoksullaştıran, açlığa mahkûm kılan uluslararası tekellerin insanlık suçu işlediği kabul edilecek midir?

* Havayı solunamaz hâle getirecek politikalarından vazgeçmeyen 10 kadar devletin işlediği insanlık suçu cezalandırılacak mıdır?

* Süper güçler, rakip ekonomileri vurmak ve terör aracı olarak kullanmak için yeni virüsler üretmeyecek midir?

Bu sorulara "Evet!" cevabı veremiyorsak, bilelim ki insanlığın yarını bugününden daha aydınlık değildir. Süper güçler ve uluslararası sermaye, daha pek çok korona virüsler üretebilir.

Nâzım H. POLAT
Ankara – 23 Nisan 2020

EDITORIAL

(47)

CORONAVIRUS AND HUMANISM

Dear Turkology volunteers,

A real danger is a warning to the extent of its greatness. Within these four months, there is no country left where Corona Virus has not infected. According to the current situation, it will not be surprising that one million people lose their lives by the end of 2020. The same pandemic would kill the half of this number in the 18th and 19th centuries because the prevalence of transmission is directly proportional to the speed of means of transportation and population density. The whole world except the USA and Europe was an agricultural society which had not become mechanized by the 20th century, and population distribution was not uneven and vulnerable to diseases.

The ones who see that the warning in the current situation is at an alarming rate question the future of humanity; they say a completely different world will be seen after the pandemic with the enthusiasm of compassion they have. Even there are some who claim that corona has the magical power to make humanity one single body. A new world in which there is no poor and rich, nationality and religion, state distinction will be stepped to! From now on, it is time for social state and even socialist system, they say!

People who do not know the history can square the circle. However, this dream of humanism inventing a new world of heaven out of a pandemic is not based on any factuality. If you remember, the periods when humanist discourse was widespread ended up with great catastrophes. This is because the ones who devastated and spread propaganda about humanism were the same powers.

On the eve of the 20th century, the land where the promotion of humanism became the most widespread was the Ottoman Empire. As of the declaration of the constitutional monarchy, the embracement of imam, rabbi and priest was expected and it actually came true. Yet, in the following ten years this embracement turned out to be strangling. Being ranked as the second in the longevity in the world, the Ottoman Empire disintegrated. While this strangling continued, another propaganda for humanism brought about the Soviets. The Soviet Union became a prison guarded by the Russians on behalf of humanism very soon.

After the World War I, another wave of humanism deception started first the period of butchers like Hitler, Mussolini and Stalin, and then the World War II, and it made the walls of the Soviet prison thicker. The title of this embellishment in the state system was “people’s republic”. Expanding its area and speed more and more, humanist propaganda resulted in People’s Republic of China, the biggest torture house that people had seen/would ever see. The USA which stood against them actually did not get disturbed by their expansion- in a way that they would not harm it- due to showing them its enemy and its exploitation policies. Since then, humanity has been experiencing the hell in the hands of these three super powers; it has been looking for humanism with lens and telescope.

One should not fall into oversimplification by saying “conspiracy theory” ... The claim that this virus was produced in laboratory was not very simple to be announced by official sources.

It is not the first time to face a global danger; Noah’s Flood and many plagues were experienced. While the Spanish flu was terrorizing people, the World War I was going on. Disregarding the “humanitarian” values, the countries winning the war disintegrated the Ottoman Empire according to the economic values. Today’s humanism discourse is also an attempt to attract the attention of pure masses to the points of hypnotism.

If the world gets better, this will happen through international capital foundations. However, in order to show the innocence of looking for the good will in them, we need to ask:

- * Why are the wars of super powers made not in their own countries but in the states which are not powerful to protect their natural sources?
- * Will the USA, Russian Federation, People’s Republic of China, India, Israel and almost all European countries give up producing guns?
- * Will that international monopolies impoverishing others and leaving them to starve committed crime against humanity with the power of capital be admitted?
- * Will 10 countries which committed the crime against humanity by never giving up the policies making the air irrespirable be punished?
- * Will the super powers not produce new viruses in order to attack their economic rivals and use those viruses as a tool for terror?

If we do not answer “Yes!” to these questions, we should know that the future of humanity will not be brighter than today. Super powers and international capital can produce many more corona viruses.

Nâzım H. POLAT
Ankara – April 23, 2020

KIRGIZ TÜRKÇESİNDE İYELİK EKLERİNİN ZAMİRLER ÜZERİNDE KULLANILIŞI

Bu makale, 22-26 Mayıs 2017 tarihlerinde Ankara'da düzenlenen 8. Uluslararası Türk Dili Kurultayı'nda sunulan bildirinin genişletilmiş şeklidir.

ÖZ: Kırgız Türkçesinde iyelik eklerinin doğrudan üçüncü şahıs zamirine ve işaret zamirlerine eklendiği görülmektedir. Böylece zamirle temsil edilen kişi ya da varlıkların hangi şahsa ait olduğu ifade edilmektedir (*anıñ*: sana ait olan o, seninki; *anıstı*: ona ait olan o, onununki; *munuñı*: sana ait olan bu, seninki). Bilindiği gibi Genel Türkçede ikinci teklik şahıs iyelik eki, ünsüzle biten tabanlara $+(I)\bar{n} / +(U)\bar{n}$ biçimiyle eklenir. İyelik eki bu biçimiyle ilgi hâli ekinin zamirlere eklenen şekliyle aynıdır. Geniz ünsüzünün (\bar{n}) kullanılmadığı Türk yazı dillerinde (Türkiye Türkçesi, Azerbaycan Türkçesi, Gagavuz Türkçesi gibi) her iki ek, aynı koşullarda $+In / +Un$ biçimiyle kullanılmaktadır. Aynı şekilde üçüncü teklik şahıs iyelik eki ile yüklemle hâli ekinin şahıs ve işaret zamirleri üzerindeki kullanılışları arasında biçim benzerliği ($+I / +U$) bulunmaktadır. Bu nedenle iyelik eklerinin şahıs ve işaret zamirleri üzerinde kullanılıp kullanılmadığı tam olarak anlaşılamamıştır. Ancak Kırgız yazı dilinde ikinci şahıslarda kullanılan geniz ünsüzü (\bar{n}), ilgi hâlinde kullanılmamaktadır. Yani ilgi hâli ekinin son sesi $/n/$ değil, ön damak $/n/$ sidir. Bu bakımdan Kırgız Türkçesinde söz konusu ekleri ayırt etmek daha kolaydır. Kırgız Türkçesinde tespit edilen iyelik ekli zamir örnekleri, diğer Türk lehçe ve ağızlarında, özellikle tarihî metinlerde rastlanan benzer yapıların daha iyi anlaşılmasına ve açıklanmasına katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kırgız Türkçesi, zamirler, iyelik.

The Usage of Possessive Suffixes with Pronouns in Kirghiz Turkish

ABSTRACT: It is seen that possessive suffixes in Kirghiz Turkish are directly added to third person pronoun and demonstrative pronouns. Thus, it is indicated clearly that the person or the things represented with pronoun belong to which person (*anıñ*: he/she/it that belongs to you, yours; *anıstı*: he/she/it that belongs to her/him/it, hers, his or its; *munuñı*: this which belongs to you, yours). As it is known, the second singular person possessive suffix is added to the stem of words ended with a consonant in the form of $+(I)\bar{n} / +(U)\bar{n}$ in General Turkish. This kind of possessive suffix is the same with the genitive case which is added to pronouns. In the Turkish written languages in which the nasal consonant (\bar{n}) is not used (Turkey Turkish, Azerbaijan Turkish, Gagauzian Turkish) both suffixes are used as $+In / +Un$ under the same conditions. In the same way, there is a form similarity ($+I / +U$) between the usage of third person possessive suffix and accusative suffix with personal and demonstrative pronouns. Therefore, it cannot be exactly understood if possessive suffixes are used with personal and demonstrative pronouns. However, the nasal $/n/$ (\bar{n}) which is used with second person is not used in genitive case in the Kirghiz written language. In other words, the last sound of genitive case is not nasal consonant, but prepalatal $/n/$. In this regard, the recognition of these suffixes in Kirghiz Turkish is easier. The pronoun examples with possessive suffix which are detected in Kirghiz Turkish will contribute to better understanding and explanation of the similar forms seen in the other Turkish dialects and particularly in historical texts.

Keywords: Kirghiz Turkish, pronouns, possessive.



TÜRKLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
47. SAYI / VOLUME
2020-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazarlar Corresponding Authors

1) Doç. Dr. Cahit BAŞDAŞ

Muğla Sıtkı Koçman Üni.
Edebiyat Fak.

Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

cahitbasdas@mu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-8555-6096

2) Zhamila ARZYBAEVA

Uludağ Üni.
Sosyal Bilimler Ens.
Doktora Öğr.

jamilaarzybaeva@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1956-2076

**Gönderim Tarihi
Recieved**
26.08.2019

**Kabul Tarihi
Accepted**
11.11.2019

**Atf
Citation**

BAŞDAŞ, Cahit; ARZYBAEVA, Zhamila (2020), "Kırgız Türkçesinde İyelik Eklerinin Zamirler Üzerinde Kullanılışı" *Türkölük Bilimi Araştırmaları*, (47), 11-23.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Varlıkları geçici olarak temsil eden zamirler, Türk dilinin temel söz varlığı içinde özel bir yere sahiptir. Şekil ve anlam bakımından isimlere benzeyen ve hâl ekleriyle çekimlenebilen bu özel dil birimlerinin isimlerden farklı olarak kişi ve nesnelere karşılama süreleri sınırlıdır. Kullanılış süreleri gibi sayıları da sınırlı olan zamirlerin birkaç istisna (*bencileyin, benimse-, benlik, sensiz* vb.) dışında yapım eki almadıkları bilinmektedir (bk. Kocasavaş, 2004: 35; Demirci, 2010: 31). Sadece insanları temsil eden birinci ve ikinci şahıs zamirleri, çekim esnasında değişikliğe uğrar (*ben > bana, sen > sana*, vb.), ve standart çokluk ekini (+*IAr*) almazlar (bk. Mansuroğlu, 1949: 511).

Kelime grubunda ikinci unsur / tamlanan olarak kullanılabilen belirsizlik zamirleri (*barı, bazısı, hangisi, hepsi, kamağı, kimi* vb.), genellikle üçüncü şahıs iyelik eki alır. Bu zamirler, iyelik ekinin sıfat, zarf ve soru zamirleriyle kaynaşıp kalıplaşmasıyla oluşmuştur. (krş. Korkmaz, 1994: 36). Dönüşlülük zamirleri (*kendi, öz*) de iyelik eklerini aldıkları hâlde tamlanan olarak kullanılmaya pek elverişli değildir. Bunlar daha çok bir adı ya da başka bir zamiri pekiştirmek için kullanılırlar (Tekin, 2000: 124).

(*ben*) *kendim / özüm*; (*sen*) *kendin / özün*; (*o / Ahmet*) *kendisi / özü*

Kelime grubunda ikinci unsur / tamlanan olarak kullanılmaya pek elverişli olmayan şahıs ve işaret zamirleri ise söz diziminde genellikle iyelik grubunun birinci unsuru / tamlayıcısı konumunda bulunurlar (Güven, 2017: 661). Bilindiği gibi Türkçe tamlamalarda birinci unsur / tamlayan, ilgi hâli ekini [+*(n)In*]; ikinci unsur / tamlanan, üçüncü şahıs iyelik ekini [+*(s)In*+] alır. Bu nedenle şahıs ve işaret zamirlerinin Türkiye Türkçesindeki *şusu, busu* örnekleri dışında iyelik eklerini almadıklarına dair bir kanaat oluşmuştur (krş. Ergin, 1985: 264). Zamirlerde iyelik / sahiplik kavramını ifade etmek için ikinci bir unsur / tamlanan kullanılmamaktadır. Tamlanan (*sahip olunan / parça*), birinci unsur / tamlayan (*sahip olan / bütün*) konumunda bulunan iyelik zamirine (*zampir + ilgi hâli eki*) eklenen +*ki* ile temsil edilir. (*benimki, seninki, bizimki, sizinki, bununki, şununki, onunki*).

Ancak Orhun, Yenisey - Altay Kitabeleri, Eski Uygur metinleri ve Kutadgu Bilig'de sıkça rastlanan *bizinte* (Tonyukuk II-B: 5), *bizingde* (KB 5339, 5840, ...), *SxZxM* (YK) *sizinte, meningde* (KB 3802, 4864, 4877) *meningdin* (KB 62, 392, 673, 3352, ...), *seningdin* (KB 379, 380, 1860, ...), *anungdin* (KB 343, 762, 1280 ...) gibi örnekler, iyelik eklerinin zamirler üzerinde kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. Nitekim A. Von Gabain, Radloff'a atıfta bulunarak Eski Türkçede şahıs zamirlerinin isimler gibi iyelik eki alabildiklerini (*siz+im+ä*) iddia etmiştir (Gabain, 2007: 65).

Gabain'in iddiasına dayanak teşkil eden kelime (*SxZxM*), Hüseyin N. Orkun ve diğer bazı araştırmacılar tarafından *sizim / sizime* olarak okunmuş ve "benim olan sizler(e)" *şahıs zamiri+iyelik+yönelme hâli eki* biçiminde anlamlandırılmıştır (1987: 441, 490, 573, ...). Yenisey - Altay Kitabelerinde sıkça kullanılan bu kelime, Talat Tekin (2013: 24), İ. Kormuşın vd. (216: 551) tarafından *esizim(e)* biçiminde okunmuş ve zamir değil, ünlem (*eyvah!*) olarak değerlendirilmiştir.

Osman Fikri Sertkaya'nın aktardığına göre J. R. Hamilton, tarihi metinlerde kullanılan *sizinte* örneğindeki */n/* sesini "pronominal */n/*" olarak değerlendirmiştir. Söz konusu yapıları Moğolcadaki katmerli isim çekimlerinden bulaşma olarak değerlendiren Sertkaya'ya göre *eğer bu /n/ sesi "pronominal n" kabul edilirse dativ, lokativ ve ablativ hâllerinin bizinge, sizinge, bizinte, sizinte, bizinten, anuntın şekillerinde şahıs zamirlerinden sonra gelen -i- sesini de III. teklik şahıs iyelik eki olarak kabul etmek gerekecektir. Böylece Türkçedeki zamir çekimini "katmerli zamir çekimi" ve iyelikli zamir çekimi" şeklinde ikiye ayırmak mümkün olur* (Sertkaya, 1996: 34). Deniz Abik ise "Kutadgu Bilig'de Zamirlerin Ayrılma Hali" başlıklı çalışmasında benzer yapıları (*zamir+Ing+hâl eki*) eksilteli anlatım olarak değerlendirmiştir (2003: 33).

Kırgız Türkçesinde başta ikinci teklik şahıs iyelik eki $+(I)\tilde{n}$ olmak üzere iyelik ekleri, isimlerde olduğu gibi doğrudan şahıs ve işaret zamirleri üzerinde kullanılmaktadır. Üçüncü şahıs zamirleri (*an / alar*) ve işaret zamirlerine eklenebilen iyelik ekleri, zamirle temsil edilen kişi ya da kavramın ait olduğu şahıs göstermektedir. Kırgız Türkçesinde hem çekimsiz hem de hâl ekleriyle çekimlenmiş örnekleri tespit edilen bu sıra dışı yapılar, konuyla ilgili çalışmalarda ya gözden kaçırılmış ya da dikkate alınmamıştır (*krş.* Kasapoğlu, 2005: 193; Tan, 2017: 63). Kırgız yazı dilinde rastlanan söz konusu iyelik ekli zamirler, Kırgızistan'ın Oş Bölgesi (Güney) ağızlarında daha sık kullanılmaktadır. İ. Abduvaliev'in bildirdiğine göre iyelik ekleri, Kırgız ağızlarında bütün işaret zamirlerine eklenmektedir (2008: 141, 143).

1. Zamir + (I)m / +(U)m

$[a(n)+ım; mu(n)+um, tigi+m]$

Kırgız yazı dili ve özellikle Oş Bölgesi (Güney) ağızlarında tespit edilen örneklerde birinci teklik şahıs iyelik eki $+(I)m / +(U)m$, isimlerde olduğu gibi üçüncü teklik şahıs zamiri $[a(n)+]$ ve işaret zamirleri $[mu(n)+, tigi(l)]$ üzerinde kullanılmaktadır.

Anım kalp açu emes, macbur kalsa kerek. (OBA)

"(Bana ait olan) o / benimki yalan söylemezdi, mecbur kalmıştır."

Anımdı keçirip koy, Ismayıl balam. (MMCC-204)

“(Bana ait olan) onu / benimkini / o dediğimi / o yaptığımı affet Ismayıl çocuğum”

Bul ırım Ala-Toonun bürkütü - Belotskiyge, munum Isakeevge ...”(CÇ-243)

“Bu şiirim Ala Dağ’ın kartalı Belotskiy’e, *bu* (şiirim ise) Isakeev’e ...”

Atam munumdu ep körbösö, anfa atama men taarınam, men kapa bolom. (SK-189)

“Babam bana ait olan bunu (bu yaptığımı) doğru bulmuyorsa, o zaman babama küserim, üzülürüm.”

Eger sen menin munuma çıçalay turgan bolsoñ, anda senin ali iskusstvonu baalap cetişpegeniñ. (CÇ-242)

“Eğer sen benim bu dediğime / yaptığıma alınacaksan, demek ki sen henüz sanatın ne olduğunu anlamamışsın.”

Tigim - tigi pensiya dep maa ayına on eki som berçü (MMCC-157).

“(Bana ait olan) o / benimki emeklilik parası diye her ay bana on iki som verecek.”

2. Zamir + (I)ñ / +(U)ñ

[*a(n)+ıñ, alar+ıñ; mu(n)+uñ, bular+ıñ, uşu(n)+uñ, tigi(n)+ıñ, tigiler+ıñ*]

Kırgız Türkçesinde şahıs ve işaret zamirleri üzerinde en çok kullanılan iyelik ekidir.

İkinci teklik şahıs iyelik eki [(I)ñ / +(U)ñ], başta üçüncü teklik şahıs zamirleri [*a(n)+, alar*] ve işaret zamiri [*mu(n)+*] olmak üzere ve işaret zamirleri [*mu(n)+, bular, uşu(n)+, tigi(l), tigiler*] üzerinde sıkça kullanılmaktadır. Genel Türkçede şekil bakımından ilgi hâli [(+n)Iñ] ekine benzediği için ikinci teklik şahıs iyelik ekinin işlevi bağlamdan anlaşılmaktadır (*at+ıñ*: sana ait olan at / atın ...). Ancak Kırgız Türkçesinde ikinci teklik şahıs iyelik ekinin son sesi Genel Türkçede olduğu gibi art damak ünsüzü /ñ/’dir. İlgi hâli ekinin son sesi ise ön damak / dış ünsüzü /n/’dir. Kırgız Türkçesinde şekil bakımından da ilgi hâlinden ayrılan ikinci teklik şahıs iyelik ekinin zamirler üzerindeki kullanılışını tespit etmek zor değildir.

-*Anıñ çın.* (SC-3) “-(Sana ait olan) o (dediğin) /seninki doğru.”

-*Anıñ balanın oyunçugu!* (KKK-39)

“-O (dediğin) / seninki çocuk oyuncuğudur!”

Azır anıñ el biylegen padişa. (C-138)

“Şimdi (sana ait olan) o / seninki halkı yöneten padişahtır.”

-Kana **anıñ**, koluñda eç nerse çok go. (HO-53)

“-Nerede (sana ait olan) o / seninki, elinde hiç bir şey yok.”

-Sen kızmatıñdasıñ, **anıñ** tüşünüktüü. (KKK-281)

“Sen işindesin, o (durumun) / seninki anlaşılıyor.”

Anıña irakmat. (KKK-261) “(Sana ait olan) onun için sağol.”

Anıñdın bizge keregi çok. (ACP-142)

“(Sana ait olan) onun / seninkinin bize gereği yok.”

-**Alarıñ** kelgiçe, akıylaşı cazulgiça kaçça? (AA-304)

“(Sana ait olan) onların / seninkilerin gelmesi, dargınlıklarının geçmesi için ne kadar zaman lazım?”

-Birok **alarıñ** bukaralarına doñuzdun etin cedirip, çokuntat deyt go (HO-186)

“-Ancak (senin) o fukaralarına / seninkilere domuz eti yedirip, haç çıkarttırır, diyorlar.”

Sen **alarıñdın** tilin bilesin go (CÇ-196).

“Sen (senin olan) onların / seninkilerin dilinden anlarsın ya.”

-Cok, **munuñ** carabayt! (DBCA-477)

“-Hayır, (senin) bu (yaptığın) olmaz”

Emne muñçalık külösüñ, Zarıpa? **Munuñ** cakşı emes (KKK-145)

“Niçin bu kadar gülüyorsun Zarıpa? Bu (gülüşün) iyi değil.”

Munuñ aral emes. (DBCA-454) “Bu (dediğin) ada değildir.”

-**Munuñu** bilbeymin emne ekenin. (DBCA-454) “(Senin) bu (şeyinin) / seninkinin ne olduğunu bilmiyorum.”

-Sen **munuñdu** koy. (DBCA-434). “-Sen (sana ait olan) bunu bırak.”

Emi **munuñdun** cıldızı öçöt. (MMCC-99).

“Artık (senin olan) bunun seninkinin yıldızı söner.”

Bularıñ kim? (CÇ-215)

“(Senin olan) bunlar / bu seninkiler kim?”

-Kañça **bularıñ**? (AA-240) “-(Sana ait olan) bunlar / seninkiler ne kadar?”

Men da **bularıñdın** sırın cañı bileyin dep kelgem (CÇ-210).

Ben de (senin olan) bunların / seninkilerin sırrını öğreneyim diye geldim.

Uşunuñ üçün cıyırma üç cıldan beri orduñan cılba. (KKK-260)

“Senin şu (durumun) yüzünden yirmi üç seneden beri yerinden kıpırdamıyorsun.”

Oy, tiginiiñ emne saalıgat? (CÇ-214)

“Ay, (senin olan) o /seninki neden etrafta dolanıyor?”

Bu kırk bir somdu tigileriñ cañılıştan berişti go... (MMCC-155)

“Bu kırk bir somu (para) (senin olan) onlar / seninkiler yanlışlıkla vermiştir ya...”

3. Zamir + I + sI(n) / +U + sU(n)

[a(n)+ı+sı(n); mu(n)+u+su(n), oşo(n)+u+su(n)]

Kırgız Türkçesinde üçüncü teklik şahıs iyelik eki [+ (s)I(n) / +(s)U(n)] de şahıs ve işaret zamirlerine [a(n)+; mu(n)+ oşo(l)+] eklenmektedir. İyelik eki zamirleri üzerinde üst üste (zamir+iyelik+iyelik: ek yığılması biçiminde) kullanılarak zamirle temsil edilen kişi ya da kavramın üçüncü şahsa ait olduğu pekiştirilmiştir.

Anısı kaday? - dep Edilbay ürpöydü. (KKK-36)

“(Ona ait olan) o (iş) / onunki nasıl (olmuş)? diye Edilbay şaşakaldı.”

Anısın bile koyup, men andan tezdey bastım (MMCC-282).

“Ona ait olan onu (o diyeceğini / yapacağımı) / onunkini bırakıp ben çabucak ayrıldım.”

Maga anısı emne! (ACP-37) “(Onun) o durumundan bana ne!”

Munusu maalım (AA-127) “Onun bu (durumu) / onunki malum.”

-Emine? Munusu menen da coolaşa kaldıñbı? (MMCC-159)

“-Ne? (Ona ait olan) bu / onunki ile de düşman mı oldun?”

Munusu mekeme taray turgan mezigilde gana keldi. (ACP-17)

“(Onların olan) bu / onlarınki mesai bitimine doğru ancak geldi.”

Munusun 1941-cılı fevralda köçürdüm (CÇ-221).

“(Ona ait olan) bunu / onunkini Şubat 1941’de istinsah ettim.”

-Çın beken oşonusu? (MMCC-153)

“Gerçek miymiş (ona ait olan) o (dediği)?”

Maga mına oşonusu caktı (MMCC-347).

“Bana işte onun o (dediği / yaptığı) onunki hoşuma gitti.”

4. Zamir + (I)bIz / +(U)bUz

[a(n)+ı**ı**z; mu(n)+u**u**z]

Birinci çokluk şahıs iyelik eki +(I)bIz / +(U)bUz, aynı şekilde üçüncü şahıs zamiri [a(n)+] ve işaret zamirine [mu(n)+] eklenmiştir.

*Aygüldön başka barı keldi. Anı**ı**z da kelip kalar. (OBA)*

“Aygül’den başka herkes geldi. (Bizim olan) o / bizimki de gelecektir.”

*Kaytarımda bir tuz cüktölgön arabaga tüşsöm dep caşımda sanadım bele, anı**ı**z da cıldız tolo Cargılçaktın beline kelbey sınıp kalıp, et bişim alpuruşsak bolobu... (CÇ-186)*

“Dönüşte tuz yüklü arabaya binsem diye istemiş miydim, (bize ait olan) o (arabamız) / bizimki de Cargılçak’ın beline gelmeden kırılıp kalıp epey uğraştırmadı mı?”

Özüñ körüp turası, munubuzdı naçal’nik bilcü bolso... (ACP-12)

“Kendin görüyorsun, (bize ait olan) bunu / bizimkini / bu yaptığımızı müdür öğrenecek olursa...”

5. Zamir + (I)ñIz / +(U)ñAr

[a(n)+ı**ı**z; mun+u**ñ**ar, tigin+ı**ı**z]

İkinci çokluk şahıs iyelik eki [(I)ñIz / +(U)ñUz / +(U)ñAr], üçüncü şahıs zamiri [a(n)+] ve işaret zamirlerine [uşu(n)+, tigi(l)] eklenmiştir.

*Anı**ı**z abdan cakşı, tili da silerdikine okşoş dediñiz. (HO-154)*

“(Size ait olan) o (dediğiniz) / sizinkiniz çok iyi. Dili de sizinkine benziyor dediniz.”

*-Aştık aydadı dep uktuk, ata. Anı**ı**z abiyir bolgon eken (AA-124)*

“Ekin ektiniz diye duyduk, baba. “(Size ait olan) o / sizinkiniz iyi olmuş”

*Bir sebepten munu**ñ**ar da tuura. (MMCC-357)*

“Bir bakıma “(Size ait olan) bu (yaptığımız) /sizinki de doğru.”

*Munu**ñ**ar padişa bolup carıtpayt go ... (MMCC-316).*

“(Size ait olan) bu / sizinki padişah olamaz gibi ...”

-Tiginiñiz kim, Imake? (MMCC-157). “-(Sizin olan) o / sizinki kim Imake?”

Kırgız yazı dili ve Oş Bölgesi (Güney) ağızlarında tespit edilen yukarıdaki örneklerde, iyelik eklerinin isimlerde olduğu gibi şahıs ve işaret zamirlerine eklendiği görülmektedir. İkinci maddede verilen örnekler dışında zamirler üzerinde kullanılan yapıların iyelik eki olduğu, ilk bakışta anlaşılmaktadır. Ancak Kırgız Türkçesinde nispeten daha sık rastlanan a(n)+ı**ı**; alar+ı**ı**;

tigi(n)+iñ; tigiler+iñ mu(n)+uñ; bular+iñ; uşu(n)+uñ örneklerinde zamirlere eklenen *+Iñ / +Uñ* biçim birimleri, şekil bakımından ilgi hâli ekine benzemektedir. Bilindiği gibi ilgi hâli eki, *Türkiye Türkçesi, Azerbaycan Türkçesi, Gagavuz Türkçesi* gibi art damak geniz ünsüzü (*ñ*) bulundurmayan yazı dilleri dışındaki hemen bütün Türk lehçe ve ağızlarda, ünsüzle biten isim tabanlarına ve zamirlere genel olarak *+Iñ / +Uñ* biçimiyle eklenmektedir. Genel Türkçede ikinci şahıs iyelik ekinin de aynı şartlarda *+Iñ / +Uñ* biçiminde kullanıldığı bilinmektedir. Art damak geniz ünsüzünün bulunmadığı yazı dillerinde ise her iki ek, aynı koşullarda *+In / +Un* biçimiyle kullanılmaktadır. Bu nedenle ilk bakışta işlevleri anlaşılmayan *+Iñ / Uñ; +In / +Un* biçim birimlerinin iyelik eki mi, ilgi hâli eki mi oldukları kelime grubu ya da cümledeki kullanılışlarına göre belirlenmektedir. Genel Türkçede zamirlerin iyelik eklerini almadıkları düşünüldüğünden zamirler üzerinde kullanılan bu biçim birimler, genellikle ilgi hâli eki olarak değerlendirilmiştir. Ancak Kırgız Türkçesinde ilgi hâli eki ile ikinci şahıs iyelik eki şekil bakımından da farklıdır. Kırgız yazı dilinde art damak geniz ünsüzü (*ñ*) bulunmasına rağmen ilgi hâli ekinin son sesi, art damak geniz ünsüzü */ñ/* değil, ön damak ünsüzü */n/* dir. Diğer bir deyişle Kırgız Türkçesinde ilgi hâli eki, isimler üzerinde *+nIn / +nUn / +DIn / +DUn*; zamirler üzerinde ise *+In / +Un* biçimleriyle kullanılmaktadır. İkinci teklik şahıs iyelik eki ise Genel Türkçede olduğu gibi *+(I)ñ / +(U)ñ* dur. Bu bakımdan Kırgız Türkçesinde söz konusu ekleri ayırt etmek daha kolaydır.

anun üstü “onun üstü” (ilgi hâli eki)

anıñ çın “(sana ait olan) o / seninki gerçek” (2. teklik şahıs iyelik eki)

Her iki ekin birlikte kullanıldığı şu örnekte ekler arasındaki fark açıkça görülmektedir.

Anıñın cönü bar (KKK-220) “(Senin) o dediğinin doğruluk payı var.”

Kırgız Türkçesinde üçüncü şahıs zamirleri [*a(n), alar*] ve işaret zamirlerinin iyelik ekli şekilleri kullanılmaktadır. Yazı dili ve ağızlarda tespit edilen örnekler aşağıdaki tablolarda toplu olarak gösterilmiştir.¹

Şahıslar	Zamir	Teklik	Çokluk
1. şahıs	<i>a(n)+ alar</i>	<i>anım</i>	<i>anıbiz</i>
2. şahıs		<i>anıñ, alarıñ</i>	<i>anıñız</i>
3. şahıs		<i>anısu(n)</i>	-

Tablo 1: İyelik ekli şahıs zamirleri

¹ Bu örnekler Abduvaliev’in *Kırgız Dilinin Morfolojyası* (2008: 141, 143) adlı eserinden alınmıştır.

Şahıslar	Zamir	Teklik	Çokluk
1. şahıs	<i>bu(l)</i> <i>>mu(n)+</i> <i>bular</i>	<i>munum</i>	<i>munubuz</i>
2. şahıs		<i>munuñ</i>	<i>munuñar, *munuñuz(dar)</i>
3. şahıs		<i>munusu</i>	<i>*buları</i>

Tablo 2: İyelik ekli işaret zamiri: *bu(l)*

Şahıslar	Zamir	Teklik	Çokluk
1. şahıs	<i>uşu(l)</i> <i>>uşu(n)+</i>	<i>*uşunum</i>	<i>*uşunubuz</i>
2. şahıs		<i>uşunuñ</i>	<i>*uşunuñar, *uşunuñuz(dar)</i>
3. şahıs		<i>*uşunusu</i>	<i>*uşuları</i>

Tablo 3: İyelik ekli işaret zamiri: *uşu(l)*

Şahıslar	Zamir	Teklik	Çokluk
1. şahıs	<i>oşo(l)</i> <i>>oşu(n)+</i>	<i>*oşonum</i>	<i>*oşonubuz</i>
2. şahıs		<i>*oşonuñ</i>	<i>*oşonuñar, *oşonuñuz(dar)</i>
3. şahıs		<i>oşonusu</i>	<i>*oşoloru</i>

Tablo 4: İyelik ekli işaret zamiri: *oşo(l)*

Şahıslar	Zamir	Teklik	Çokluk
1. şahıs	<i>tigi(l)</i> <i>>tigi(n)+</i>	<i>tigim</i>	<i>*tigibiz</i>
2. şahıs		<i>tiginiñ</i>	<i>*tiginineer, tiginineiz(der)</i>
3. şahıs		<i>tiginisi</i>	<i>*tigileri</i>

Tablo 5: İyelik ekli işaret zamiri: *tigi(l)*

Yukarıdaki tablolarda görüldüğü gibi Kırgız Türkçesinde üçüncü çokluk şahıs dışında bütün iyelik ekleri, üçüncü şahıs zamiri [*a(n)*] ve işaret zamirleri [*bu(l)*, *uşu(l)*, *oşo(l)*, *tigi(l)*] üzerinde kullanılmaktadır. Üçüncü çokluk şahıs iyelik eki, isimler üzerinde de pek işlek değildir (Başdaş - Kutlu, 2016: 70). Üçüncü çokluk şahıs zamirinin (*alar*) sadece ikinci

teklik şahıs iyelik eki almış bir örneği tespit edildi. Birinci ve ikinci şahıs zamirlerinin (*ben, biz, sen, siz*) iyelik ekli örneklerine rastlanmadı. Bu durum şartırtıcı değildir. Çünkü Genel Türkçede iyelik zamirlerine eklenerek aitlik bildiren *+ki* de sadece üçüncü şahıs temsil etmektedir:

benimki (anım) “bana ait olan o”
seninki (anıñ) “sana ait olan o”
onunki (anıñsı) “ona ait olan o”

Kırgız Türkçesinde iyelik ekli zamirlerin yanında Genel Türkçede olduğu gibi, *zamir + ilgi hâli + ki* biçiminde oluşturulan yapılar da kullanılmaktadır (*krş.* Derbişeva - Sagınbaeva, 2005: 43; Abduvaliev, 2008: 143):

meniki, seniki, anukı, bizdiki, sizdiki, alardıkı;
munuku, munusunuku, uşunuku, oşonuñduku, tiginiñizdiki, tigilerdiki, teetiginiki.

Pek işlek olmayan bu yapılarda ilgi hâli eki, tarihî Çağatay Türkçesi ile Karaçay-Balkar ve Kumuk lehçelerinde olduğu gibi *+nl* biçimiyle kullanılmıştır.

Sonuç

Kırgız Türkçesindeki zamirlerde iyelik / sahiplik, iki farklı biçimde ifade edilmektedir.

1. Genel Türkçede olduğu gibi *zamir + ilgi hâli eki + ki* biçiminde oluşturulan yapılar: Kırgız Türkçesinde nispeten az kullanılan bu yapılarda ilgi hâli eki, tarihî Çağatay Türkçesi ile Karaçay-Balkar ve Kumuk lehçelerinde olduğu gibi *+nl* biçimiyle yer almıştır.

meniki, seniki, anukı, bizdiki, sizdiki, alardıkı.

2. İyelik eklerinin doğrudan zamirlere eklenmesiyle oluşturulan yapılar:

Kırgız yazı dilinde başta ikinci şahıs iyelik eki olmak üzere, iyelik ekleri isimlerde olduğu gibi üçüncü şahıs zamirleri [*a(n), alar*] ve işaret zamirlerine [*bu(l), uşu(l), oşo(l), tigi(l)*] eklenmektedir.

Kırgız Türkçesinde, özellikle Kırgızistan’ın Oş Bölgesi (güney) ağızlarında sıkça rastlanan bu sıra dışı yapılar, diğer Türk lehçe ve ağızlarında da kullanılmış olabilir. Başta tarihî metinlerde “katmerli çekim” ya da “eksilti” olarak değerlendirilen çekimli zamirler olmak üzere, Türk lehçe ve ağızlarındaki benzer yapılar yeniden gözden geçirilmelidir.

Kısaltmalar

- AA : *Atakenin Akbolot* (Akbar RISKUL)
 ACP : *Añgemeler cana Povestter* (Mar BAYCİEV)
 C : *Cortuul* (Asanbek STAMOV)
 CÇ : *Carıyalanbagan Çıgarmalar* (Mukay ELEBAEV)
 DBCA : *Deñiz Boyloy Cortkon Ala Döböt* (Çıñgız AYTMATOV)
 HO : *Han Ormon* (Caparkul TOKTONALİEV)
 KB : *Kutadgu Bilig*
 KKK : *Kılım Karıtar Bir Kün* (Çıñgız AYTMATOV)
 KT : *Köl Tigin*
 MMCC : *Men Miñ Cıl Caşadım* (T. SIDIKBEKOV)
 OBA : *Oş Bölgesi Ağızları* (Tarafımızdan derlenen metinler)
 SC : *Samançının Colu* (Çıñgız AYTMATOV)
 YK : *Yenisey Kitabeleri*

KAYNAKLAR

- ABDUVALİEV, İbrahim (2008), *Kırgız Dilinin Morfologiyası*, Mektep Basması, Bişkek.
- ABİK, A. Deniz (2003), “Kutadgu Bilig’de Zamirlerin Ayrılma Hâli”. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu - Mustafa Canpolat Armağanı*, Sanat Kitabevi, Ankara.
- AYTMATOV, Çıñgız 3 (1999), *Kılım Karıtar Bir Kün*, Haz. Abdıldacan Akmataliev, Şam Basması, Bişkek
- AYTMATOV, Çıñgız 3. (1999), *Deñiz Boyloy Cortkon Ala Döböt*, Haz.: Abdıldacan Akmataliev, Şam Basması Bişkek.
- AYTMATOV, Çıñgız (2011), *Samançının Colu*, Zeen Basması, Bişkek.
- BAŞDAŞ, C. - KUTLU A. (2016), *Kırgız Türkçesi - Ses ve Şekil Bilgisi*, Paradigma Akademi Yay., Çanakkale.
- BAYCİEV, Mar (2006), *Añgemeler cana Povestter*, Kutaalam Basması, Bişkek.
- DEMİRCİ, Kerim (2010), *Teorik Bir Yaklaşımla Zamirler*, Grafiker Yay., Ankara.
- DERBİŞEVA, Z. - SAGINBAEVA. B. (2005), “Türk Cana Kırgız Tilderindeki Taandık Maaninin Berilişi”. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 7, S. 14, Kırgızistan - Türkiye Manas Üniversitesi (KTMÜ) Yay., Bişkek, s. 39-51.
- ELEBAEV, Mukay (1990), *Carıyalanbagan Çıgarmalar*, Adabiyat Basması, Bişkek.

- ERGİN, Muharrem (1985), *Türk Dil Bilgisi*, Boğaziçi Yay., İstanbul.
- GABAIN, A. Von (2007), *Eski Türkçenin Grameri*, Çev.: M. Akalın, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- GABAIN, A. Von (2013), Çev.: B. Akçalı, “Eski Türkçede Zamirler”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten* 2013-1, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, s. 131-142.
- GÜVEN, Meriç (2017), “Türkiye Türkçesinde İyelik Gruplarının Dil Bilgisel Düzeni ve İyelik Gruplarındaki Dil Bilgisel Aykırılıklar”, *International Journal of Languages Education and Teaching*. Volume 5, Issue 4, December 2017. p. 658-670.
- KASAOĞLU, Hülya (2005), *Kırgız Türkçesi Grameri*, Akçağ Yay., Ankara.
- KOCASAVAŞ, Yıldız (2004), *Türkçede Şahıs Zamirleri*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- KORKMAZ, Zeynep (1994), *Türkçede Eklerin Kullanılış Şekilleri ve Ek Karışması Olayları*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- KORMUŞİN, İ. vd. (2016), *Yenisey - Altay - Kırgızistan Yazıtları ve Kâğıda Yazılı Runik Belgeler*, Bilgesu Yay., Ankara.
- MANSUROĞLU, Mecdut (1949), “Türkçede Zamir Çekimi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. III, S. 3-4, s. 501-518.
- ORKUN, Hüseyin N. (1987), *Eski Türk Yazıtları*, TDK Yay., Ankara.
- RISKUL, Akbar (2012), *Atakenin Akbolot*, Turar Basması, Bişkek.
- SERTKAYA, Osman F. (1996), “Zamirlerde Katmerli Çekim Üzerine”, *Uluslararası Türk Dil Kongresi 1992*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, s. 17-37.
- SIDIKBKOV, T. (1998), *Men Miñ Cıl Caşadım*, Akıl Basması, Bişkek.
- STAMOV, Asanbek (1992), *Cortuul*, Uçkun Yay., Bişkek.
- TAN, Ali (2017), *Kırgız Türkçesi*, Kesit Yay., İstanbul.
- TEKİN, Talat (2000), *Orhon Türkçesi Grameri*, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 9, Ankara.
- TEKİN, Talat (2013), “On A Ministerpreted Word”, *Makaleler 2*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- TOKTONALİEV, Caparkul (2000), *Han Ormon*, Kırgızistan Basma Üyü, Bişkek.

MODERN ZAMANLARIN ESTETİK ALGISI VE TÜRKLERDE AHİLİK KÜLTÜRÜNÜN ÖNEMİ

ÖZ: Medeniyet tarihi çok uzun bir geçmişe sahip olmasına rağmen insanoğlu, hâlâ daha huzurlu ve daha adil bir hayatın özlemini duymaktadır. Sınıf farkı, gelir adaletsizliği, mega kent yapılaşması, teknolojinin olumsuz etkileri, maddiyata odaklı bir hayat anlayışı vs. bugün, insan ölçüsünü aşan bir noktaya ulaşmıştır. Durum böyleyken toplum sorunlarını çözecek hazır reçeteler yoktur. Ne felsefi anlayışlar/yaklaşımlar ne de sanat, insanı, kapitalist düzenin olumsuzluklarından koruyabilmektedir. Buna karşın insan ve iktisat kavramının birbirini tamamladığı Ahilik anlayışı/kavramı, estetik ile sosyal hayatın kaynaşması açısından ahenkli bir bütünlük taşımaktadır. Ahilik, her ne kadar önemini kaybetmiş bir anlayış gibi düşünülse de İslâm inancıyla birlikte Türk örf ve âdetlerine dayanması bakımından millî karakterin oluşmasında hâlâ önemli bir güce sahiptir. Bu bakımdan değişik bakış açılarıyla ele alınıp sürekli gündemde tutulması gerekir.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Ahilik, fütüvvet, Anadolu.

The Perception of Aesthetics in Modern Times and The Importance of Ahi Community Culture in Turks

ABSTRACT: Although the history of civilization has a very long history, humankind has still been longing for a more peaceful and fairer life. Class distinction, income inequality, megacity settlement, negative impacts of technology, materialistic lifestyle etc. have reached a point exceeding human standards today. In this circumstance, there are no ready-made formulas to solve social problems. Neither philosophical approaches nor art can protect people from problems of the capitalist system. Nevertheless, the idea of Ahi-order, where the concept of human and economy complete each other, has a harmonious integrity with regards to the fusion of the aesthetics and social life. Even if the idea of Ahi-order is considered to have lost its importance, with the belief of Islam and being based on Turkish traditions and customs, it still has an important power in the formation of national character. In this regard, it needs to be handled from different points of view and to be kept on the agenda continuously.

Keywords: Aesthetics, Ahi-order, futuwwa/turkish-islamic guild, Anatolia.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
47. SAYI / VOLUME
2020-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Dr. Öğr. Üyesi
Gülten BULDUKER

Kırıkkale Üni.
Fen-Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

gultenbulduker@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-4360-5432

Gönderim Tarihi

Received
24.07.2019

Kabul Tarihi

Accepted
29.01.2020

Atf
Citation

BULDUKER, Gülten (2020),
"Modern Zamanların Estetik Algısı ve Türklerde Ahilik Kültürünün Önemi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (47) 23-38.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Güzellik Algısı

Her insan doğuştan güzellik duygusuna sahiptir ve her kültürün kendine has bir güzellik anlayışı vardır. Türkler, asırlarca madde ve mânâ boyutunu birlikte yaşayan, İslâm anlayışına bağlı bir iman aşkı, hayatlarının her cephesini kuşatmış bir ecdadın torunlarıdır.

Türklerin kadim kültüründe “güzellik”, “aşk”la bütünleşen yaşama sevincini ifade eder. Buna karşın birçok medeniyet “aşka” olan inanç ve bağlılığını kaybetmesi sonucu yok olmuştur. Bu bağlamda Necip F. Kısakürek, *Allah’ın aşksız insana ve cemiyete rızası yoktur* (2016: 106) der.

Ahmet Muhip Dıranas ise “Olvido” adlı şiirinde:

*İnsan, yağmur kokan bir sabaha karşı
Hatırlar bir gün bir camı açtığını,
Duran bir bulutu, bir kuş uçtuğunu,
Çöküp peynir ekmek yediği bir taş...
Bütün bunlar aşkın güzelliğiyledir.*

diyerek aslında hayatın güzelliğini dile getirmiş ve her dizede yaşama sevincini hissettirmiştir. Oysa maddenin hüküm sürdüğü modern zamanlarda insanoğlunun hayatın güzelliklerinden ya da yaşama sevincini imleyen güzelliklerden söz etmesi gittikçe güçleşmektedir. Bütün olumsuzluklara rağmen geleceğe dair umudunu korumak isteyen araştırmacı Mehmet Aydın’a göre gelecekte bir Asr-ı saadet devrinin tekrar yaşanması beklenmese de İslâm’ın medeniyet inşa etme gücüne olan inanç devam etmektedir (2016: 87).

Kur’an-ı Kerim’de insanın bu dünya ve ahiret mutluluğuna giden yollar açıklanır. Bu anlamda *Kur’an* bir rehber, bir yol göstericidir. İnsanı yarattığı zaman meleklerin *Bizler hamdinle sana tesbih ve seni takdis edip dururken, yeryüzünde fesat çıkaracak, orada kan dökecek insanı mı halife kılyorsun?* sorusuna Allah, *Sizin bilemeyeceğinizi herhalde ben bilirim* diye karşılık verir, çünkü insanı, kendisine halife seçmiştir (Özek, 1997: 5).

Şeyh Galip,

Hoşça bak zatına kim zübde-i âlemsin sen

Merdüm-i dide-i ekvan olan âdemsin sen (Birgül, 2012: 1109).

diyerek meleklerin secde ettiği insanın bütün varlıklardan daha şerefli olduğunu dile getirir. İnsan, varlığın, yaratılışın gayesi olması bakımından

üstündür. Dolayısıyla İslâm anlayışına sahip bir insan, kendisine bahşedilen bu şerefin bilinci ve sorumluluğu ile hareket eder. İnsanın sıkıntılarla mücadele zorunluluğu imtihan gereğidir. İnsan, sevgiliye ancak birtakım fedakârlıklar göstererek lâîyk olabilir. Sevgiyi ispat şarttır. Fakat bu dünya sıkıntılarına katlanmak o kadar kolay değildir. İnsan, ancak sonsuzluk inancıyla dayanma gücü bulabilir.

Katı Olan Her Şeyin Buharlaştığı Modern Zamanlar

Birçok insan, dünyanın bozuk düzenine bakıp kendince bir yaraya merhem olacağını düşündüğü fikirler üretir. Hele bir de üstün bir ifade gücü olsa kim bilir ne onulmaz yaraları iyileştirecektir. Genellikle okumaya ve yazmaya meraklı olan insanlar ise böyle anlarda, ilk kez kendilerinin düşündüklerini sandıkları pek çok şeyin, aslında daha önce başkaları tarafından düşünüldüğünü fark ederler. Böyle bir durum şaşkınlık verici olsa da insanların hayat karşısındaki duygu ve düşüncelerinin ortak olabileceği noktada bir gerçeklik taşır. Çünkü mavi gök altında söylenmemiş hiçbir söz yoktur; söylenenler yeni bir yorumdan ibarettir. Zaman ve mekân fark etmeksizin insanların benzer şeyler düşünmesine şaşmamak gerek. Bu bağlamda daha âdil bir dünya söylemi, Fransız Devrimi (1789)'ne ait bir vaat olsa da gittikçe küreselleşen dünyada öneminden bir şey kaybetmemiştir.

İnsanoğlu, makineyle tanıştığından bu yana, hiçbir devirde olmadığı kadar hızlı ve zihin karıştırıcı bir dönem yaşamaktadır. Ne yazık ki, modernleşmeyle birlikte tüm dünyada geleneğe ve geleneksel kurumlara olan bağlılık zayıflamıştır. Artık maddenin mânâya üstün geldiği, yaşamın maddî güce odaklandığı; paranın bir araç değil, yaşamın öncelikli amacı olduğu bir dünya düzeni hâkimdir. Halbuki “tüm toplumların bir Altın Çağ söylencesi ya da anısı, insanlığın tam bir mutluluk ve memnuniyet içinde yaşadığı bir başlangıç zamanı vardır” (Kumar, 2005: 13). Buna karşın insanın tabiat ile ahenk içinde yaşadığı, ihtiyaçlarının ve isteklerinin sınırlı olduğu başlangıç dönemleri, yerini, sınırsız bir tüketime ve insan ölçüsünü aşan bir rekabete bırakmıştır.

Türk toplumunun bir altın çağından bahsedilebilirse eğer, Ahilik kültürünün yaşatıldığı çağ anımalıdır. Ahiler, doğayla uyum içinde üreten ve aynı zamanda estetikle hayatı kaynaştıran insanlardı. Onların sunduğu katkılarla güzelleşen ve her yönüyle bir ahenk kazanan toplum yapısı, bir ütopya değil, Ahiliği tanımlayan bir hayat nizamıdır.

Ahilik, ülkemizde her yıl Eylül ayında, yedi gün süren çeşitli etkinliklerle kutlanmakta ve ardından kutlama programı, ilgili bakanlığa rapor edilmektedir. Ama ne yazık ki esnafın bayramına esnaf katılmamakta,

yapılan etkinlikler ise onca çabaya rağmen protokol listesinin katılımıyla sınırlı kalmaktadır.

Ahilik, her ne kadar iktisadî hayatı düzenleyen bir esnaf teşkilatı olsa da Türk milletinin ahlâkî, iktisadî, sosyal hayatını düzenleyen kurumları üzerinde etkili olmuştur. Fakat bugün eskisi gibi esnafın müşterisiyle arasında kurduğu bir bağdan söz edilemez. Günümüzde kapitalist sistem, insanlara, tüketime odaklı bir hayatı dayatırken beraberinde, toplum hayatının tüm boyutlarını da değiştirmiştir. Avrupalı düşünürlerin Aydınlanma Çağı'nda söz etmeye başladığı şikâyetler, Türk toplum hayatında da görülmektedir. Özellikle Marshall Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (2005) adlı kitabı dikkate alındığında Türkiye'de de pek çok şeyin hızla buharlaştığı söylenebilir. Fakat hayatın devam etmesi, hâlâ medenî bir toplumdan söz etmeyi ve bu toplumunun özelliklerini de geçmişte aramayı zorunlu kılmaktadır.

Mehmet Kaplan, insanın kendi varlığının özünden uzaklaşmasını, *Gerçekten fert olarak insan hiçbir çağda bugünkü kadar küçük görülmemiş ve küçük düşürülmemiştir. Medeniyet hiçbir çağda bugünkü kadar şahsiyetleri silen bir sistem haline gelmemiştir* diyerek açıklar. Ona göre bu iş makine icat edildikten ve modern devlet nizamı kurulduktan sonra başlamıştır. Bugün insanlık, makine ve devlet denen iki devin idaresi altına girmiştir. Dünya gittikçe yeknesaklaşmakta ve insanlar gittikçe birbirlerine benzemektedir. Makine ve devlet, yaşama şartlarını ve insanlığı gün gittikçe standart bir tertibe sokmağa çalışmaktadır. Bu gidişat insanları aynı şartlar altında tembihler, aynı heyecanlar ve düşünceler içine sokarken fert, modern çağda gittikçe duyarsızlaşmaktadır. Bunun sonucu hususiyetini kaybetmekte, anonimleşmekte ve kalabalığın içinde erimektedir (1999: 189).

İsmail Tunalı da insanın makineye karşı kendisini “yabancı” hissettiğini belirtir. İnsan gerek felsefe gerekse sanat alanında bu yabancılaşmaya karşı direnmiş, teknolojinin ve makinenin egemenliğine karşı insanın özü, özgür düşünme ve yaratma bilinci uğruna büyük uğraş vermiştir. Örneğin, felsefede fenomenoloji felsefesi, existentializm (varoluşçuluk felsefesi), strüktüralizm (yapısalcılık) bu yolda ortaya konmuş düşünce sistemleridir (2011: 252-253). Hakkı Hünler, *Estetiğin Kısa Tarihi* adlı çalışmasında yararlandığı birçok kaynağın her birinin kendi tarzında “çağın trajik bir şekilde karanlık olduğu yargısını” paylaştığını belirtir (2011: 495). Aslında *aura*'sı (hale) (Jay, 1989: 303)¹bozulmuş, bir başka deyişle

¹ Walter Benjamin'e göre, hale, özgün sanat ürününü çevreleyen kendine özgü aydınlık ya da parlaktır. Sanat eserine özgünlüğünü kazandıran *hic et nunc* (burada ve şimdi) duygusudur. Doğada da olan bu özellik, “ne denli yakın olursa olsun, herhangi bir mesafenin kendine özgü bir görüngü oluşturması” biçiminde ortaya çıkmaktadır. Sanatta

“büyüsü bozulmuş” veya “Tanrısı ölmüş” bir dünyada (Hünler, 2011: 33) sanatın geleceğinden bahsetmek gittikçe güçleşmektedir. Gerçi böyle bir dünyada Hegel, “sanatın sona erdiğini” söylemiştir. Sanatın sonundan bahsedilmesi aynı zamanda insanın tinsel, kültürel, kısacası, insanî bir varlık olarak var olup olmayacağı sorusunu akla getirmektedir. Çünkü insanın varlığı teknolojinin tehdidi altındadır (2011: 261). İnsanı bu tehditten kurtarmanın yolu, endüstriyel tasarım ürünleri ile estetiği kaynaştırmaktır.

Bauhaus’un ortaya koyduğu, yaşamı ve sanatı, tekniği ve sanatı, faydalıyı ve güzeli bütünleştirmeye yönelik bu yeni estetik anlayışla, özellikle ergonominin ve endüstri tasarımının kuruluşuyla sanat, müze ve galerilerin tutsağından kurtularak insanın gündelik yaşamına, insanın yaşadığı evinin içine, kentinin sokaklarına girer (Tunalı, 2011: 256-258).

Adnan Turani de bilim ve felsefenin, endüstriyel yaşamın durmadan çıkardığı sorunlar karşısında şaşkınlığa düştüğünü belirtir. Bu, insanoğlunun bilimsel teknoloji çağındaki en büyük “hayal kırıklığının” nedenidir. Bu hayal kırıklığı, yüzyılın ikinci çeyreği içinde, Charlie Chaplin’in “trajikomik” filmlerinde (*Modern Zamanlar* gibi) somut bir biçimde eleştirilmiştir (2003: 85). Ayrıca yine bu hayal kırıklığı, A. Camus ve J. P. Sartre gibi öncüleri olan bir “başkaldırma edebiyatı” ortaya çıkarmıştır (2003: 86). Turani’ye göre çağımızın insanı, aceleci ve sabırsızdır. Teknolojik endüstrinin toplum yaşamına egemen olmasından bu yana, artık okumak için uzun anlatılar yerine kısa anlatılar tercih edilmektedir. Zamanımızda çabuk bıkmak, sıkılma durumu, insanlığın ortak bir özelliği olmuştur (2003: 89). Sanattaki renk-biçim, akıl-duygu diyalektiğinin peş peşe değişmesi de çağa özgü bir durumdur. Mesela monarşik dönem sanatçıları, uzun yıllar tek bir sanat anlayışını uygularken, XIX. asırda, bir dönem içindeki sanatçıların yalnız bir anlayışı sürdürdüklerini; XX. asırda ise tek bir sanatçının tüm yaşamında kendini bir sanat akımında tutamadığı gözlemlenmektedir (2003: 105). “Kısacası, çağımız insanı maddî hiçbir gerek düşünmeden bağlanacak bir şey, manevî, yüce bir değere gereksinim duymuyor. Fakat bu kez idealiyle çelişerek, inanmak istediği bu değerler için kan dökücü bile oluyor. Ancak yine o, çabucak bunlardan bıkmıyor. Bir inkâr, bir eleştiri ortamı, onun çevresini almıştır. O hem inanmak hem durmadan yıkmak psikoza içine düşmüştür. Yıkmanın, yaratmanın başlangıcı olduğuna inanmıştır” (2003: 74).

ise bu erişilmezlik (uapproachability) niteliği, sanat ürününün halesinin temel öğelerinden biridir ve sanatın başlangıçta kendisinden ortaya çıkan ritüel, sihirsel bağlam ile yakından ilintilidir. Gerçek sanat ürününe özgü bu hale, sanat ürününün yeniden-üretimi (çoğaltımı) ile ortadan kalkmaktadır.

Artık sanatın kadim zamanlara özgü toplumsal hayat içerisindeki kendiliğinden apaçıklığı ve toplumsal işlevi ortadan kalkmıştır (Hünler, 2011: 492). Sanat zanaat ayrımının yapılmadığı feodal zamanlarda estetikle hayat kaynaşmış hâlde bulunurken, Aydınlanma Çağı'nda sanat, burjuva sınıfının estetik zevkini yansıtmakla eleştirilmiştir. Bu dönemde sanat ile hayatı kaynaştırmak isteyen avangardın (Bürger, 2017: 21) devrimci ve ütopyacı ruhu, “umut ilkesinin” peşine düşer. Devrimci manifestolar insanlığın kaderini “Umut İlkesi”ne (Ütopya filozofu Ernst Bloch’un eserinin başlığı) bağlar. İnsanların bir “olay” (*event*), bir mucize, bir altüst oluş sayesinde özgürlüklerine kavuşacağı umudunu yaşarlar. Böylece nihayetinde hayat sanata dönüşecektir. İnsanlığın tarih öncesinde, örneğin birtakım ritüellerde olduğu gibi, sanat topluca üretilecek ve aynı anda topluca tüketilecektir. Özgürlük ve eşitliğin önündeki başlıca engelleri oluşturan iş bölümü, yabancılaşma ve mülkiyet olmayacaktır. “Zira herkes şairdir ve hayat şiirdir” (Artun, 2011: 29). 19. asırda burjuva özerk sanat anlayışına karşı çok farklı ideolojik görüşlere sahip eleştirmen, sanatta ahlâkî bir amaç hedefler. Saint-Simoncular gibi, pek çok muhafazakâr yazar da sanatın proleteryanın bozulmuş duyarlılıklarını geliştirme etkisini över; sanatın tinsellik ve itidalle arasında kurulan geleneksel idealist bağları, toplum sağlığının pratik ihtiyaçlarına yöneltirler (Mcwilliam, 2011: 488). Sanayiye karşı sanatı ve zanaatı savunan William Morris de *Hiçbir Yerden Haberler* (1890) başlıklı ütopyik eserinde “devletin ortadan kalktığı ve her cemaatin kendi işlerini özgürce yürüttüğü bir komünal yaratıcılık” toplumu anlatır. “İnsanların sadece haz almak için çalıştıkları ve bir ‘toplumsal devrim’le kurulan bu toplum, ‘saf komünizmdir’” (Artun, 2011: 21). Bu eserdeki “ütopyacı tutum siyasî olarak âdemi merkezîyetçi, çevresel ve toplumsal olarak da dengelidir. Kent ve kır birbiriyle çelişmek yerine birbirini tamamlamaktadır (Kumar, 2005: 164).

Sosyalist ütopyalarla ulaşılmak istenen hayatın çoğu yönden Ahilikle benzeştiği görülmektedir. Çünkü Ahilik, estetiğin hayatla kaynaşması ve insanlara adil ve huzurlu bir hayat sunması yönüyle ideal bir sistemdir. Bu sistemi hatırlamayı gerekli kılan ise bir ütopya değil, tam tersine, belli bir zaman diliminde uygulanmış ve insanları mutlu yaşatmış olmasıdır. Nihat Sami Banarlı'nın her kültürün kendine özgü bir estetik ve güzellik anlayışını ifade eden “iman ve yaşama üslûbu” (Ayvazoğlu, 2015: x) sözü, “Doğu sanatlarının yaşanan bir dünya yaratmaya, Hıristiyan sanatlarının ise temaşa, ikna ve anlatmaya yöneldikleri” şeklindeki yorumlarla daha güçlü bir anlam kazanmaktadır (2015: 120).

Her medeniyetin kendine özgü bir ekonomi ve siyasî anlayışı vardır. Sanayi Devrimi sonrası Batı'da özel mülkiyete sahip burjuva sınıfı ile emekçi sınıfı arasındaki uçurum, sınıf çatışmasına sebep olmuştur. Buna

karşın “(...) Osmanlı’da üretim aracı olan toprağın sahibi devlettir ve özel toprak mülkiyeti olmadığı için servetin bireylerin elinde birikimi ve güçlü bir sınıfın oluşumu engellenmiştir. Bundan ötürü Osmanlı toplumu sınıfsız bir toplumdur. Batı toplumuna benzemez.” diyen Berna Moran, Osmanlı bürokrat sınıfının güttüğü Batılılaşma siyasetinin bize uymadığı için yanlış olduğunu belirtir. 1920’lerden sonra daha da hızlanan Batılılaşma ve devrim hareketleri de kopyacılıktır ve halka rağmen yapıldığı için tabana dayanmayan üst yapı değişiklikleri olup Türk aydını ile halkı arasındaki kopukluğu artırmış hem de geçmiş ile aradaki bağı koparmıştır (2004: 174).

Ahilik anlayışından uzaklaşmak birçok olumsuzluğu beraberinde getirmiş; Batılı insanın pozitivist dünya görüşü nedeniyle yaşadığı olumsuzluklar, yukarıda da belirtildiği üzere Türk milletine de sirayet etmeye başlamıştır. İki yüz yıldır, çok çaba sarf edilmesine rağmen, yeni bir medeniyetin inşası, bir türlü gerçekleştirilememekte; bu medeniyeti inşa edecek insan tipi de yetiştirilememektedir. Maddî zenginleşme ve eşyaya sahip olmak için gösterilen çaba, ruhu beslemek için sarf edilmemekte, her güzellik dış görünüşte aranmaktadır. Bu nedenledir ki toplumsal sorunlar gittikçe artmaktadır. Başta toplumun çekirdeğini oluşturan aile kurumunu ayakta tutan değerler sarsılmıştır. Toplumsal sorunların günü birlik projelerle çözülemeyeceği aşikârdır. Esasında sorunların kaynağı, yaşama inancı ve yaşama aşkının yitirilmesidir. İçinde yaşanılan devir itibariyle övünülecek bir estetik algıdan söz etmek gittikçe güçleşmektedir. Bu yüzden öncelikle kendini bilen, evrensel ahlâk değerlerine sahip insan tipinin yetiştirilmesi gerekmektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, *Mahur Beste* adlı eserinde roman kişisi Behçet’e söylediği şu sözler kimlik problemini ifade etmesi bakımından dikkate değerdir:

Oğlum Behçet, sen bir medeniyetin iflası nedir bilir misin? İnsan bozulur, insan kalmaz; bir medeniyet insanı insan yapan manevî kıymetler manzumesidir (...) Her şeyin bir çaresi vardır. Fakat insan bozuldu mu bunun çaresi yoktur.

Tanpınar’a göre bizde insanoğlu “şirazedden” çıktığı için hayatın “ahengi” bozulmuştur. Bütün şark da aynı ıstırap içindedir. Yazar, her ne kadar imkânsız görünse de çözüm olarak “insanı yeni baştan”, “yeni kıymetlerle kurmayı” (1999: 103-104) önerir.

Her kültür bir önceki kültürün üzerine inşa edilir ve doğal olarak gelenekten beslenir. Bugünün modern toplumları, her ne kadar gelenekten kopsa da bilinçdışına yerleşen geleneğin birikimiyle varlıklarını koruyabilmektedirler. Öyle ki *Psikologlar gayrişuurda hiçbir şeyin kaybolmadığını,*

sadece şekil değiştirdiğini söylerler (Kaplan, 1999: 157). Modern dünyanın etkilerinden daha çok olumsuz yönde etkilenen Türk toplumunu da ayakta tutan güç, geçmişte kalan değerlere bağlılığıdır. Türk milletinin karakteri, gelenekten beslendiği örf ve âdetler sayesinde oluşmuştur (Ekinci, 2001: 17). *Ataların ruhu eserlerinde yaşar ve onlar eserleriyle halihazıra tesir ederler. Bütün medenî milletlerde mazi kültürü vardır. Maziyi yıkan, yok eden, halihazırı en zengin kaynaklardan mahrum etmiş olur* (Kaplan, 1999: 125). Ahiliğin 13. asırda köylere kadar yayılması, bu terbiyenin bozularak da olsa, bir gelenek hâlinde asırlarca devam etmesi, Türk halkının şahsiyet ve karakterinin nasıl teşekkül ettiğini anlamak bakımından önemlidir. Ahiliğin temelini teşkil eden insanî yaşama tarzı, gençlerin çok disiplinli bir şekilde terbiye edilmelerinin bir sonucudur (Kaplan, 2005: 128). Bu sebeple asırlar boyunca zamanın imbiğinden süzülerek günümüze ulaşan kültür mirasının gelecek kuşaklara aktarılması, öz benliği koruma bakımından çok büyük önem taşımaktadır.

Türklerde Ahilik Kültürü

Modern zamanların estetik algısını daha iyi anlayabilmek Ahilik konusuna yakından bakmayı gerektirir. “Osmanlı Devleti’nin kuruluş yıllarına tekabül eden XII-XIII. asır Anadolu’da sosyal ve siyasî hadiselerin en yoğun yaşandığı yıllardır. Bu devrede sosyal ve ekonomik şartların meydana getirdiği en önemli sosyal kurum Ahilik’tir” (Demir, 2000: 9-10). Amacı Peygamber’in güzel ahlâkını esas alarak “eline, beline, diline” sahip, her türlü kötü davranıştan uzak, nitelikli meslek erbabı yetiştirmektir. Bu anlayışla yetişen fertlerin hem iktisadî alanda hem de diğer kurumlar üzerinde olumlu etkisi sayesinde huzurlu bir toplum inşa edileceği düşünülmüştür.

Türkler, VIII. asırdan sonra din değiştirip yerleşik hayata geçerken kendi örf ve âdetleri ile İslâm inancını kaynaştırarak yeni bir düşünce sistemi ve yaşam tarzı belirlemişlerdir. Bu düşünce ve yaşam tarzını benimseyenlere “Ahi” denir. “Ahi” Arapça’da “kardeşim” manasına gelen bir kelimedir. Ayrıca, yiğitlik, kahramanlık ve cömertlik gibi anlamları olan Türkçe ‘Akı’ kelimesinden geldiği de belirtilmektedir (Durak-Yücel 2010: 152).

Ahilikte önemli olan “fetâ” kavramı genç, yiğit, delikanlı demektir. Farsça civanmert ve bunun çoğulu civanmerdân da aynı anlamdadır. Eski Arapça’da, fetâ terimiyle ideal olarak "asil ve tam mânâsıyla insan" kastedilmekteydi. Fetânın misafirperverliği ve eli açıklığı övülmüştür. Misafirperverliğin ve mücadelede kendini feda etmenin bu en yüksek mertebesi, yani fütüvvet göklere çıkarılmıştır. Fütüvvetin cömertlik bakımından Hatem Tai, yiğitlik bakımından Hz. Ali örnek kahramanları sayılmıştır (Ateş,

1977: 3). Fütüvvet de delikanlı, civan, kerem, mürüvvet ve civanmertlik anlamına gelmektedir (Çağatay, 1952: 61).

Mehmet Fatih Köksal, Ahiliğin, İslam dünyasında Abbasi halifesi Nâsır Li-dîllâh tarafından kurumlaştırılan “fütüvvet” kurumunun, Anadolu’da XIII. asırdan itibaren millî ve yerli unsurlarla donanmış şekli olduğunu belirtir (2010: 60). Nâsır Li-dîllâh (Hilafeti: 575-622/1180-1225) Abbasi Halifelğine yeniden eski siyasî, dinî nüfuz ve itibarlarını sağlama maksadını gerçekleştirmek için Fütüvvet Teşkilatı’nı İslâm dünyası çapında organize etmek istemiştir. Bu amacı gerçekleştirmek için pek çok mutasavvıfı himayesine almıştır. Anadolu’daki Türkmen şeyhler ve derişlerin de onun hizmetine girdikleri ve coşkun bir imanla ona bağlandıkları görülür (Bayram, 2016: 65). Asıl adı “Nasırüddin Mahmud el Hoy” olan Ahi Evran da halifenin kurduğu Fütüvvet Teşkilatı’na girer.

Aslen Horasanlı olan Ahi Evran (1171-1261), Köseadağı Savaşı’ndan sonra Moğol baskısı ile Anadolu’ya göç eden Oğuz Türklerindedir. Önce Konya’ya yerleşmiş, oradan Denizli ve Kayseri’ye gitmiş, daha sonra Kırşehir’e yerleşmiştir. Anadolu’da Ahilik Teşkilatı’nı kuran Ahi Evran, kendi mesleği olan debbağlık dalından başka 32 çeşit esnaf ve sanatkârın lideri olmuştur;² usta-çırak anlayışıyla yetişmiş; daha sonra “Ahî Baba” lığa yükselmiş ve Ahi birliklerini kurmuştur. Ayrıca çok yönlü bir ilim ve fikir adamıdır (Demir 2000: 348-350).

Anadolu coğrafyası, barındırdığı kültürel unsurlarla Türklerin karakterinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Mesela Anadolu ikliminde, bir arada doğup büyümenin doğal bir sonucu olarak Bektaşilik ve Ahilik arasındaki bazı ritüeller ortaklık gösterir. “Aynı zaman ve mekânda yaşamış olan Hacı Bektaş-ı Velî ile Ahi Evran’ın çevresinde doğup gelişmiş olan Ahilik ve Bektaşilik büyük bir diyalog ve kaynaşma içinde bulunmuş, aralarında bir zıtlık olmamıştır. İki de millî olup zamanca daha kıdemli olan Ahilik; adap, erkân ve çeşitli ritüeller bakımından tabîi olarak Bektaşî ve Alevî kültürünü etkilemiştir” (Eliçık, 2018: 515).

XIV. asrın ortalarında Anadolu’ya gelen Tancalı seyyah İbn Batuta (1304-1369), burada karşılaştığı Ahilerden, onların huzur içinde sürdürdükleri kanaatkâr yaşamdan ve Ahilik Teşkilatı’ndan çok etkilenir (Kaplan, 2005: 124). Onun Ahilik hakkında söylediklerini Galip Demir, “dinî, sosyal-ekonomik, politik...” olmak üzere üç başlık altında tahlil eder (2000: 401). Birbirinden kesin çizgilerle ayıramayacağımız bu kavramlar, toplumsal bir düzenin kurulmasında işlevsel olup Batuta’da hayranlık uyandırmıştır. Esasında hayat hakkında insan aklının ne kadar mahsulü

² Debbağlık, deri işleme sanatıdır. O devirde ekonomi büyük oranda dericiliğe dayanmaktaydı.

varsa, hepsinin birden tohumu semavî dinlerdir. Bugünün pozitif bilimleri ve insan elindeki bütün sanatlar, kökte peygamberler tarafından geliştirilmiştir (Kısakürek, 2016: 24). Bu sebepten Burgazi 13. asırda kaleme aldığı *Fütüvvetnâmesi*'nde Ahiler'in menşeyini çok eski zamanlara götürür ve onu dinî ve ilâhî bir kaynağa bağlar. Ona göre Ahilikte “yiğitlik”, “ahilik” ve “şeyhlik” olmak üzere üç merteye vardır. Bunlara sırasıyla yükselen kişi, insanî olgunluğa erişme süreci yaşamış olur (Kaplan, 2005: 124).

Anadolu beylikleri döneminden başlamak üzere, Selçuklu ve Osmanlı Devleti'nin kuruluş sürecinde İslam anlayışına dayalı bir hayat nizamı kurma düşüncesi hâkimdir. İslamiyetin kabulünden sonra Türk edebiyatı, bu düşünce üzerinde gelişmiştir. Yusuf Has Hacı, Kaşgarlı Mahmut, Edip Ahmet Yükneki, Ahmet Yesevi, Nabî, Yunus Emre, Mevlâna, Ahi Evran, Hacı Bayram Veli, Hacı Bektaş Veli ve daha nice âlimlerin eserleri, yeni bir inanç ve yaşam sisteminin yerleşmesinde önemli bir işleve sahiptir. Ahlâkî edebiyat eserleri arasında değerlendirilen fütüvvetnâmelerin de Türk kültürünün oluşumuna önemli katkısı olmuştur. Ahiliğin dayandığı kaide ve konuları açıklayan fütüvvetnâmelerde de her şeyden önce ısrarla toplumsal düzen ve huzurun sağlanması için “güzel ahlâk”ın inşası üzerinde durulur. Toplum hayatına yön veren prensipler ve uygulamalar açıklanır. Bu nedenle fütüvvetnâmeler, geçmişte olduğu gibi geleceğe giden yolda da kılavuzluk edecek güce sahiptirler. Kaynaklar, Ahiliğin dayandığı 740'dan fazla davranış biçimi (görgü kuralı) olduğunu yazmaktadır (Tatlılıoğlu, 2012: 158). Arkadaşlık ilişkilerinden komşuluk ilişkilerine; yemek yeme adabından misafir karşılamaya, küçüklere sevgi göstermekten büyüklere saygı duymaya; nefis terbiyesinden tevekkül etmeye, kibri bırakıp alçak gönüllü olmaktan kin tutmamaya; doğru söylemek, cömertlik, güzel huy, helâl kazanç, emaneti korumak, az konuşmak ve soru sorma adabına kadar benliğimizi oluşturan her tutum ve davranış biçimi, bir fütüvvet gereği olarak fütüvvetnâmelerde açıklanmıştır. Dış görünüşten önce içte, takvanın gerçekleştirilmesi gereği *Kalpleriniz temiz olmadıkça sof giymeyiniz. Zira bir insan çer-çöp düşünceler üzerine sof giyerse Göğün Cebbâr'ı onu çıkarır, atar* hadisi ile desteklenmiştir (Ateş, 1977: 30).

Fütüvvet gereklerinden biri de önüne getirilen yemekte kusur bulmamak olup, *Allah'ın Resulü (s.a.v.), hiçbir yemeği ayıplamazdı. İştahı varsa yerd, yoksa yemezdi* (1977: 26) diye belirtilir.

Allah peygamberlerini gönderdi, onlarda sıkıntı, üzüntü vardı. İslâm Peygamberini ise şefkat ve rahmetle gönderdi. Onun, ümmetine şefkatinden biri de onlarla (şakalaşıp) eğlenmesi idi. Böyle yapardı ki hiçbiri, kendisine bakamayacak derecede hürmet etmesin. Allah'ın Resulü bu konuda *Allah, dostlarının yüzüne somurtan insana buğz eder* demiştir (1977: 31).

Bugün kullanılan “empati” kavramına yakın bir anlam taşıyan bir fütüvvet gereği de Peygamber’in *Sana nasıl gelinmesini istiyorsan insanlara öyle git* sözleriyle açıklanır. İnsanın her hâl ve davranışında kendisini, karşısındaki insanın yerine koyarak hareket etmesi istenir (1977: 33).

Türk kültüründe hâlâ önemli bir yeri bulunan hediyeleşmek de Hz. Peygamber’in tavsiyelerine dayanır. Çünkü hediyeleşmek sevgiyi artırıp düşmanlığı giderir. Öyle ki “Osmanlı Devleti’nde önceleri geleneksel uygulamaların bir tezahürü olarak alınıp verilen hediye; XVII. yüzyılda değişen sosyal ve ekonomik şartlar neticesinde çeşitlenerek merasimlerin önemli bir unsuru hâline gelmiştir” (Ünyay Açıkgöz, 2018: 287). Osmanlı esnafı da çeşitli merasimlere önemli bir şekilde iştirak etmiştir. Kaynaklardan anlaşıldığına göre esnafın, evlilik ve sünnet düğünü gibi Osmanlı saray şenliklerinde padişahlara sundukları armağanlar ve gösterdikleri hünnerlerle ayrı bir yeri haizdir (Ünyay Açıkgöz, 2018a; 2018b: 293-295-296).

Burgazi’nin *Fütüvvetnâme*’sinde geçen fütüvvet örneklerinden de Ahilikte ruh terbiyesi kadar davranış terbiyesine de büyük önem verildiği ve her şeyin düzenlendiği anlaşılmaktadır (Kaplan, 2005: 128). Görüldüğü üzere, sadece birkaç fütüvvet gereğini örnek vermek bile, aslında bir Müslüman kimliğinin Peygamber ahlâkına dayandığını hatırlamaya yeterlidir. Her hâl ve her vakit bir çeşit fütüvvet üzere olmayı gerektirir. Fütüvvertsiz hiçbir hâl yoktur (Ateş, 1977: 24). Zaten eğitim ve ilimden beklenen insanın kendisini tanımaya yardımcı olmasıdır. Asırlar önce bu gerçeği Yunus, “İlim kendini bilmektir.” diye dile getirmiştir. Dolayısıyla Ahilikte, öncelikle kendini bilen, nitelikli insan yetiştirmek hedeflenmiştir. Bu insan tipi, çalışkan ve üretici oluşuyla erdemlidir. Modern zamanlarda çok kullanılmayan fazilet, haysiyet, izzet, asalet gibi güzel ahlâkın ifadesi olan vasıflara sahiptir. Hak, adalet ve dürüstlük bilinci gelişmiştir.

Ahiliğin İktisadî Anlayışı: Ahilik anlayışının kendini bilen insan yetiştirme hedefi, iktisadî üretim ve topluma hizmet sunma konusunda işlevsel bir fonksiyona da sahiptir. Selçuklu ve Osmanlı Devleti’nde merkezi otorite güçlenene kadar siyasi fonksiyonu da olmuştur (Atik, 2011: 57). Ahilik ile Türklerin Anadolu’da yerleşik medeniyete geçişleri arasında sıkı bir münasebet vardır. “Anadolu’ya gelen Türklerin bir kısmı akıncı, bir kısmı ekinci (köylü) ve zanaat erbabı (şehirli ve kasabalı) dır. Ekinci ve zanaat erbabı için savaş değil, barış ön planda gelir. Onlar, akıncıların fethettikleri ülkelerde, maddî ve manevî medeniyeti kurmuşlardır” (Kaplan, 2005: 122). Türklerin yaklaşık bin yıllık tarihî geçmişi düşünüldüğünde, fütüvvet anlayışına bağlı bir hayat nizamının Osmanlı’nın çöküş sürecine kadar toplumu ayakta tutan en büyük güç olduğu açıkça görülmektedir. Tanzimat döneminden bugüne uzanana değin ise fütüvvet anlayışının bütün kurumlar üzerinde etkisinin azaldığı görülmektedir.

Osmanlıda önceleri Ahi birliklerine seçilenlerin hükümet onayından geçtikten sonra göreve başlamaları sağlanırken daha sonra bazı yöneticiler tayinle iş başına getirilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte 1587’de Yeniçeri ve Sipahi zümrelerine esnafılık hakkının tanınmasıyla da Ahilikte çözümler başlamıştır (Ekinci, 2001:140).

Ahilikte insan bir bütün olarak ele alınmış; meslekî, dinî, ahlâkî ve içtimai bilgiler bir bütünlük içerisinde verilmiştir. Ahilikte usta-çırak ilişkisine dayanan bir eğitim anlayışı söz konusudur. Yetiştirilecek meslek erbabının her tutum ve davranışından ustası sorumludur. En geç 10 yaşına kadar bir ustanın yanına verilen genç, zaviyelerde de dinî ve sosyal bilgileri alırdı. Çırak ve kalfalık dönemlerinden geçtikten sonra ustalık unvanını kazananlar kendisine ait iş yeri açabilirdi (Ekinci, 2001:122-126).

Çıraklıktan kalfalığa, kalfalıktan ustalığa geçişte “şed kuşatma” töreni yapılırdı. Ahilik kaidelerinin uygulandığı döneme ait tarihi belgelerde, çıraklıktan kalfalığa, kalfalıktan ustalığa geçişte yapılan törenlere ait pek çok bilgi vardır. Her sanat dalının özelliklerine göre uygulanan bu törenlerdeki ana temanın değişmediğini görmekteyiz. Ahlâka, çalışmaya, çevreyi korumaya, bilgiye, tecrübeye, insanları sevmeye dayalı öğütler ile bunlara ait rumuzlar (ritueller) birbirine çok benzemektedir. Ahilikte her ferdin mutlaka bir işi, bir sanatı olması kuralı getirilmiş; toplum sırtından geçinen aylak ve boşta gezen kişilere yer verilmemiştir. Onun yerine Ahilikte, iş bölümüne önem verilmiş; işinde sebatsızlık, işten kaçmak, sık sık iş değiştirmek, iş yerinde kendisine verilen görevi kötüye kullanmak, gayri ahlâkî bir davranış olarak kabul edilmiştir (Demir, 2000: 443).

Ahi, birkaç iş veya birkaç sanatla değil, kabiliyetine en uygun olan tek bir iş veya tek bir sanatla uğraşır (Ekinci, 2001: 26). Daha bir iki nesil öncesine kadar “Kolunda altın bileziği var” deyiimiyle bir gencin edindiği sanat / zanaat övülürken bugün, diplomalı olmak, istenilen bir vasıftır. Ancak günümüz eğitim sisteminde yetişen pek çok ferdin sosyal sorunlarını dahi çözümede başarılı olmadıkları görülmektedir. Onun için ferdin hayatında teknik etiğimin yanı sıra, sosyal bilimler de önem taşımaktadır.

Ahilere göre, dinî görevlerden başka, kişilerin Allah’ı hoşnut etmek için yaptığı her fiil de bir ibadettir. Bu amaçla fert ve toplum yararına gerçekleştirilen her olumlu davranış, dinî ve manevî bir anlam kazanır. Bu anlayış sebebiyle iş yerleri, onların ibadet yerleri olarak bilinir. Ahinin iş yeri Hak kapısıdır (Sancaklı, 2010: 17). Dolayısıyla birçok İslam âlimi, inzivaya çekilip ibadet etmektense toplum içinde yaşayıp insanları aydınlatmanın daha üstün olduğunu belirtmiştir. Ahi Evran da bu anlayışa sahiptir. “Doksan üç yıl yaşayan, akla yâr, nefse düşman olan bu faziletli er kişi, tekkesine kapanmış; dünyadan elini eteğini çekmiş münzevi bir sofu ve softa değildi. O, hayatını kazanmak için diyar diyar dolaşmış, her sanat

ve zanaata başvurmuş, öğrendiklerini de insanoğluna öğretmek için uğraşmıştır” (Cevat Hakkı Tarım’ın *Kırşehir Tarihi Üzerine Araştırmalar* kitabından aktaran, Demir, 2000: 352).

Ahilikte “Ferdin yaptığı iş ile bütünleşmesi teşvik edilmektedir. Bu sebepten üretilen eşya, sanatkâr için ekonomik değerinin üzerinde bir mânâ taşımaktadır. Böylece sanatkârın işine ruhunu yansıtmaya sağlanmakta, rekabet ise daha mükemmel mal yapma şeklinde ortaya çıkmaktadır” (Ekinci, 2001: 24).

Anadolu Kadınlar Birliği’nin (Bacıyan-ı Rum) de Ahilikte önemli bir yeri vardır. Dünyada kurulan ilk kadınlar teşkilatıdır. Ahilikte sadece erkekler değil, kadınlar da örgütlü hâlde bir araya gelmiş ve Ahilerin kadınlar kolu olarak yetim, kimsesiz genç kızları himayesine almış, onların eğitimlerinden, ev bark sahibi olmalarından sorumlu olmuşlardır. Bunun dışında kimsesi kalmayan ihtiyar kadınların bakımı, genç kızların evlendirilmesi gibi birtakım sosyal hizmetlerde bulunmuşlar, maddi sıkıntıda olanlara yardım etmişlerdir. Anadolu kadınları, sosyal yardımlar yanında ekonomiye önemli katkı sağlayan çeşitli el sanatlarıyla uğraşmıştır. Çadırıcılık, keçecilik, halı, nakışçılık, örgücülük, dokumacılık gibi (Demir, 2000: 359).

Batı medeniyeti temelinde şekillenen sanayileşme hareketi ile insanın madde üzerindeki hâkimiyeti artırılmış ve temel ihtiyaçların karşılanmasında büyük gelişmeler olmuştur. Ancak, bu başarı elde edilirken ödenen bedelin en ağırı, maddeye hâkim hâle getirilmeye çalışılan insanın, maddenin kölesine dönüşmesidir (Ekinci, 2001: 41). Oysa Ahilikte “insan için ekonomi” anlayışı benimsenmiştir (2001: 19). Ahilikte üretimden amaç, yalnız maddî kazanç elde etmek, para biriktirmek değildir. Başkasına muhtaç olmadan yaşamak ve başkalarına yardım etmek için kazanılan para değer taşır. Dolayısıyla, üretilen mal ve hizmetlerden her kesimdeki insan yararlanmalı ve fiyatlar buna göre ayarlanmalıdır. Günümüzde ise kapitalizme bağlı bir gelir adaletsizliği toplumu sınıflara ayırmakta, sosyal ve ekonomik seviye farklılığı, çok büyük toplumsal sıkıntılara neden olmaktadır. Buna karşın İslam kaidelerine dayanan Ahilik anlayışı, özünde, ölçü ve düzeni esas alan bir hayat nizamını ifade eder. Bu teşkilatta insanların zenginleşmek gibi bir gayesi yoktur. Zaten sermaye artırımını ve aşırı kazanç arzusu kesinlikle engellenmiştir (2001: 22-23). Zengin ile fakir, üretici ile tüketici, işgücü ile sermaye ve millet ile devlet arasında iyi ilişkiler ve denge gözetilmiştir. Ahilik felsefesi, günümüz toplam kalite yönetimi, müşteri memnuniyeti, çalışma ve çevre standartları, iş ahlâkı vb. konularla paralellik gösterir (Durak-Yücel, 2010: 151).

Ahilik anlayışında, resmi kanun ve müeyyidelerin dışında, insanların birbirlerini sosyal baskı oluşturarak denetleyeceği sosyal kontrolü sağlayan kurallar belirlenmiştir. Günümüzde ise tüketici memnuniyeti ve hizmet kalitesi gibi tüketiciyi korumaya yönelik faaliyetler, kanunlar çerçevesinde yürütülmektedir. Ancak Ahilik haftasının bir resmî programla kutlanması, esnaflığa yönelik kültürel bir faaliyet gibi anlaşılmakta; kavram, sadece ticarî boyutuyla gündeme gelmektedir. Ahiliğin temelinde yatan medeniyet algısı üzerinde gereği kadar durulmamaktadır. Oysa Ahilik, dinî, sosyal-kültürel-ekonomik ve siyasî yönden bir bütün olarak düşünülmesi; Ahiliğin toplum hayatına etkileri, günümüze yansımaları tespit edilmelidir.

Sonuç

İslâm anlayışına sahip bir insanın iman aşkıyla sürekli harekete odaklı yaşaması beklenir. Türk-İslam kültürünü, iman aşkıyla ve sürekli bir aksiyonla kendini bilen insanların gerçekleştirdiği görülmektedir. Peygamber ahlâkına dayanan Ahilik Teşkilatı, büyük fikir ve onun büyük iş hâlinde inkılâbî bakımından bir aksiyon içermektedir. Her ne kadar bir esnaf teşkilatı gibi görünse de bütün kurumlar üzerinde geliştirici ve koruyucu bir etkisi de olmuştur. Ancak modernizmin etkisiyle sadece ticarî sistemler değişmemiş, hayat anlayışı ve kültür üzerinde de modernizmin birçok olumsuz etkisi hissedilmiştir. Artık günümüz ticarî yaşamında müşterinin esnafı arasındaki bağ yok olmaktadır. İnternet üzerinden alışveriş yapılan bir dünyada tüketici memnuniyeti, hizmet kalitesi ve meslek ahlâkı, kanunî haklarla yeni bir boyut kazanmıştır.

Ne yazık ki toplumların sorunlarını çözecek hazır reçeteler yoktur. Üstelik birçok düşünür, yaşadığımız zamanı karanlık görmektedir. Böyle bir çağda ne ortaya konulan felsefî anlayışların ne de sanatın insanı, kapitalist düzenin olumsuzluklarından kurtarma umudu görünmektedir. Bugün metâlaşan estetik, hayatla kaynaşmıştır; fakat insanları doyumsuz bir şekilde tüketime bağımlı kılmıştır. Oysa Ahilikte hayatla kaynaşan estetik, kanaat duygusunu da içermekteydi.

Modernizmin insanı gelenekten koparması, beraberinde kendi inanç ve kültürüne “yabancılaşma” sorununu doğurmuştur. Tüketime odaklı, materyalist bir anlayış, İslam kültürünün özünü oluşturan “mânâ”ya yaşama fırsatı vermemektedir. Meslekî eğitimi, genel eğitim ile bir bütünlük içerisinde ele alıp bunu, ömür boyu devam edecek bir faaliyet olarak uygulamaya koymayı hedefleyen Ahilik Teşkilatı’nın hayatı güzelleştirme açısından temeli, İslam anlayışına dayanmaktadır. Bu gerçeklerden hareketle bu çalışmada, Türk milletinin kendine has bir hayat anlayışı olduğu, bu anlayışın gelenekten beslendiği ve gelecek kuşaklara aktarılmasının da toplumsal huzurun devamı bakımından önemli olduğuna dikkat çekmek istenmiştir.

KAYNAKLAR

- ARTUN, Ali (2011), *Sanat Manifestoları*, İletişim Yay., İstanbul.
- ATES, Süleyman (1977), *Tasavvufta Fütüvvet, Ebu Abdi'r-Rahman Muhammed İbn el-Hüseyn es-Sülemî*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., No: 135.
- ATİK, Kayhan (2011), "Ahilik ve Siyaset", *Erciyes Üniversitesi, İlahiyat Fak. Dergisi*, S.13, s. 57-73.
- AYAZOĞLU, Beşir (2015), *Aşk Estetiği*, Kapı Yay., İstanbul.
- AYDIN, Mehmet (2016), "Yakın Tarihimizde Medeniyet Meselesi Hakkında Bazı Düşünceler", *Düşünce ve Gelenek*, (Ed. Mustafa Kazım Arıcan vd.), Hece Yay., Ankara.
- BAYRAM, Mikail (2016), "Anadolu Ahiliğinin Teşekkülündeki Rolü Açısından Fütüvvet Hareketi ve Tarihi", *Selçuklu Medeniyet Araştırmaları Dergisi*, S. 1, s. 51-73.
- BERMAN, Marshall (2005), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İletişim Yay., İstanbul.
- BİRGÜL, Mehmet (2012), "Şeyh Galip'te Metafizik Buhran: Varlık-Yokluk ya da Adem'den Âdem'e Varoluş", *Turkish Studies -Volume 7/4*, s. 1107-1116.
- BÜRER, Peter (2017), *Avangard Kuramı*, (Çev. Erol Özbek-Şeyma Öztürk), İletişim Yay., İstanbul.
- ÇAĞATAY, Neşet (1952), "Fütüvvet-ahi Müessesesinin Menşei Meselesi", *A.Ü. İlahiyat Fak. Dergisi*, I, C. 1, S. 2, s. 61-84.
- DEMİR, Galip (2000), *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu ve Ahilik*, Ahi Kültürünü Araştırma ve Eğitim Vakfı Yay., İstanbul.
- DURAK, İbrahim, Yücel, Atilla (2010), *Ahiliğin Sosyo-Ekonomik Etkileri ve Günümüze Yansımaları*, Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, C. 15, S. 2, s. 151-168.
- EKİNCİ, Yunus (2001), *Ahîlik*, Talat Mat., İstanbul.
- ELİAÇIK, Muhittin (2018), "Anadolu İkliminde Gelişmiş Bektaşilik ve Ahilik Üzerinde Ortak Ritüeller İncelemesi", *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Ankara Hacı Bayram Veli Üni., Türk Kültürü Açısından Hacı Bektaş-ı Velî Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, C. 1, s. 511-516.
- HÜNLER, Hakkı (2011), *Estetik'in Kısa Tarihi*, Doğu Batı Yay., Ankara.
- JAY, Martin (1989), *Dişalektik İmgelem Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi 1923-1950*, Ara Yay., İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (2005), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (1999), *Nesillerin Ruhü*, Dergâh Yay., İstanbul.

- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1916), *İman, Aksiyon*, Büyük Doğu Yay., İstanbul.
- KÖKSAL, M. F. (2010), “Ayin, Erkân ve Adap Benzerlikleri Açısından Ahilik Bektaşılık Münasebeti”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, S. 55, s. 55-70.
- KUMAR, Krishan (2005), *Ütopyacılık*, (Çev. Ali Somel), İmge Kitabevi Yay., Ankara.
- MCWILLIAM, Neil (2011), *Sanat/Ütopya, Mutluluk Hayalleri: Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)*, (Çev. Esin Soğancılar), İletişim Yay., İstanbul.
- MORAN, Berna (2004), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yay., İstanbul.
- SANCAKLI, Saffet (2010), “Ahilik Ahlâkının Oluşumunda Hadislerin Etkisi”, *İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.1, s.1-28.
- Kur’ân-ı Kerîm ve Türkçe Açıklamalı Meâli*, (1987), Haz. Ali Özek vd. Kral Fahd Kur’ân-ı Kerîm Baskı Kurumu, Cidde.
- PARLATIR, İsmail- ÇETİN, Nurullah (1999), *Genç Kalemler Dergisi*, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- TATLILIOĞLU, Kasım (2012), “Bir Kavram Olarak Ahilik: Sosyal Psikolojik Bir Yaklaşım”, *II. Uluslararası Ahilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Ahi Evran Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma ve Uygulama Merkezi, C. I, s. 50-63.
- TUNALI, İsmail (2011), *Estetik Beğeni*, Remzi Kit., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1999), *Mahur Beste*, Dergâh Yay., İstanbul.
- TURANİ, Adnan (2003), *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kit., İstanbul.
- ÜNYAY AÇIKGÖZ, Fatma (2018), “Osmanlı Devleti’nde Pîşkeş (XVII. Yüzyıl)”, *Turkish Studies*, Volume 13/24, s. 287-300.
- ÜNYAY AÇIKGÖZ, Fatma (27-28 Eylül 2018), “Osmanlı Saray Şenliklerinde Eснаfların Padişahlara Sunduğu Armağanlar”, IV. Uluslararası Ahilik Sempozyumu’nda Sunulan Bildiri, Kırşehir.

KIBRIS'IN SAYILAR VE RENKLER ŞAİRİ: SAYGIN AKANYETİ

ÖZ: Gerçek ismi Mehmet Şemsi olan Saygın Akanyeti, Çağdaş Kıbrıs Türk edebiyatında mütevazı kişiliği ve az sayıdaki eserleriyle yer alan bir şair ve yazardır. Mehmet Şemsi Akanyeti, 1947 yılında Kıbrıs'ın Limasol kazasına bağlı bir köyde dünyaya gelir. Çocukluk yıllarından itibaren edebiyatla ilgili olmakla birlikte, mühendislik eğitimi alır. Profesyonel iş hayatıyla edebî çalışmalarını eş zamanlı olarak sürdürür. İngiliz Üsleri'nde ve Kızılhaç'ta görev yapar. KKTC'de satranç federasyonunun kurucularından olup uzun yıllar başkanlığını yürütür. Hâlen Lefkoşa'daki ofisinde serbest mimar olarak çalışmakta ve edebî faaliyetlerini devam ettirmektedir. İlkokul çağlarında iken "Ses Nedir?" başlıklı yazısı, ortaokul öğrenciliği sırasında Kıbrıs Türk basını'nın otorite kabul edilen *Bozkurt* ve *Halkın Sesi* gazetelerinde şiir ve yazı denemeleri, lisede okurken ise okul gazetesinde şiirleri yayımlanır. Üniversite eğitimi sonrasında da yazmaya devam ederek *Yarınsızlık* (1977) adlı romanıyla *2 Ansızın Arasında Yaşamak* (1978, 2008) adlı şiirler toplamını kitaplaştırır. Henüz yayımlanmamış bir dosya halinde şiirleri ve bir romanı bulunmaktadır. Eserlerinde 2 rakamı başta olmak üzere sayılara ve renklerden laciverte özel ve şiirsel anlamlar yükleyişi ile Türkçeyi kullanımındaki özgünlük önemlidir. Mühendislik ile şiirin sentezini kurmaya çalışan bir sanatçıdır. Bu çalışmanın amacı, Saygın Akanyeti'nin kapsamlı bir biçimde biyografisini yazmak, bütün şiirleriyle yayımlanmış tek romanını inceleyip edebî çerçevede değerlendirecek literatüre kazandırmak ve böylece Türk edebiyatı alanında çalışanların dikkatlerine sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Kıbrıs Türk Edebiyatı, Cümbez, Kuzezy Kıbrıs Satranç Federasyonu, Mehmet Şemsi, nesnel şiir.

Poet of Numbers and Colors of Cyprus: Saygın Akanyeti

ABSTRACT: Saygın Akanyeti, whose real name is Mehmet Semsî, is one of the figures in the contemporary Turkish Cypriot literature, being known with his humble personality and very limited number of works. Akanyeti was born in a village in the Limassol District of Cyprus in 1947. Although he had been interested in literature since his childhood, he studied engineering. He continues his professional career and literary works synchronically. He worked at English Military Base and the Red Cross. He was the founder of Chess Federation in the TRNC and held the presidency for a long time. He has still been working as a freelance architect in his office in Nicosia and he maintains his literary works. In primary school years his article "What is Sound?", in secondary school years his poems and essays were published in *Bozkurt* and the *Voice of Public* newspapers, and also his poems were published in school magazine at high school. After his university education, he continued to write and published a collection of poems titled *2 Ansızın Arasında Yaşamak* (1978-2008) along with his novel *Yarınsızlık* (1977). He has a file of poems and a novel which are not published yet. In his works, he gives a special and lyrical meaning to the number 2 and dark blue, which is very significant with his originality of use of Turkish. He is an artist who tries to synthesize engineering and poetry. The aim of this study is to write the biography of Saygın Akanyeti comprehensively, to introduce him in literature by analyzing and evaluating all of his poems and his only novel in the literary framework and therefore to bring him to the attention of ones working on the Turkish literature.

Keywords: Contemporary Turkish Cypriot Literature, Ficus Sycomorus, Northern Cyprus Chess Federation, Mehmet Semsî, Objective Poetry.



TÜRLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
47. SAYI / VOLUME
2020-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Prof. Dr.
Meral DEMİRYÜREK

Hitit Üni.
Fen-Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

meraldemiryurek@hitit.edu.tr

ORCID: 0000-0002-5598-7581

Gönderim Tarihi

Recieved
11.01.2020

Kabul Tarihi

Accepted
15.02.2020

Atf

Citation

DEMİRYÜREK, Meral (2020), "Kıbrıs'ın Sayılar ve Renkler Şairi: Saygın Akanyeti", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (47) 39-56.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Kıbrıs Türkleri Osmanlı İmparatorluğunun Kıbrıs'ı fethiyle birlikte, yaşadıkları topraklara Türk ve Müslüman damgasını vurup vatan edinirken eş zamanlı olarak kimliklerini de inşa ettiler. Bu süreç, kökenleri yüzyıllar öncesine dayanan etkin bir edebiyatın da gelişmesine zemin hazırladı. Kıbrıs Türk edebiyatı her türde eser veren kalıcı şair ve yazarlar yetiştirdi ve yetiştirmeye de devam etmektedir. Bu bağlamda, isimleri ve eserleri Kıbrıs dışına çıkarak yaygın bir şöhrete kavuşan Kıbrıs Türklerinin sayısı oldukça fazladır. Harid Fedai'ye göre (1997: 183-212) Müftü Hilmi Efendi, Kıbrıslı Aşık Kenzi, Kaytazzâde Mehmet Nâzım, Özker Yaşın, Hikmet Afif Mapolar, Osman Türkay, Ulviye Mine Balman, Pembe Marmara, Fikret Demirağ, Kutlu Adalı, Taner Baybars, Neriman Cahit, İsmail Bozkurt, Mehmet Kansu, Bekir Kara söz konusu ediplerden sadece birkaçıdır.

Kıbrıs üzerinde Türk kimliğini kalıcı kılmak için bir sacayağına ihtiyaç vardır. Ekonomi ve eğitim konularında her zaman güçlü ve bilinçli olmak esastır. Bu iki unsur olmazsa olmaz üçüncü desteği ise kültürdür. Toplumlari hür ve bağımsız bir biçimde yaşatan somut miras kadar -belki daha da fazla- somut olmayan kültürel mirastır. Bu bağlamda dilin en gelişmiş yansıması olan edebiyat, kültürün yegâne birleştiricisi ve taşıyıcısıdır.

Kıbrıs Türk edebiyatı, bir var oluş mücadelesi mahiyetindedir. Bu itibarla Kıbrıs Türklüğünün siyasal, sosyal ve kültürel bütün gayret ve yönelişlerini edebî ürünler üzerinden takip etmek mümkündür. Dolayısıyla büyük-küçük, önemli-önemsiz ayrımı yapılmaksızın Kıbrıs Türk'üne ait bütün edebî birikimlerin, eserlerin ve ediplerin bilinir kılınması gereklidir. Edebiyat tarihi tek bir isim dışarıda bırakılmadan tamamlanmalı, elde edilen yeni bilgi ve belgeler mutlaka göz önüne alınmalıdır.

1570 yılında Lefkoşa'nın Osmanlılar tarafından fethi ve akabinde Kıbrıs Beylerbeyliği'nin kurulması Kıbrıs tarihinde yeni bir sayfa açmıştır. 1572 yılından sonra Kıbrıs'a Anadolu'dan gönderilen nüfus bir süre sonra Kıbrıs Türk kültür ve edebiyatının oluşumu için gerekli ortamı yaratmış ve 308 yıllık Osmanlı idaresi söz konusu kültür ve edebiyatı kalıcı ve etkin bir hale getirmiştir. Gerek bu dönemde (1570-1878) ve gerekse Kıbrıs'ın İngiliz idaresinde bulunduğu yıllar (1878-1960) ile sonraki dönemde (1960'tan günümüze) birçok Kıbrıslı Türk şair ve yazar yetişmiş ve edebî eserler vücuda getirilmiştir. Söz konusu edebî ürünlerle onu meydana getirenlerin araştırılması ve gün yüzüne çıkarılarak edebiyat ve kültür dünyasına tanıtılması gerekmektedir. 1947 yılında doğan ve hâlen hayatta olan Mehmet Şemsi Saygın Akanyeti çağdaş Kıbrıslı Türk yazar ve şairlerden biridir. Hakkında ilk kapsamlı araştırma Meral Demiryürek tarafından yapılmış olup Ahmet Yesevi Üniversitesi ile TC Kültür ve Turizm Bakanlığı

iş birliğinde yürütülen Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS) projesi içinde yayımlanmıştır (Demiryürek, 2019). Bununla birlikte söz konusu çalışma, onun edebî kimliği ve eserlerini bir ansiklopedi maddesi kapsamında ele alması nedeniyle tam olarak yansıtmamaktadır. Dolayısıyla bu makalede, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin yaşayan özgün yazar ve şairlerinden Saygın Akanyeti'nin hayatı ve eserleri üzerine değerlendirmelerde bulunmak ve onun Kıbrıs Türk edebiyatı içindeki yerini tespit edip vurgulamak amaçlanmıştır.

Kıbrıslı Bir Türk Çocukluğu

Mehmet Şemsi Akanyeti, Kıbrıs'ın Limasol (Leymosun) kazasına bağlı Yalova (Piskobu) köyünde Salih Bey ve Ferdiye Hanım'ın en büyük çocuğu olarak 20 Mart 1947 tarihinde doğdu. Kendisinden sonra Kadriye ve Hatice adlarında iki kız kardeşi dünyaya geldi. Babasının mesleği çiftçilik idi. Akanyeti ailesiyle birlikte, 1974'te Rum saldırıları nedeniyle köyünü terk ederek İngiliz Üssü'ne sığındı ve daha sonra Kuzey Kıbrıs'a yerleşti. Saygın Akanyeti, Akanyeti soyadını almadan önce kayıtlardaki ismi olan Mehmet Şemsi Salih'i kullandı. Gazete ve dergilerdeki yazılarında M. Ş. Akanyeti, Mehmet Şemsi, Mehmet Şemsi Akanyeti, kitaplarında ise Saygın Akanyeti imzasını tercih etti. Sıra dışı bir ad ve soyada sahip olan Saygın Akanyeti, bu konuyu şöyle açıklar:

İsimplendirme çok önemlidir. Sınıfta 5 Mehmet vardı. Üçünün babasının adı Salih'ti. Ayırmak için bana Ferdiye'nin Mehmet denirdi. Sonra doğum belgemden ikinci adımın Şemsi olduğunu öğrendim ve Mehmet Şemsi adını kullanmaya başladım. 1974'ten sonra soyadı alacağım zaman yeniden düşündüm ve bugünkü adımdı: Saygın Akanyeti. Saygın, Mehmet'e eşdeğerdir. Gazetelerde yazdığım yıllarda (1950-60) Mehmet Şemsi imzasını kullandım (14 Temmuz 2018 tarihli görüşme).

Saygın Akanyeti, ilkokula başlamadan okumayı öğrenir. İlköğrenimini Yalova İlkokulunda, liseyi ise Limasol'da 19 Mayıs Lisesinde tamamlar. Yaklaşık üç buçuk yıl İngiliz Üsleri'nde "tele-printer operator" olarak çalışır ve üniversite eğitimine başlamadan önce mesleğine karar verebilmek için bir gemi yolculuğuna çıkar. Türkiye, Yunanistan, İtalya, Fransa ve İngiltere'yi kapsayan geziden dönüşte üniversitede okuma düşüncesi kesinleşir. O günleri kendi ifadesiyle şöyle anlatır:

Ben, liseyi bitirme durumuna geldiğimde, ne olayım diye düşündüm. Benzer şeylerin dışında olayım istedim. Yüksek tahsil yapıp yapmamayı da düşündüm. Yaşım 20. Önce Türkiye'ye sonra da Avrupa ülkelerine gideyim, dedim. 41 gün izin aldım çalıştığım yerden.

Bir İtalyan gemisine bindim. Gemi beni çok etkiledi. Martuların yaşama mücadelesi bende etkili oldu ve her şeyden önce karnımı doyurmak, ekmek kavgasını sürdürmek için bir meslek seçmem lazım dedim. Konuştuğum kişilerin meslekleri hoşuma gitti. Müzik, edebiyat, roman yazma tamam, ama her şeyden önce para kazanmak lâzımdı. Dönüşte kararımı verdim. Müzik, resim, geometri, sanat ve benzeri... Bunların hepsini içeren alan olarak mimarlıkta karar kıldım. Tek seçenek olarak İstanbul Teknik Üniversitesinde (İTÜ) mühendislik bölümünü tercih ettim. Olmazsa İngiltere'ye giderim, orada akraba çok, diye düşündüm (14 Temmuz 2018 tarihli görüşme).

Akanyeti, mühendislik eğitimi sayesinde sayılarla Türkçeyi ve dolayısıyla edebiyatı birleştirmeyi üniversite yıllarında geliştirir. Yapı dersinde gerek öz Türkçesi gerekse proje ödevlerindeki başarısıyla hocasının takdirini kazanır. Nitekim Akanyeti (o zamanki adıyla Mehmet Şemsi), İTÜ Mimarlık Fakültesindeki beş yıllık eğitimini “iyi” dereceyle tamamlar. 8 Ağustos 1973 tarihinde mezun olur ve yüksek mühendislik diplomasını alır. İlk Limasol’da (Ocak-Temmuz 1974) daha sonra da Lefkoşa’da (1975’ten günümüze) serbest mimar olarak çalışmaya başlayan Akanyeti, 33 yaşındayken Gülser Hanım’la evlenir. Otar adlı bir oğlu ve İme adlı bir kızı vardır. Kızından dünyaya gelen kız torununa Ulat adını verirler. Kıbrıs Türkleri, gerek ayrı bir coğrafyada farklı kültürlerin baskısı altında yaşamaları gerekse hiçbir zorunlulukları olmadığı hâlde Atatürk devrimlerini yakından takip edip uygulama istekleri nedeniyle dillerini muhafaza ederler. Bu anlayışın bir sonucu olarak isimlerinde ve konuşmalarında öz Türkçe sözcüklere sıklıkla rastlanır. Akanyeti, çocuklarına ve kendine seçtiği isimler, eserlerinde ve konuşmalarında kullandığı dil ve üslup ile bu özelliği güçlü bir biçimde temsil eder.

Akanyeti, KKTC Mimarlar Odası’nın aktif bir üyesi olarak Kıbrıs’ta çeşitli mimari projelerde yer alır. Meslekî ve edebî çalışmalarının yanı sıra Kıbrıs’ta satranç sporunun yaygınlaşması için çalışır. 1985 yılında bir grup arkadaşıyla birlikte kurdukları Kuzey Kıbrıs Satranç Federasyonunun uzun yıllar boyunca başkanlığını yürütür. Hâlen surlar içinde bulunan eski Lefkoşa’daki ofisinde mimarlık faaliyetlerini sürdürmektedir.

Hayattan Yazıya

Saygın Akanyeti’nin edebiyata olan ilgisi çok erken yaşlarda ortaya çıkar ve öğretmenleri tarafından teşvik edilir. Kendisiyle gerçekleştirdiğimiz görüşmede aile yapısını ve bulunduğu ortamda kitaplarla ilk tanışmasını şu şekilde dile getirdi:

Babam çiftiydi. Toprağı çocuklarından çok severdi. Yaşadığım çevre küçük bir kasaba idi. Dayımın evinde İnce Mehmet'i gördüm ve alıp okudum. Beni çok etkiledi. Orhan Veli Kanık ve Nazım Hikmet'in yeni şiir anlayışından etkilendim. Aziz Nesin mizah olarak beni etkiledi (14 Temmuz 2018 tarihli görüşme).

Bu ilk etkilerin devamında okullarına Aydın Bey diye bir hoca gelir. Onun sayesinde *Akbaba*'yı ve Aziz Nesin'i okumaya başlar. Ayrıca lise yıllarında İzzet Rıza Yalın, Orbay Deliceirmak, Aydın Adamoğlu, Bener Hakkı Hakeri, Fikret Demirağ, İzzet Kombos, Bekir Kara, Özben Aksoy etkilendiği isimlerdir. İleriki yaşlarında ise bu isimlere Harid Fedai ve Faize Özdemirciler eklenir.

İlkokulda öğretmenin verdiği bir ödev üzerine fizikte sesi tanımlayan "Ses Nedir?" başlıklı yazısını yazar ve bu, yayımlanan ilk yazısı olur. Ortaokul yılları boyunca *Bozkurt* ve *Halkın Sesi* gazeteleri, şiir ve yazı denemelerine yer verir. Limasol 19 Mayıs Lisesinde öğrenciyken okulun dergisinde "Lacivertler" adlı bir şiiri yayımlanır. Bu başlangıçtan sonra bütün edebî hayatı boyunca laciverte eserlerinde yer verir, çünkü renkler içinde lacivertin ayrı bir şahsiyeti olduğunu düşünür ve diğer renklere göre ses, söyleyiş açısından farklı bulur. Özellikle şiirlerinde bir imge olarak laciverti sürekli kullanır. Ayrıca 2 rakamı ve uzay, şiirlerinde sıklıkla karşılaşılan diğer imgelerdir. Akanyeti, *2 kendiliğinden ve fitratımızda olan bir şey. Bilerek yapmadım. Bilmediğimiz bir yerden geliyoruz, ana rahminde kendimizi buluyoruz. Yaşıyoruz. Bilinmeyen bir yere gidiyoruz* (28 Aralık 2019 tarihli görüşme) diyerek iki bilinmeyen arasındaki insan ömrünü izah eder ve bu çerçevede 2 rakamına şiirlerinde özel bir anlam yükler.

İlk Kitap/Bir Roman: Yarınsızlık

Saygın Akanyeti'nin edebiyatla ilgili olarak yayımlanmış iki kitabından birincisi *Yarınsızlık* (1977) adlı romanıdır. Başında ve sonunda uzayla ilgili bölümler bulunan romanda, Kıbrıs'ta 1974 yılı yazını yaşayan bir Türk ailesinin fertleri ekseninde geriye dönüşlerle Kıbrıs Türklerinin yaşadığı ekonomik güçlükler ile güneyden kuzeye göç ve Rum-Türk çatışması gibi Kıbrıs'ın temel meseleleri anlatılır. Ancak olay örgüsünün odak noktasını İstanbul'da mimarlık okuyan Kıbrıslı Türk Cem ile Trabzonlu Bilgiz arasındaki aşk hikâyesi oluşturur. Saygın Akanyeti'nin İTÜ Mimarlık Fakültesinde okuduğu yıllara ait bazı anılarının, üniversite öğrencisi Cem ile Bilgiz'in ilişkilerinin şekillenmesinde katkısı çoktur. Ayrıca eserde yazarın ailesinden izler bulmak da mümkündür. Akanyeti, kendisiyle yaptığımız görüşmede, romandaki kurgu-gerçek ilişkisine dair ayrıntılarla ilgili şu bilgileri paylaştı:

Romanda İngiltere'ye giden bir kişi var. O dönemde Kıbrıs Türk gençlerinin sorunlarını yansıtmayı istedim. Avlanmayı sevmem, ama dayım tam tersiydi. Rumlar ondan korkardı. Romanda İzzet Kombos ve dayımın özelliklerini birleştirdim. 1977'de romanı yazdığımda 30 yaşındaydım. Türkiye'deki koşulları da bilerek yazdım. İzzet Kombos Ankara'da kimya mühendisliği okuyordu. Çektikleri sıkıntıları gördüm (14 Temmuz 2018 tarihli görüşme).

Sonuç itibarıyla, romanda aşk, mücadele ve savaş temaları iç içedir. Cem'in başından vurulup ölmesiyle biten eserin son cümleleri Akanyeti'nin üslûbunu ve 2 sayısına daha o yıllardan itibaren özel bir anlam yüklediğini göstermesi açısından önemli olup şöyledir: *Ve n'olur Bilgiz, yarınsızlığın üzerine 2 çizgi çekebildiğime inanmanın verdiği alçakgönüllü mutluluğu çok görme bana. Ve bir gün bir roman karalamayı deneyecek olursan adını YARINSIZLIK koyma da ne istersen koy... Bak şimdi... Boşuna üzülme canım, Betonarme II'den muhakkak geçeceksin* (Akanyeti, 1977: 125). Yine bu satırlardan anlaşıldığı üzere Akanyeti'nin ironiyle örülmüş çok katmanlı bir dil anlayışı vardır, çünkü "Betonarme II'den muhakkak geçeceksin" ifadesinde ölümün karşısına bir dersten geçip kalmak gibi tamamen dünyevi ve basit kalan bir endişeyi koyan yazar, hayata dair meselelerin önemsizliğiyle alay eder. Romanın adında ve Cem'in son sözlerindeki "yarınsızlık" vurgusunda ise Kıbrıs Türklerinin hissettiği, geleceğe dair bilinmezliğin yarattığı korku ve karamsarlığın dışa vurumu söz konusudur.

Akanyeti, *Yarınsızlık*'tan sonra ikinci bir roman yazmaz. Edebî yolculuğunu günümüze değin şiirle sürdürür. Ancak 2 Ocak 2020 tarihli görüşmemizde, otobiyografik izler taşıyan *Şems* adlı bir roman üzerinde çalıştığını belirtmiştir.

Şiirleriyle "2 Ansızın Arasında Yaşamak"

Saygın Akanyeti'nin ikinci kitabı, şiirlerini topladığı *2 Ansızın Arasında Yaşamak* (1978) adını taşır. *Yarınsızlık* adlı romanından bir yıl sonra şiirlerini kitaplaştırması, roman ve şiir çalışmalarını eş zamanlı sürdürdüğüünün kanıtıdır. *2 Ansızın Arasında Yaşamak* 2008 yılında genişletilmiş olarak ikinci baskısını yapar. Akanyeti, yeni şiirlerini de ekleyerek aynı başlık altında kitabı yeniden yayımlamayı tercih eder. İkinci baskıda şair-yazar-araştırmacı Bener Hakkı Hakeri (1936-2013)'ye ait bir takdim bölümü bulunmaktadır. Hakeri, Saygın Akanyeti'yi üniversite öğrencisi olduğu yıllardan beri tanıdığını ve 1974 öncesinde Leymosun'da *Kaynak*, *Salkım*; Yalova'da *Süzgeç*, Lefkoşa'da *Halkın Sesi* ve *Bozkurt* gazetesinde "Mehmet Şemsi" imzasıyla yer aldığını belirterek şu tespitlerde bulunur:

Bugün Akanyeti’yi bir düzyazı-şiiir yapıtıyla görüyoruz. Şimdiye dek yazınımızda pek görülmeyen bir biçimde ürettiği, yazın dünyasına kazandırdığı bu yapıtıyla ‘kişilik sahibi’, ‘kendisi olan’ bir ozan-yazar olarak yerini pekiştirdiğine, kalıcılığına inandığım Akanyeti’nin şiiri, düzyazısı, düzyazı-şiiiri başlangıçta kimi okura güç anlaşılır; hatta kimilerince soyut görülse de özenle okuyanlar onun dünü, bugünü kimi zaman da yarını veren düşüncelerini anlayacaktır. Anlayacağı bu tür üretimin tadına da varacaktır. İnandığım bir şey daha var ki o da Akanyeti’nin yalnızca yazın (edebiyat) severler değil, toplumbilimciler tarafından da okunması, incelenmesi gerekliliğidir (Akanyeti, 2008: 4).

Saygın Akanyeti, ikinci baskı için yazdığı önsözde kitabın “iletisini” şöyle açıklar:

Hâlâ, belki de ölene dek, etkisinde olduğum/olacağım ve herkesle paylaşmak istediğim özellikle: “lacivert böğürtlenler”, “sak-sısıyla dolaşan çiçek”, “cemal komutana mk.lar”, “lacivert kuş”, “2 ansızın arasında yaşamak!!!” ... İki ansızın arasındaki, düşündüğümüzden de kısacık yaşantımıza bir anlam verme çabamızın ivmesini artırmakta karınca kararınca da olsa katkıda bulunma borcuma (özüme) simgesel bir tanıklık edebilir kanıtındayım. (Akanyeti, 2008: 5).

Orhan Veli Kanık ve Nazım Hikmet etkisinde şiir yazmaya başladığından bütün şiirlerinde ironi, söz oyunu, serbest çağrışım ve vezni kırma özellikleri dikkat çeken Saygın Akanyeti, şiiriyle ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade eder: *Ben şiirde iddialı değilim, bu nedenle yazdıklarım “dizeler ve denemeler” dedim. Sayılarla isimlendirdim. İçimdekileri yapabilmek için.* (14 Temmuz 2018 tarihli görüşme). Her ne kadar kendisi mütevazı davranıp şiirlerini bir çeşit heves yahut deneme olarak nitelendirse de Saygın Akanyeti’nin özgün bir üslubu vardır.

Akanyeti, 1978 yılında ilk baskısı yayımlanan şiirlerinde, anlam ve duyguyu serbest bırakma isteğiyle adlandırma yerine numaralandırmayı tercih eder. 1.1’den başlayan şiirlerin 1.34’te birinci bölümü tamamlanır. 2.1’den 2.6’ya kadar ikinci bölüm devam eder. Üçüncü bölümün sistematigi farklıdır. İki gruptan oluşur. Birinci grup, 3.1.1’den başlar ve 3.1.8’e kadar sürer. 3’le başlayan şiirlerin ikinci kısmı 3.2.1’den 3.2.16’ya kadardır. Sayılarla yapılan bu gruplandırma “şairin rakamları sözcüklerden daha çok önemsemesi” veya “sözcüklerin insanlık için yeterli bir çözüm aracı olmadığına inanması” (Ergişi, 2019: 705) olarak değerlendirilebilir. Kitabın bitimindeki “3.2.16.” başlıklı şiiri Akanyeti’nin sayılarla örülü üslubunun karakteristik bir örneğidir: *ansızın doğmuşum 1 / ansızın öleceğim 2 /*

ve / 2 ansızın arasında / sen / 3. ansızın'ımsın (Akanyeti 2008: 140). Akanyeti, mühendislik ile şiirin, muhtemelen, hiç uygulanmamış bir bileşkesini yaratır.

Akanyeti'nin bütün şiirleri içinde sayılar kadar renklerin de özel bir yeri olduğu hemen dikkati çeker. Bilhassa lacivert (lâcivert saçlar, lâcivert kuş, lâcivert gece, lâcivert bir gölge vb.) öne çıkan en önemli renk olarak süreklilik gösterir. Örneğin "2.3." şiiri:

lâcivert saçlı sevgilisince
VURULUP-DA ÖLMEK
ÖLÜP-DE ÖLMEMEK DUYGUSU

soracaktı

lâcivert saçlı

sevgili

YAŞAMAK daha ilginç olamaz mıydı

saçını

başını

yolacaktı

anlayamayacaktı

yaşamak mı güzel

yoksa

ille-de bi'şeye inanmak mı.... (Akanyeti, 2008: 103)

Bu bağlamda, şairin hayat ve sanat felsefesini özetleyen şiirlerden biri olan "lâcivert böğürtlenler" hem lacivert rengi barındırması hem de Akanyeti'nin şiir yoluyla neyi hedeflediğini göstermesi açısından mutlaka ele alınmalıdır:

Jet gibi giden bir trenin

Yarı-açık penceresinden

Yarı-beline dek

Dışarıya sarkarak

Böğürtlen toplamaktır

Lâcivert lâcivert

Yaşamak

Hayat

Veya ÖMÜR dediğin. (Akanyeti, 2008: 7)

Akanyeti şiirlerinde, hızla akıp tükenen hayatın içinden birtakım anıları ölümsüz kılmanın yolunu arar. Dolayısıyla başta kendi yaşadıkları olmak üzere hayat, onun için tamamıyla bir esin kaynağıdır. Bütün şiirlerinde tarih, yer ve açıklama notu bulunması bu sebeptir. Bitiminde "14.06.2000 Çarşamba-Lefkoşa" yazılı "Saksısıyla Dolaşan Çiçek" şiiri,

otobiyografik izleri toplumsal boyuta taşıyıp tarihsel derinlikteki bir gerçeklikle dile getirişyle Akanyeti'nin edebî kimliğini güçlü bir biçimde temsil eder:

*Güney'de kaldı
yarım-kalmış şiirlerim
Kuzey'de başlanmış romanlarım
Askıda*

*Ben kiim
Şiirlerim/romanlarım kim
Asya bozkırlarından Anadolu'ya
Anadolu'dan
devingen ve değişken
sınırboylarına
taşıdığım çiçek
-Toprağa ekemediğimden-
hâlâ ve hâlâ
saksıda... (Akanyeti, 2008: 31)*

Kıbrıs Türk toplumunun bir bireyi olarak güneyden kuzeye göçü yaşayan Saygın Akanyeti, toprağa kök salamamanın getirdiği ruh haliyle şiirlerini şekillendirir. O, “tutunamayan”lara örnektir, fakat yine de hayatta kalmanın çarelerini, tutunacak dallarını arar. Dünyayla kurduğu bağın güçlü yanlarından biri ailesidir. “Ömür Sarsıntısı” başlıklı şiirinde eşine verdiği değeri 2 sayısı ile ilişkilendirerek şöyle dile getirir:

*hâlâ can vermiyorsam eğer
ve hâlâ bitik değilse işim
2'si arasındaki
dörtörtlük düşey direktendir:
biricik mi biricik EŞİM. (Akanyeti, 2008: 15)*

Şiirlerinde her zaman şaşırtmayı, kelime oyunlarını, kelimelerdeki ses benzerliklerinden hareketle kafiye ve rediflere ilaveten aliterasyon ve asonanslar aracılığıyla seslerden örülü zengin bir yapı inşa etmeyi başaran Akanyeti, bu sayede özgün ve çağdaş bir çizgi geliştirir. “İşler İşola” ve “Aynı Kapı” bu özelliği somutlaştıran şiirlerinden sadece ikisidir:

*Günaydınlar işola
Yüzler muşmula

Merhabalar işola
İkiyüzlüler hoş
ama boş-ola*

*Allahausmarladıklar işola
Üçyüzlüler hem boş
hem de taş-ola (Akanyeti, 2008: 25)*

*Ölüm
ardımızdan kovalıyor mu
yoksa
hızla koşuluyor mu
ölüm'e doğru? (Akanyeti, 2008: 37)*

Akanyeti'de Türk edebiyatını derin ve kalıcı izlerle etkilemeye devam eden II. Yeni şiirinin yansımalarını görmek mümkündür. Edip Cansever'in ismiyle özdeşleştiği için kendi şiirinden şikâyetçi olma noktasına getiren "Masa da masaymış hal!" şiirini anımsatan "3.2.7." başlıklı şiirinde Akanyeti'nin özgünlüğünü koruyarak çağdaş Türk şiirindeki ana çizgiye bağlanışı dikkat çekici ve başarılıdır. Cansever, masaya somuttan (anahtar, bakır kâse ve çiçekler, süt, yumurta) soyuta (ışık, bisiklet sesi, ekmeğin ve havanın yumuşaklığı, dokuz sayısı, sonsuzluk, uyku-uykusuzluk, tokluk-açlık...) aklındakilerin tamamını koyarken Akanyeti'nin masasında bir bardak soğuk sudan başka hiçbir şey yoktur. Bu yokluk içinde şair sevgiliye seslenir:

*.....bir masa düşün sevgilim
üzerinde hiçbirşey yok
bir bardak
soğuk
sudan başka
işte o masa kadar güzelsin
o su kadar soğuk
bu sadelikte bile seni bulabiliyorsam sevgilim
çok uzağa gitmek
gerekmez ki
tertemiz masada
bardak içindeki soğuk su kadar soğuk
soğuk ve güzelsin
sevgilim (Akanyeti, 2008: 128)*

Yaşantısındaki yalınlığı masanın boşluğu ve temizliğiyle ifade eden şair, dünyasını ancak sevgilinin varlığı ile zenginleştirir. Akanyeti'nin "Şiir nedir?" sorusuna verdiği cevap: *Şiir sestir!* (2 Ocak 2020 tarihli görüşme) şeklindedir. Şiir yazmayı "ağzı kapalı şişedeki suyu bardağa dökmek" olarak nitelendiren şair, eserlerini yazıya geçirirken ses değerlerini gözeterek yazar. Mısra başlarında küçük harfi tercih eder ve buna gerekeç

olarak konuşmada büyük harf-küçük harf ayrımı olmadığını belirtir. Ayrıca mısralarının istiflenmesinde adeta bir nota ahengi mevcuttur. Şiirin anlam ve ritmine uygun olarak okunmasını kolaylaştıran bu yapı, şairin mühendis/mimar kimliğinden gelen şekle dayalı disiplin ve estetik anlayışının etkisidir.

Yayımlanmamış Şiirleri

Saygın Akanyeti, Lefkoşa'daki 14 Temmuz 2018 tarihli görüşmemizde bir şiir dosyasını tarafımıza iletti. Dosyada bulunan bilgisayar çıktısı alınmış, hepsinin altında adı soyadı yazılı ve imzalı bu şiirlerin hiçbiri henüz yayımlanmamıştır. İlk kez bu çalışmada değerlendirilecek şiirlerin toplam sayısı 41'dir. (Bu makalede, yayımlanmamış şiirler dosyasından yapılan alıntılara ait bilgi "Akanyeti/Dosya: Sayfa Numarası" şeklinde metin içinde belirtilmiştir). 2009-2017 yılları arasında bilgisayara aktarılmış şiirlerin sonunda not olarak tarih, yer ve çeşitli olaylara ait ayrıntılar yazılmıştır. Bu çalışma aracılığıyla kayda geçmesi açısından öncelikle şiirlerin tamamının isimlerini yazmak faydalı olacaktır. 1-42 arası sayfa numarası verilmiş dosyada, şiirler 25 Kasım 2017'den 2004'e doğru geriye gider. Şiirlerin isimleri şunlardır: "Bilincinize", "(Sivil) Sivilceler", "Hüzünden Süresiz Haz", "Değişdönüşüm", "Yaşaranda Yeşermek", "Bölüne Bölüne", "Zır", "Jimmastiğin Böylesi", "Yarının Yorumu", "Çağrıştırılan", "VıZVız", "Karpuz Konan Kumru", "Yarıştta Varışa Yaklaşırken", "Kim Demiş", "Yılana Selâm", "Gökkuşağı +", "Geçti Zamanı", "69 Ayna 96", "Hasretin Böylesi", "Kuzey Hüzün", "Yalnızlar Korosu", "Gemisini Kurtaran Kaptan (!)", "Ölümüne", "Yok", "Deneme, Şşşşt!!", "Küs", "Ne", "2 Tür İncinme", "Ör", "2 Kuş 1 Taş", "66", "Pazartesileşme", "Kuralların En Katsı", "Lâcivert Cinayet", "Edi-Edi-Edinbara", "İlk Ses", "Üstlenmenin Fazlası", "Tutarsızlıklarımızın Turnalardan Yansıması", "Anacım", "Meğermeğer", "Mehter Yürüyüşü".

Birinci şiir kitabındaki üslup ve temaya dayalı karakteristik özelliklerini ikinci kitap dosyasında da sürdüren Akanyeti, lacivert renge ve sayılara olan özel ilgisini oldukça geliştirmiştir. 2000'li yıllarda imge açısından bu iki unsurun artık edebî kimliğinin değişmez parçaları olarak şiirlerinin asıl ve daimi unsuru haline geldiği açıkça anlaşılmaktadır.

Son dönem şiirlerinde, sayıların ve renklerin yanı sıra ölüm-yaşam, yaşam-doğum, şiir-hayat, erotizm, yalnızlık, gemi-yolculuk, hüznün, uykusuzluk, zaman gibi temalar ile nükte, ironi, söz oyunları, değiştirim ve şiirin şiiri gibi çeşitli estetik oyunlar ve yapı unsurları etrafında çok geniş ve özgün bir ses yakalayan Akanyeti, yer yer Garip şiirinden esinlenmelerini de sürdürür. "1 Ocak 2017, Pazar-Taşkinköy" açıklamasıyla bilgisayara aktardığı "VıZVız" şiiri, bu etkinin hissedildiği bariz örneklerden biridir:

*ömiir dar gelir ruhuma
dünya vız*

evren vızvız. (Akanyeti/Dosya: 10)

İyi bir mimar ve başarılı bir satranç oyuncusu olarak hayatında sayı, hesap, ölçü ve simetriye dayalı estetiği disiplin halinde içselleştiren Akanyeti, bu formasyonunu büyük bir yalınlık içinde şiirine taşımıştır. Onun şiirlerinde sayılar, alışılmış dar nesnelliklerinden uzaklaşarak farklı bir boyut ve anlam değeri kazanırlar. Duygunun ifadesine aracılık ederler. Başlangıçta fen ve matematikle örülü bir dünyadan geliyor olması şair için bir dezavantaj gibi görünse de, aslında bunun bir avantaja dönüştürülebileceğini ispatlar. Akanyeti, iki zıt alanı özgün bir sentezle birleştirerek şiirler yazma yolunu seçer. Böylece şiirin alanını genişletirken matematiğe, fiziğe, kimyaya ve satranca şiirin, dolayısıyla edebiyatın içinde yer verilebileceğini gösterir. Türk edebiyatında Nazım Hikmet ve II. Yeniciler başta olmak üzere bu yolu deneyenler vardır. Saygın Akanyeti, Kıbrıs Türk edebiyatındaki mütevazı alanına bu sıra dışı ve nadir yaklaşımı getirmesiyle çağdaşlarından ayrılır. Zaten onun farklılığı, zıt ve karmaşık görünen alanları büyük bir yalınlık içinde sanatına taşıyarak özgünlüğü yakalayabilmesinde saklıdır.

Romantik ve soyut sözcüklerden oluşan öznel şiire karşı çıkarak onların yerine teknik terimleri ve geometriyi kullanan Fransız şair Arthur Rimbaud'nun aykırı düşüncelerle şiiri nesnelleştirmesi (Alkan, 2005: 191) ve "Sayıklamalar II Sözüün Simyası" adlı düzyazı şiirinde *rengini buldum sesli harflerin!* -A, kara, Ö, beyaz, İ, kırmızı, O, mavi, Ü, yeşil. *Her sessiz harfin biçimini ve devinimini yeni bir düzene koydum* (Alkan, 2005: 194) deyişi ile Akanyeti'nin şiir anlayışı örtüşür. Akanyeti, çeşitli şiirlerinde sayıları "2 kez, 4 nala, 2 büklüm, oda 9, 18 ocak saat 3, kavaklı sokak 3, inmez 8'e" gibi bağlamlar içinde kullanırken Rimbaud'nun sesli harfleri renklerle eşleştirmesini hatırlatır.

Şair, "66" ve "69 Ayna 96" şiirlerinde kendisinin ve babasının yaşlarından hareketle yoğun anlamlar yükleyecek bir biçimde sayılara başvurmuştur. Bu sebeple, şairin yayımlanmamış şiirleri içinde sayılarla ilgili olarak söz konusu iki şiiri ön plana çıkmaktadır. Bunlardan "66" şiiri, 20 Mart 2013 tarihinde 66. yaşına basan Akanyeti'nin, 15 Ağustos 2013'te tamamlayarak yazıya geçirdiği bir şiirdir. "66" sayılarla pekâlâ şiir yazılabileceğinin güzel bir örneğidir:

*eşimsiz 33
eşimli 33*

*66 öncesi bir hiç
66 sonrası kimbilir kaç*

*denirse ki
ille de birini seç
ikirciklenmeden seçerim 2.'sini*

*çünkü birken iki olduk
üçken dört
dörtken beş (beşken dört)
ve ikiyken üç (Akanyeti/Dosya: 31)*

Akanyeti'nin 11-17 Ocak 2016 tarih aralığını ve 18 Ocak'ta ambulansla Dr. Burhan Nalbantoğlu Devlet Hastanesi'ne kaldırılan B (BAM), 21 Ocak'ta yoğun bakıma alındı Nöroloji Bölümünde... (Akanyeti/Dosya: 17) notunu düştüğü "69 Ayna 96" şiiri, anlaşıldığı üzere babası için yazılmıştır. Tıpkı "66" şiirinde olduğu gibi bu şiirde de sayılarla yaşlar arasındaki bağdan hareket edilmiştir. Ancak şair, kelimeleri ses ve şekil ahengi yönünden ele aldığı gibi sayıları da görsel açıdan değerlendirmektedir. 69 sayısının aynada 96 şeklinde görülmesi ve kendisinin 69, babasının 96 yaşında oluşu, Akanyeti'nin bu sayıları özel anlam alanına dâhil etmesini sağlamaktadır. Yine bu şiirde -diğerlerinde olduğu gibi- her mısraın küçük harfle başladığı dikkat çekmektedir:

*yaşımın ters okunuşu yaşındasın
hep başında şapkan
son zamanında yaşamına giren
kalın camlı gözlük
tespihinle bastonun
en yakın arkadaşın
ha var ha yok
gözlerinle kulaklarınla ayaklarınla
ve ters V gibi
ama dimdik
hâlâ ayaktasın (Akanyeti/Dosya: 17)*

Sayılara ilave olarak harflerin ses değeri ve görünümüyle de yakından ilgilenen Akanyeti, "ve ters V gibi" mısraında babası özelinde bir insanın iki bacağını açarak ayakta dururken dengesini sağlamaya çalışmasını anlatır. Mesleği gereği elinden T cetveli düşmeyen bir mimar olarak her türlü biçimsel ayrıntı ona grafik ve çizim pratiği sayesinde anlamlı gelir. Böylece ruhsuz sayı, madde ve şekillere şiir sayesinde ruh ve boyut katar. Anlam zeminine taşır. Akanyeti'nin "69 Ayna 96" şiirine sevgi ve hüznün yanı sıra Kıbrıs Türk'ünün karakteristik özelliklerinden olan ve içten içe

sezilen ince bir mizah duygusu da sinmiştir. Şiirin son bölümü bütün bu sayılan özellikleri barındırır nitelikte olup şöyledir:

*ha var ha yok
saatler günler yediller
aylar ve yıllar
gelse de gelmese de
nisan mayıs ayları
24 saat gevşektir
senin gönül yayların*

*dünya yansa umurunda değil
sadece 2 dert kemirir seni
toplanmayan ıssız zeytin ağaçları
ve torunlarının kıymetli ellere düşmesi (Akanyeti/Dosya: 17)*

Sayılarla birleştirmeyi başardığı hüznü, bazı şiirlerinde müstakil bir biçimde işleyen Akanyeti, “şairsin hüznünden belli” sözünü hatıra getirir. Her şairin mutlaka hüznünlü bir tarafı vardır. Nitekim Saygın Akanyeti’nin şiirinde de hüznün temel yapı taşlarından biridir. Naif, yalın ve güzel bir şiir olan “Hüzünden Süresiz Haz” yalnızlığı ve hüznü eşleştirirken anlam zenginliği çok yoğun bir şiir olarak dikkati çeker:

*yüüstü uzanır uzanmaz
yüzyüze geliriz hüznle*

*“yüzyıllık yalnızlık”
azbuz bir yük
değil omuzlarımızda*

*sırtımızı dönerek
sırtçevirmek isteriz
hüznünlü yalnızlığımıza
ancak bilmeyiz ki
hüznün nefis bir göldür
nefis balıklarıyla
içimizdeki*

yalnızlık ağlarımıza (Akanyeti/Dosya: 3)

Tezatlarla kurulmuş “Yalnızlar Korosu” şiiri de adından anlaşıldığı üzere yalnızlık ve hüznün üzerine özgün bir şiirdir. Akanyeti, bu şiirinde yalnızlığı anlatmak için fen bilimlerinden istifade eder ve *yörüngesinden fırlayan / bir elektron kadar yalnızım* der ve şöyle devam eder:

*bir elektron kadar yalnızım
bir baktım herkes yalnız
herkes ikiiki, üçüç, beşbeş... halbuki!*

*bir elektron kadar yalnızım
patlarsa bir gün
yörüngesinde birzamanlar döndüğüm proton
kurtulurum yalnızlıktan
... belki! (Akanyeti/Dosya: 20)*

Yalnızlık üzerine olan “Çağrıştırılan” adlı bir başka şiirinde *bir ateş düşer içime-dışıma / sesin ışılmazsa karanlığıma* mısralarıyla yine fen bilimlerinden şiire geçiş yapılır. Böylece sesin ışığa dönüşmesi ve karanlığın aydınlanması gibi anlam derinliği güçlü bir şiirsel zemin oluşur. Şairin duygusal anlamdaki terk edilmişliği ve kimsesizliği vasiyet niteliği taşıyan “Bilincinize” adlı şiirinde geleneksel anlatım usulleri içinde söz, boyut kazanır ve şiir, şairin ölümünde somutlaşarak ona eşlik eder. Tamamlanmamış eserleri onunla birlikte toprağa karışarak yok olur. Geriye kalan şiirleri, şairin ölümsüzlük izleridir.

*beni henüz bitmemiş şiirlerimle örtün
kefenimin bağları
yarım kalmış dizelerimden olsun (Akanyeti/Dosya: 1)*

Saygın Akanyeti’nin birinci ve ikinci dönem şiirlerinin bütününde dikkati çeken temel unsurlardan biri renklerle elde ettiği görme yetisine yönelik renk ve ışıklardan örülü canlı bir evrendir. Özellikle lacivert sıklıkla mısralarında yer bulurken turkuaz, kırmızı, ak, yeşil ve cümbez rengi ile gökkuşağı şiirlerine sıklıkla yansır. Cümbez rengi, Kıbrıs’a özgüdür, çünkü adanın karakteristik bitki örtüsünde cümbez ağacının özel bir yeri vardır. Cümbez (*Ficus sycomorus*) ağacının anıtsal örneğini bugün Mağusa’da Lala Mustafa Camiinin önünde görmek mümkündür. Kıbrıs’ta Lüzinyan, Venedik, Osmanlı, İngiliz dönemlerine tanıklık etmiş bu yaşlı ve heybetli ağaç, capcanlı yaprakları ile gövde ve dalları üzerindeki bereketli cümbez meyveleri ile ünlüdür. Cümbez meyvesi, çok hoş bir pembe renge sahiptir. Şair, “Yaşaranda Yeşermek” adlı şiirinde *lütfen hep gülsün / cümbez rengi yüzün* derken cümbezi istiare olarak kullanır.

Akdeniz’e has iklim, bitki örtüsü, coğrafi ve kültürel yapı bağlamında tabiatla iç içe yaşayan Kıbrıs insanını temsil eden Akanyeti, üniversite eğitimine dayalı bilgiyi toprağa yakın yaşamının ve güneşi bolca görüyor olmanın getirdiği bir altyapıyla birleştirerek renkli ve ışıltılı bir şiir dili yaratır. “Gökkuşağı”, onun bütün bu özelliklerini bünyesinde toplayan çok üstün bir şiir kıymetine sahiptir. Şiirin son bölümü şöyledir:

*bir saniyede yerlebir olmandan
 bir salise önce
 en sivri dalına konarak
 kanatları sadece güneşimizin değil
 tüm güneş galaksilerinin rengini taşıyan
 bir gökkuşağından daha rengârenk bir
 kelebek
 kılcal parmaklarıyla
 kupkuru kılcal damarlarına
 dokunarak
 uçurdu seni mutluluktan (Akanyeti/Dosya: 15)*

Zamanın hızla akışına bağlı olarak insanoğlunun ömrünün sona yaklaşmış olduğunu hissettiği anları hemen her sanatçı işlemiştir. Nitekim Saygın Akanyeti de bazı şiirlerinde hayatın tükenişinden duyduğu korku, karamsarlık ve hüznü dile getirir. “Yarıştta Varışa Yaklaşırken” şiiri bu duygunun hâkim olduğu şiirlerine bir örnektir:

*bittiği yerdeyim
 şiirdeki ahengin
 çünkü kaçmaktan
 çok yoruldum
 yaşlanmak korkusundan
 bittiği yerdeyim artık
 şiirin de
 sözcüklerin de
 ve sözün (Akanyeti/Dosya: 12)*

Yayımlanmamış şiirler dosyasındaki yaratım sürecine dair detaylar çok dikkat çekici ve önemlidir. Bu bağlamda “Yarıştta Varışa Yaklaşırken” şiirinin nasıl yazıldığını anlatan satırlar, şiiri anlam alanı açısından daha da genişletmektedir. Şiirini hangi itici güçlerle şekillendirdiğini Akanyeti şöyle ifade eder:

2016'nın en sıcak günlerinin başlangıcı. İkinci ezanı okunuyor. Oruçlar kabul olsun. Yukarıdaki dizeler, çevremde gördüğüm çaresiz hastalıkların, yaşlanma sürecinin ve özellikle aldı başını giden düşünlerdeki koşuşturmaların ve diğer olumsuzlukların bende tetiklediği bildik duygular... Ancak kaleme dökülecek hale getirmek için günlerce kafamın içinde arılar gibi vızıldadılar (Akanyeti/Dosya: 12).

Bu satırlar sanatçı hassasiyetinin çevrede olup biten olaylardan etkilenişindeki bilinmeyenleri gözler önüne serişile kıymetlenir.

Çalışkan, üretken bir insan profili çizen Saygın Akanyeti'nin şiirlerinde her sanatçı gibi zaman zaman hayat karşısında karamsarlığa kapıldığı görülür. Ancak bu ruh hâli kronik değildir, gelip geçicidir. O, yaşadığı dünyaya farklı pencerelerden bakmayı bilen özgün bir sanatçıdır. Sayılara (özellikle 2'ye) yüklediği anlam, onları şiir dili içerisinde yoğurma başarısı ve zamanı boş geçirmeme bilinci ile lacivert rengi bir laytmotif biçiminde işleyişle kalıcılığı yakalamaya adaydır.

Sonuç

Yaşayan şair ve yazarların eserlerini ele alıp değerlendirirken sanatçının kendisine kaynak kişi olarak müracaat etmek ve bu sayede birinci elden bilgilere ulaşım sağlayarak kayda geçirmek bilimsel bir çalışma için paha biçilmez bir değere sahiptir. Dolayısıyla Mehmet Şemsi Saygın Akanyeti üzerine yürütülen bu çalışmada da öncelikle sanatçıyla yapılan görüşmeler önemli rol oynamıştır. İlâveten bütün eserleri tahlil edilip tespitlerde bulunulmuştur.

Çağdaş Kıbrıs Türk Edebiyatının gölgede kalmış şair ve yazarı Saygın Akanyeti, çocukluğundan itibaren insan psikolojisine bağlı soyut ve sözel vasıfları, fen ve matematik bilimlerinin çerçevelediği farklı bir sanatsal evrenin içine yerleştirmiştir. O, üniversitede mühendislik okumuş olsa da edebiyat hayatının merkezinde her zaman öncelikli varlığını korumuştur. Şairin bireysel özellikleri, gördüğü eğitim ve yaşadığı coğrafyanın şartlarıyla birleşerek edebiyat anlayışını oluşturmuştur. Ayrıca sayılarla özgün bir şiir dili kurmuştur. Üstelik kullandığı sayılar sadece matematiksel anlamlarını koruyarak dil evreninde yer almamış, şiirsel ve felsefî bir düzleme taşınmışlardır. Özellikle 2 sayısı, onun için özel ve önemlidir. Doğum-ölüm döngüsünü 2 sayısıyla sembolize etmiştir. Akanyeti'ye göre, 1 ve 2 rakamları insanoğlunun beklenmedik anlara bağlı hayatının şiir evrenindeki sembolik karşılıklarıdır. 1 dünyaya geliş, 2 dünyadan ayrılıştır. İkisi de insanın ansızın karşılaştıklarıdır. Şairin insanlık tarihiyle yaşıt olan doğum ve ölüm yazgısını bu kadar yalın ve çarpıcı bir biçimde sayılar üzerinden anlatması çok orijinal ve etkileyicidir. Bütün şiirlerinde vurgulanması gereken diğer unsurlar ise renk ve ışıktır. Özellikle lacivert, renk olarak ona çok derin ve anlamlı gelir. Bu sebeple, şiirlerinde en çok kullandığı renk laciverttir.

“Şiir sestir” diyen Saygın Akanyeti, sayılar ve renklerle kurduğu yaratıcı dünyası ve özgün şiir poetikasıyla incelenip edebiyat tarihlerinde yer almayı hak eden biridir. Nitekim bu çalışma ile hayatı, eserleri ve edebî özellikleri bağlamında ele alınarak edebî şahsiyetine dikkat çekilmiş, ileride daha kapsamlı inceleme ve araştırmaların yapılmasına önayak olunmak istenmiştir.

KAYNAKLAR

- AKANYETİ, Saygın (1977), *Yarınsızlık*, Başaran Mat., Lefkoşa.
- _____ (2008), *2 Ansızın Arasında Yaşamak*, Hakeri Yay., Lefkoşa.
- ALKAN, Erdoğan (2005), *Şiir Sanatı*, İnkılap Yay., İstanbul.
- DEMİRYÜREK, Meral (2019), “Mehmet Şemsi Akanyeti”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS II)*. http://teis.yesevi.edu.tr/index.php?sayfa=madde_detay&md=ec5decca5ed3d6b8079e2e7e7bacc9f2.5fe249f7734413f0 (Erişim tarihi: 25.9.2019)
- ERGİŞİ, Ayşegül (2019), “Saygın Akanyeti”, *Kıbrıs Türk Edebiyatı Tarihi* (Ed.: İsmail Bozkurt, Oğuz Karakartal), KISBÜ&KIBATEK, C. II, s. 705-707.
- FEDAİ, Harid (1997), *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi 9* (Batı Trakya ve Kıbrıs Türk Edebiyatı), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- Saygın Akanyeti ile 9 Mart 2018, 14 Temmuz 2018, 28 Aralık 2019 ve 2 Ocak 2020 tarihlerinde Lefkoşa’daki mimarlık ofisinde yapılan görüşmeler.

TEŞEKKÜR

Saygın Akanyeti, görüşmelerimizde günlükleri ve yayımlanmamış eserleri de dâhil olmak üzere bütün yazdıklarını paylaştı. Sorularımı titizlikle cevapladı. Kendisine içtenlikle teşekkür ederim.

HALKA LATİN HARFLERİNİ ÖĞRETEN BİR MİZAH GAZETESİ: YENİ KÖROĞLU

ÖZ: Bir döneme ait anılar, o dönemde yaşayanlar tarafından paylaşılan ortak anılar olup o kuşağa ait belleğin şekillenmesini sağlamıştır. Bu belleğin yazı aracılığıyla kaydedilip haber ve bilgi şeklinde yayılmasında, geçmişin bugüne aktarılmasında medya/basın önemli rol oynamıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra da yeni bir oluşum sürecine giren Türkiye'de pek çok unsurla birlikte yazı, ulusal ve kültürel kimliğin oluşturulmasında etkili olmuştur. Bu çalışmada da Türk kültür tarihinde önemli bir süreç olan yazı devriminin oluşum sürecinin, inkılapların halka tanıtılmasında ve halkın yenilikleri özümsemesinde önemli bir rol oynayan *Yeni Köroğlu* adlı mizah gazetesine nasıl yansdığı sorusunun yanıtı aranmıştır. *Yeni Köroğlu* adlı mizah gazetesi, eski harfli Türkçe ile yayımlanmaya başlayıp Latin harflerinin kabulünden sonra eski ve yeni harflerin bir arada kullanılmasıyla yayımlanmaya devam etmiştir. Gazete, yeni harflerin ve rakamların öğretilmesinde eğitici bir yol izlemiş olup halkın yenilikleri öğrenmesini kolaylaştırmak için çeşitli müsabakalar düzenlemiştir. Düzenlenen bu müsabakalardan sonra gazetede yayımlanan okuyucu mektupları gazetenin halka sağladığı yararı göstermesi bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Latin Harfleri, mizah gazeteleri, *Yeni Köroğlu*.

A Humor Newspaper That Teaches Latin Letters to The Public: *Yeni Koroglu*

ABSTRACT: Memories of a period are collective memories shared by those who lived in that period, and they have shaped the memory of that generation. The media/press has played an important role in the recording of this memory through writing and spreading in the form of news and information, and transferring the past to the present. It was influential in the creation of national and cultural identity along with many other factors after the proclamation of the Republic in Turkey that went through a new formation process. This study will examine how the humor newspaper *Yeni Koroglu* reflects the process of formation of the writing revolution, which is very significant in the history of Turkish culture and had an important role in introducing the reforms to the public and internalizing them. *Yeni Koroglu* started to be published in Turkish with old letters and continued to be published with the use of old and new letters together since the formal adoption of Latin alphabet. The newspaper followed an educational path in teaching new letters and numbers, and thereby organizing various competitions to make it easier for the public to learn innovations. The reader letters published in the newspaper after these competitions are highly important in terms of showing the benefit of the newspaper to the public.

Keywords: Latin letters, humor newspapers, *Yeni Koroglu*.



TÜRKÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
47. SAYI / VOLUME
2020-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr.
Aydan ENER SU

Neşehir Hacı Bektaş Veli Üni.
Fen-Edeb. Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

aydanenersu@nevsehir.edu.tr

ORCID: 0000-0002-3693-2729

Gönderim Tarihi
Recieved
13.01.2020

Kabul Tarihi
Accepted
01.05.2020

Atıf
Citation
ENER SU, Aydan (2020), "Halka Latin Harflerini Öğreten Bir Mizah Gazetesi: *Yeni Köroğlu*", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (47) 57-88.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Cumhuriyet'in ilanından sonra yeni bir oluşum sürecine giren Türkiye'de pek çok unsurla birlikte yazı, ulusal ve kültürel kimliğin oluşturulmasında önemli bir rol oynamıştır. *Kültürel Bellek* adlı çalışmasıyla tanınan Jan Assman, kültürel belleğin, büyük ölçüde grup içinde anlamlı olarak kabul edilen şeylerle özdeş olduğunu ancak yazıyla ilk kez kelimenin tam anlamıyla bağımsızlaşma ve iletişimin dış alanının karmaşıklaşmasının ortaya çıktığını belirtmiştir. Böylelikle belli bir dönemin geleneksel ve iletişimsel anlamını aşabilen, aynı zamanda bireysel belleğin ya da bilincin ve iletişim alanının ötesine geçen bir bellek oluşmasının mümkün olduğuna değinmiştir (2018: 29-30).

Cumhuriyet dönemi mizahı için ilk evreyi belirleyen 1928 yılı önemli bir dönemeçtir (Öngören, 1983: 87). Türklerin Latin alfabesiyle tanışmasından Latin harflerinin kabulüne (3 Kasım 1928) kadar geçen süreci değerlendirdiğimizde Tanzimat döneminden (1839) itibaren Avrupa ile temasların artmasıyla Fransızcanın öğrenildiği böylelikle de Latin yazısının Türkler arasında yayılmaya başlandığı görülmüştür. Kırım Savaşı'yla (4 Ekim 1853-30 Mart 1856) birlikte Türk toplumuna giren telgraf da Latin harflerinin dilimizde yarı-resmî bir uygulama alanı olmuştur. Bilal Niyazi Şimşir, *Türk Yazı Devrimi* adlı çalışmasında bu konuda

Telgraf önce yepyeni bir dil kapitülasyonu ile Türkiye'ye gelir. Telgrafı getirenler, Türkçenin telgraf haberleşmesine elverişli olmadığını ileri sürerler ve Osmanlı Devleti'ne Fransızca'yı telgraf dili olarak kabul ettirirler. Buna tepki olarak Mustafa Efendi adında bir Türk çıkar, Latin harfleri temeline dayanan Türkçe ilk Mors alfabesini yapar. Bunu uygulamaya da koyar. Kendi buluşu bu alfabeyle 16 Ağustos 1855'te Edirne telgraf merkezinin ilk açıldığı gün ilk Türkçe telgrafı çeker. Mustafa Efendi'nin hazırladığı Türkçe Mors alfabesi, Latin yazısı temeline dayanır... Özellikle uluslararası telgraf yazışmalarında Türkçe Latin harfleriyle yazılır. Bu uygulama telgrafın Türkiye'ye girdiği 1855 yılından Türk yazı devriminin yapıldığı 1928 yılına kadar 73 yıl sürer (1992: 34) demiştir.

Latin harflerinin¹ kullanımı yalnızca telgrafla kalmamış uluslararası ticaret, turizm, diplomasi gibi alanlarda da uygulanmıştır. Bu yıllarda Arnavutların Latin harflerini alma isteği çeşitli görüşlerin oluşmasına neden olmuştur. Müslüman bir grup, Arnavutları kâfir olarak; İttihatçılar, Türkçüler bölücü olarak değerlendirirken Latin yazısı taraftarı aydınlar ise Arnavutları örnek olarak görmüştür. II. Meşrutiyet döneminde alfabe tartışmaları yeniden gündeme gelmiştir. Islahatçılar Arap yazısının ıslah

¹ Latin harflerinin kullanım alanları, Latin harfleri hakkındaki görüşler, Enver Paşa yazısı, Latin harflerinin Türk ülkelerine yayılma süreci hakkında bakınız İnan, 1991: 79-83; Şimşir, 1992: 36-55; Ayhan, 2009: 156-178.

edilerek kullanılmasını önermiş, Türkçüler bir kültür altında birleşme hedefinde oldukları için Arap alfabesini kullanmak gerektiğini savunmuşlardır. Bu süreçte yazı ıslahatı yapılmaya da çalışılmıştır. Yeni yazıyı Enver Paşa orduda uygulamayı denemiş ancak başarılı olamamıştır. 1918’de ilk kez Yakut Türkleri tarafından kabul edilen Latin alfabesi zamanla diğer Türk ülkelerine yayılmıştır. 1861’den itibaren Türk basınında Latin harfleri üzerine tartışmalar başlamış, 1925 yılına kadar devam eden bu tartışmaların 1925’te Şeyh Sait Ayaklanması nedeniyle azaldığı görülmüştür. Uzun zamandır devam eden yazı sorunu 1926’da yeniden alevlenmiştir. Bunda “26 Şubat 1926’da Bakü’de gerçekleştirilen Uluslararası Türkoloji Kongresi’nin etkisi olmuştur. Bu kongrede Türk toplumların Arap yazısını bırakıp Latin yazısını almaları konusu görüşülen en önemli konulardan biri olmuştur” (Şimşir, 1992: 74). Gazi Mustafa Kemal bütün bu gelişmeleri yakından izlerken bu önemli inkılâbın Enver Paşa’nın yazı deneyimi gibi olumsuz sonuçlanmaması için doğru zamanı beklemiştir. Şimşir’in bu konudaki tespitleri dikkate değerdir:

Bu ertelemenin bilinçli bir zamanlamanın sonu olduğu kuşkusuzdur. Atatürk, bu önemli devrimin başarısını rastlantıya bırakmak istememiştir. Devrimin başarısı önceden güvence altına alınmıştır, denilebilir. Halifeliğin kaldırılmasıyla, Latin harflerinin şeriate aykırı olduğu yolunda fetva vermeye kalkışabilecek bir makam ortadan kaldırılmıştır. Eski İttihatçıların ve Terakkiperver Fırka ileri gelenlerinin sahneden silinmeleriyle harf devrimini siyasal amaçlarla sömürebilecek olanlar, etkisiz duruma getirilmişlerdir. Tekkelerin, türbelerin kapatılması, harf devrimine karşı direnebilecek gerici yuvaların ortadan kaldırılması anlamı da taşıyordu. Uygar dünyanın yasaları, giysileri, şapkası, takvimi, saati ve rakamları alındıktan sonra alfabesini de benimsemek için bir mantiki neden kalmıyordu artık. Kısacası 1923-28 yıllarında harf devrimi için elverişli ortam hazırlanmıştı, denebilir. Ancak böyle bir ortamın hazırlanmasından sonradır ki harf devrimine sıra gelmişti. (1992: 57)

1927’de hükümet, Latin harflerinin alınmasına karar verdikten sonra resmî olarak hazırlıklara başlanmış ve “Yeni Türk alfabesini hazırlaması için Dil Encümeni kurulmuştur. Falih Rıfkı Atay 1 Ağustos 1928’de Dolmabahçe Sarayı’nda Gazi Mustafa Kemal’e yeni Türk alfabesini sunduktan sonra 9 Ağustos 1928 gecesi düzenlenen bir partinin ilerleyen saatlerinde, Gülhane söylevinde Mustafa Kemal, Türk yazı devriminin gerçekleştirileceğini açıklamıştır” (Şimşir, 1992: 83-163). Mustafa Kemal’in bu söyleviden itibaren yurttan âdeta harf seferberliği ilan edilmiş ve çeşitli hazırlıklar yapılmaya başlanmıştır. “Bütün süreli yayınlar, kendi dönemlerini değişik ölçülerde aksettirirler.” (Polat, 2005: 26). Bu nedenle kendi

dönemini yansıtan, bu çalışmanın da malzemesini oluşturan, *Yeni Köroğlu*² gazetesi tanıtıldıktan sonra harf seferberliği hazırlıklarının neler olduğu, halkın yeni harflere nasıl alıştırıldığı belirtilen gazete üzerinden değerlendirilmiştir.



1.Resim: *Yeni Köroğlu*, 28 Nisan 1928, S.1

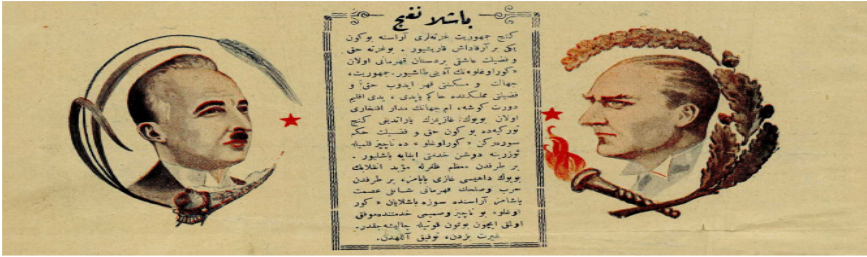
Cumhuriyet dönemi mizah gazetelerinden *Yeni Köroğlu*'nun, ilk sayısı 28 Nisan 1928 Cumartesi, ulaşılabilen son sayısı olan 96. sayı ise 27 Mart 1929 Çarşamba günü yayımlanmıştır. *Cumartesi ve çarşamba günleri çıkar, siyasi mizahî halk gazetesi* olarak tanıtılan gazetenin müdürlüğünü ve başyazarlığını Burhan Cahid (Morkaya) yapmıştır. Gazetenin başyazarı dışında yazar kadrosu hakkında bilgi verilmemiştir. İdarehanesi ve matbaası Cağaloğlu yokuşunda daire-i mahsusa olarak belirtilen *Yeni Köroğlu*'nun nüshası 3 kuruş, seneliği 104 nüsha olup Türkiye için senelik üç, altı aylık 1,5 lira, ecnebi için seneliği 6, altı aylığı 3 liradır. Ecnebi memleketler için Amerikan doları kabul eden gazetenin seneliği 3 dolar, altı aylığı 2 dolardır. Dört sayfa, üç sütundan oluşan gazetede yazılar imzasız olarak yayımlanmıştır. Gazetede bazı karikatürlerde *Ratip* imzası görülmüştür. Karikatürlerin yanı sıra hemen her sayfada fotoğraflara da yer verilmiştir. Bir sayısı dört sayfadan oluşan gazetenin yayımlanan nüshalarının içeriğini yeni harfler, halkın yeni harflere ilgisi, cehalet, eğitim, fakirlik gibi çeşitli konulardaki haber yazısı (273), karikatür (85), ilan (54), reklam (40), şiir (37), mektup (25), fıkra (17), muhavere (14), fotoğraf (13), atasözü (8), deneme (7), kupon (7), eleştiri (3), açıklama yazısı (3), söyleşi (3), mâni (2), hikâye (1), makale (1) oluşturmuştur.

“Başlangıç” yazısında yer alan *hak ve fazilet âşığı bir destan kahramanı olan Köroğlu'nun adını taşıyor* cümlesiyle gazetenin adının nereden geldiği açıklanmış, aynı zamanda gazetenin ilk sayfasındaki birbirine bakan ve gülümseyen iki erkekten oluşan kapak klişesinin sol tarafındaki erkek figürünün de Köroğlu'nu simgelediği görülmüştür.

² Gazete hakkında bilgi için Ener Su, 2017: 284-286; 1622-1694.

Türk toplumunun belleğindeki Köroğlu'na bakıldığında ünlü hikâyenin kahramanı Köroğlu'nun gerçek kimliğiyle bir halk şairi ve Celâli reisi olup adını ilk dile getiren ve bir eşkıya olarak ününü belirten Türk yazarı ise 17. yüzyılın tanınmış seyyahı Evliya Çelebi'dir. Boratav, halkın geleneğinin Köroğlu'nda zalimleri cezalandıran, fakirleri koruyan, eşitlik ve adalet düzeni kurmayı deneyen ideal bir kahraman görmek istediğini ve onun adının destanlaşmasında halkın bu özleminin de büyük payı olduğunu belirtmiştir.³ Gazetenin içeriğinin, halkın geleneğindeki ideal kahramanın özellikleriyle örtüştüğü görülür.

Yeni Köroğlu, *Muazzam zaferle müebbed-i inkılâbın büyük dâhisi* Gazi Mustafa Kemal'in, *harb ve sulhün kahramanı şanlı İsmet Paşa'nın* yaptıklarından övgüyle bahseder, *genç Türkiye'de bugün hak ve fazilet hüküm sürerken "Köroğlu" da naçiz kalemiyle üzerine düşen hizmeti ifaya başlıyor* açıklamalarıyla Yeni Türk devletinin ve Cumhuriyet'in destekçisi olarak yayımlanmaya başladığını duyurmuştur. Halkın eğitiminden geçimine kadar pek çok konuya gereken hassasiyeti gösteren *Yeni Köroğlu* gazetesi Cumhuriyet'in ilanından sonra ülkede gerçekleştirilen inkılâpların halka tanıtılmasında ve halkın yenilikleri özümsemesinde önemli bir rol oynamıştır.



2. Resim: *Yeni Köroğlu*'nun 28 Nisan 1928'deki 1. sayısının ilk sayfası.

Cumhuriyet'in ilanından sonra ülkede gerçekleştirilen inkılâpların halka tanıtılmasında ve halkın yenilikleri özümsemesinde etkili olan *Yeni Köroğlu*, eski harfli Türkçe ile yayımlanmaya başlayıp Latin harflerinin ilanından itibaren eski ve yeni harflerin bir arada kullanılmasıyla yayımlanmaya devam etmiş ve 63. sayısından itibaren de yalnızca Latin harfleriyle yayımlanmıştır. Gazete, yeni harflerin, rakamların öğretilmesinde eğitici bir rol üstlenmiş olup halkın yenilikleri öğrenmesini/benimsemesini kolaylaştırmak için eski ve yeni bir arada kullanarak ödüllü yarışmalar düzenlemiştir. Bu yarışmaların halkın üzerinde ne kadar etkili ve yararlı olduğu gazetede yayımlanan okuyucu mektuplarından anlaşılmaktadır:

³ Köroğlu hikâyeleri, Köroğlu'nun kim olduğu, hangi etkenlerle destansı bir hikâye kahramanı olduğu hakkında bilgi için Boratav, 2014: 60-64.

Yeni Köroğlu'nun ilk sayısından itibaren eğitime önem verdiği, cehaletle mücadele edeceği sayfalarında yayımladığı yazılarından anlaşılmaktadır.

Genç Maarif Vekilimiz İyi Müjdelere Verdi

Millet Meclisinde- Bu yıl mekteplerde okuyan talebe 423 bini geçti, mekteplerin sayısı 66 bine vardı. Her köyde mektepler açtığımız zaman oh diyeceğiz.

-Var ol delikanlı, yüzlerce düşmanlarını memleketten kovan Türk Milleti cehalet düşmanını da boğduğu gün tam selamete çıkmış demektir. (Yeni Köroğlu, S.1, s.2)

Gazetenin ilk değindiği konulardan biri ülkede açılan okul sayısı ve bu okullarda eğitim gören öğrenci sayısının artışıdır. Yazıda ülkenin tam anlamıyla selamete çıkabilmesi için yurdun düşmanlardan temizlenmesinin yetmediği cehaletin de ortadan kaldırılması gerektiği anlatılmaktadır.

Yeni Köroğlu'nun ilk sayısında eğitimle ilgili yazılardan birisi de öğretmenler hakkındadır:

[...] Genç maarif vekilimiz geçen gün millet meclisimizde yeni yetişen muallim ordusunun yaptığı fedakârane hizmetlerden tatlı tatlı bahsetti. Aza kanaat ederek okumaya susamış akıllı yavrularımızı yetiştiren muallimleri ne kadar takdir etsek azdır. Öyle muallimlerimiz var ki kendilerinden başka okumak bilmeyen kara cahil bireylerle dünya ile alakalarını kesmiş gibi çalışıp çabalıyorlar. Bize göre bu vazife cephede ateş içinde çalışmak kadar mukaddestir. (Yeni Köroğlu, S.1, s.4.)

“Genç Muallimler Meslek Arkadaşlarına Misafir” başlıklı yazıda İzmir Kız Lisesi öğretmenlerinin Salihli’ye eğitim amaçlı yaptıkları gezinti, gazete tarafından takdirle karşılanmış, öğretmenlerin maddî çıkar gözetmeksizin hatta kendi hayatlarını ikinci plana atarak dünyayla ilişkilerini kesmiş bir şekilde cahil kimseleri eğitmekle meşgul olmaları cephede ateş içinde çalışmak kadar kutsal sayılmıştır.

Yeni Köroğlu'nun ikinci sayısında yayımlanan fıkra cehaletin boyutunu göstermesi bakımından önemlidir.

Fıkra: Var Git İzmir’e!

Bugünlerde aczleri tahakkuk eden memurların listesi hazırlandığı söyleniyor. Bu hazırlık bize şu fıkrayı hatırlattı: Eski devirde birçok memurların okuması yazması yoktu. Bazıları memuriyete girdikten sonra vazifelerine ait kelimeleri öğrenirler, işi idare ederlerdi. Mesela Beşiktaş muhafızı Hasan Paşa bile adını 8 le 7 arasına

“—“ çekmek suretiyle yazardı. Böyle cahil polislerden biri de o zaman yolcu salonuna memur olmuş, İzmir’e giden yolcuları kaydediyormuş... Çalışa çalışa “İzmir” kelimesini öğrenmiş. Gel zaman, git zaman bir gün bu polisi “İzmir” masasından alıp “Trabzon” masasına vermişler. Biçare polis Trabzon yazmayı bir günde öğrenemediği için sıkılıp dururken bir yolcu gelmiş:

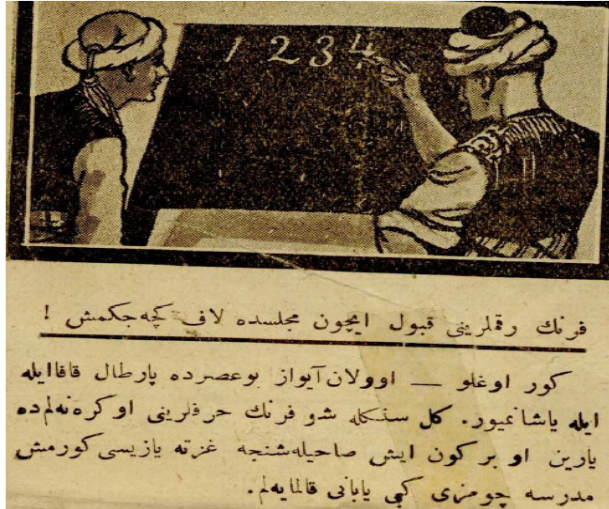
-Nereye gidiyorsun?

-Trabzon’a!

Zavallı polis çalışmış Trabzon kelimesini kıvrımayınca nüfus tezkiresinin üstüne koca bir İzmir yazıp uzatmış:

-Trabzon’a gidip de ne yapacaksın hemşeri haydi var git İzmir’e! (Yeni Köroğlu, S.2, s.2)

Gazetede ki fıkra, resmî görevde çalışan memurların bile okuma yazmayı yalnızca işlerini idare edebilecek kadar bildikleri hatta bazen görevleriyle ilgili şeyleri yazamayacak kadar cahil oldukları için görevlerini yerine getiremediklerini anlatmaktadır. Bu durum traji-komik bir şekilde ele alınmıştır. Halkın cahilliğinin boyutunu gösteren bu örnek, okuma yazma kolaylığı sağlayacak olan Latin harflerinin kabulünün gerekliliğini açıklamaktadır. Yazı sorununun iki aşamada çözülmesi planlanmış bu nedenle de önce uluslararası rakamların, hemen ardından da Latin harflerinin alınması düşünülmüştür. Bu iki inkılâp daha yasalaşmadan gazetelerde haberleri çıkmaya başlamıştır:



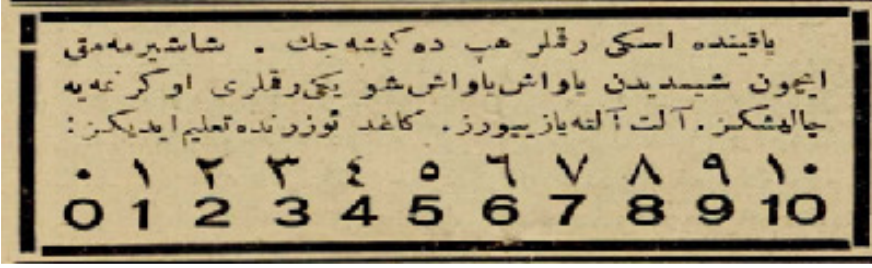
3. Resim: Yeni Köroğlu, 2 Mayıs 1928, S.2. s.3.

Yeni Köroğlu gazetesinin 2 Mayıs 1928’de yayımlanan ikinci sayısında kara tahtaya yeni rakamları yazan Köroğlu ve onu izleyen yardımcısı Ayvaz’ın karikatürünün altında “Frenk Rakamlarını Kabul İçin Mecliste

Laf Gececekmış!” başlıklı bir yazı yer almıştır. Bu yazıda Koroğlu, Ayvaz’a *Gel seninle şu Frenk harflerini öğrenelim de yarın öbür gün iş sahilince gazete yazısı görmüş medrese çömezi gibi yabancı kalmayalım* diyerek hazırlıklara başlamıştır. Uluslararası rakamların kabulünün mecliste değerlendirileceği söylentisinin bile *Yeni Koroğlu* gazetesinin harekete geçmesinde etkili olduğu ve rakamları öğrenmeye başladığını göstermektedir. Gazete, uluslararası sayıların kabulünden sonra yayımlanan onuncu sayısında da öğrendiklerini okuyuculara aktarmaya başlamıştır.

Yeni Koroğlu’nun okuyuculara öğrenmeyi tavsiye ettiği ilk dersi rakamlar üzerine olup 30 Mayıs 1928’de yayımlanan 10. sayısında yer almıştır:

Yakında eski rakamlar hep değişecek. Şaşırmamak için şimdiden yavaş yavaş şu yeni rakamları öğrenmeye çalışınız. Alt alta yazıyoruz. Kâğıt üzerinde talim ediniz. (Yeni Koroğlu, S.10, s.4)



4. Resim: *Yeni Koroğlu*, 30 Mayıs 1928, S.10, s.4.

Bu yazıda öncelikle rakamların değişeceği hakkında bilgilendirme yapılmış sonrasında okuyuculara yeni rakamları öğrenmeleri tavsiye edilmiştir. Okuyucuların rakamları karıştırmaması için eski rakamların yeni karşılıkları altlarına yazılmış ve bunları yazarak çalışmalarını istenmiştir.

Gazete yalnızca okuyucularına ders vermekle yetinmemiş yeni rakamları sayfalarında hemen uygulamaya da başlamıştır. 11. sayıdan itibaren gazetedeki rakamla ilgili unsurların yeni rakamlarla yayımlandığı, eski rakamların kaldırıldığı görülmüştür.



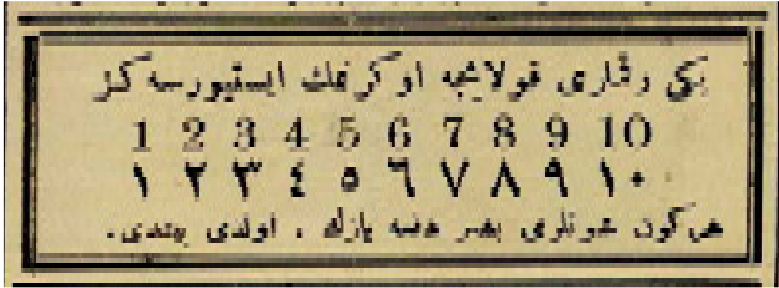
5. Resim: *Yeni Koroğlu*, 2 Haziran 1928, S.11, s.1.

Ancak halkın yeni rakamlara alışma sürecini göz önünde bulundurarak 9 Haziran 1928'de yayımlanan 13. sayısında eski ve yeni rakamları bir arada kullanmaya başlamıştır.



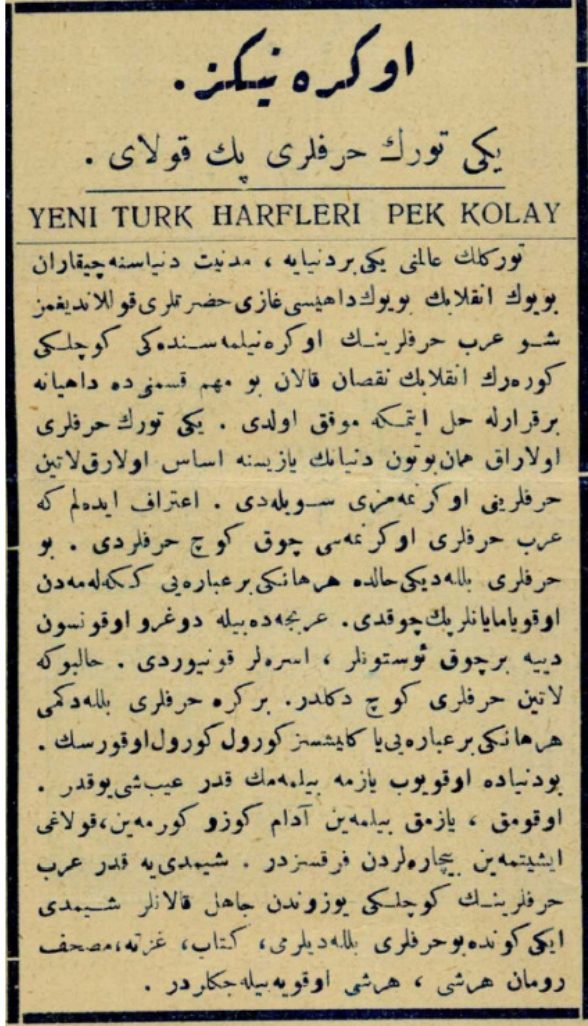
6. Resim: Yeni Köroğlu, 9 Haziran 1928, S.13, s.1.

16 Haziran 1928'de yayımlanan 15. sayıda gazetenin âdeti ilkökul birinci sınıf öğretmenleri edasıyla okuyucularına yeni rakamları kolayca öğrenmek istiyorsanız her gün beşer defa yazın oldu bitti diyerek yeni rakamların nasıl öğrenileceği ile ilgili çalışma yöntemi hakkında bilgi verdiği görülmektedir:



7. Resim: Yeni Köroğlu, 16 Haziran 1928, S.15, s.1.

Gazi Mustafa Kemal'in 10 Ağustos gecesi Gülhane söylevinde Latin harflerinin alınacağını duyurmasından bir hafta sonra 18 Ağustos 1928'de yayımlanan Yeni Köroğlu mizah gazetesinin 33. sayısında eski harfle yazılan yeni Türk harfleriyle ilgili yazının başlığını aynı zamanda yeni harflerle yazarak Latin alfabesini ilk kez kullandığı tespit edilmiştir:



8. Resim: *Yeni Köroğlu*, 18 Ağustos 1928, S.33, s.3.

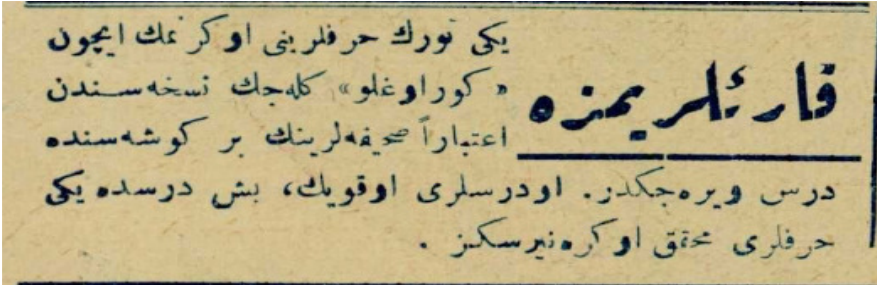
Öğreniniz Yeni Türk Harfleri Pek Kolay

Türklük âlemini yeni bir dünyaya, medeniyet dünyasına çıkaran büyük inkılâbın büyük dâhisi Gazi hazretleri kullandığımız şu Arap harflerinin öğrenilmesindeki güçlüğü görerek inkılâbın noksan kalan bu mühim kısmını da dâhiyane bir kararla hâl etmeye muvafık oldu. Yeni Türk harfleri olarak hemen bütün dünyanın yazısına esas olarak Latin harflerini öğrenmemizi söyledi. İtiraf edelim ki Arap harfleri öğrenmesi çok güç harflerdi. Bu harfleri bellediği hâlde herhangi bir ibareyi kekeleyen okuyamayanlar pek çoktu.

Arapça'da bile doğru okusun diye birçok üstünler, esreler konuyordu. Hâlbuki Latin harfleri güç değildir. Bir kere harfleri belledin mi herhangi bir ibareyi yanlışsız gürül gürül okursun. Bu dünyada okuyup yazma bilmemek kadar ayıp şey yoktur. Okumak, yazmak bilmeyen adam gözü görmeyen, kulağı işitmeyen biçarelerden farksızdır. Şimdiye kadar Arap harflerinin güçlüğü yüzünden cahil kalkanlar şimdi iki günde bu harfleri bellediler mi, kitap, gazete, mushaf, roman her şey, her şey okuyabileceklerdir. (Yeni Köroğlu, S.33, s.3.)

Yeni Köroğlu okuyucularına Türklük âlemini medenileştiren büyük inkulâbın büyük dâhisi Gazi'nin Latin harflerini öğrenmek gerektiği hakkındaki tavsiyesini duyurmuş, Arap ve Latin harflerini öğrenme güçlüğü bakımından karşılaştırmıştır. Bu karşılaştırma sonucunda Latin harflerini öğrenmedeki kolaylığına ve okuma yazma bilmemenin zorluğuna değinmiş, okuyucularını yeni alfabeyi öğrenmeye teşvik etmiştir.

Gazete 22 Ağustos 1928'de yayımlanan 34. sayısının 2. sayfasında bir ilana yer vermiştir. Bu ilanda gelecek nüshadan itibaren sayfalarında yeni Türk harflerini öğrenmek isteyenler için ders yayımlayacaklarını, dersleri okuyanların beş derste yeni harfleri öğreneceğini duyurmuştur.



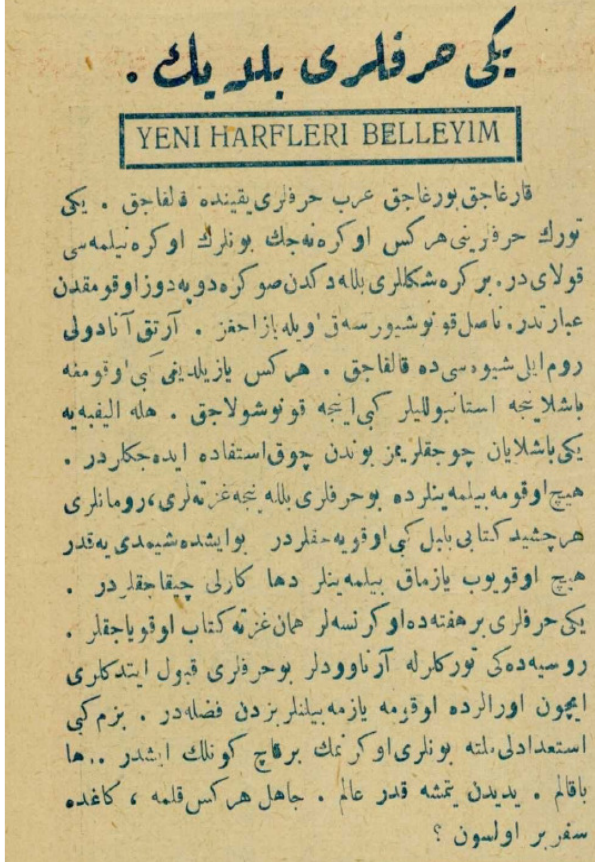
9. Resim: Yeni Köroğlu, 22 Ağustos 1928, S.34, s.2.

Kârilerimize

Yeni Türk harflerini öğrenmek için Köroğlu gelecek nüshasından itibaren sayfalarının bir köşesinde ders verecektir. O dersleri okuyun, beş derste yeni harfleri muhakkak öğrenirsiniz. (Yeni Köroğlu, S.34, S.2)

Gazete aynı sayısında yeni Türk alfabesinin yazıldığı gibi okunduğuna, yeni alfabeyle Türkiye'nin aydın ve kültürlü kesiminin dili

olan İstanbul ağız benimseneceği için de okumaya başlayanların İstanbullu gibi konuşacaklarına değinmiştir:



10. Resim: Yeni Köroğlu, 22 Ağustos 1928, S. 34, s.3.

Kargacık burgacık Arap harfleri yakında kalkacak. Yeni Türk harflerini herkes öğrenecek bunların öğrenilmesi kolaydır. Bir kere şekilleri belledikten sonra düpedüz okumaktan ibarettir. Nasıl konuşuyorsak öyle yazacağız. Artık Anadolu Rumeli şivesi de kalkacak. Herkes yazıldığı gibi okumaya başlayınca İstanbullular gibi ince konuşulacak. Hele elif beye yeni başlayan çocuklarımız bundan çok istifade edeceklerdir. Hiç okuma bilmeyenler de bu harfleri belleince gazeteleri, romanları her çeşit kitabı bülbül gibi okuyacaklardır. Bu işte şimdiye kadar hiç okumak yazmak bilmeyenler daha kârlı çıkacaklardır. Yeni harfleri bir hafta da öğrenseler hemen gazete, kitap okuyacaklar. Rusya'daki Türklerle Arnavutlar bu harfleri kabul ettikleri için oralarda okuma yazma bilenler bizden fazladır.

Bizim gibi istidadlı millete bunları öğrenmek birkaç günlük iştir. Ha bakalım. Yediden yetmişe kadar âlem cahil herkes kaleme kâğıda seferber olsun. (Yeni Köroğlu, S.34, s.3)

Hiç okuma-yazma bilmeyenlerin daha şanslı olduğunu belirten *Yeni Köroğlu*, Rusya'daki Türklerle Arnavutların Latin yazısını çok daha önce benimsediklerini hatırlatarak oralardaki okuma yazma oranının bizdekinden fazla olduğuna, cahilliğin üstesinden gelebilmek için gencinden ihtiyarına herkesin kaleme kâğıda sarılması gerektiğine değinmiştir.

Halka Latin harflerini tanıtmaya, onları bu harflere alıştırmaya çalışan *Yeni Köroğlu*, içeriğini bir anda yeni harflerle düzenlemek yerine küçük küçük değişikliklerle halkın yeni harflere alışmasını sağlamıştır. Önceki kullanımlarında yalnızca haber başlığını yeni harflerle yazarken aynı sayının üçüncü sayfasında ilk kez Latin harfleriyle bir cümle kurar.



11. Resim: *Yeni Köroğlu*, 22 Ağustos 1928, S.34, s.3.

Gazetenin yeni harflerle yazdığı ilk cümle gazetenin yakında yeni makinesiyle daha güzel çıkacağı hakkındadır.

Yeni Köroğlu'nun 25 Ağustos 1928'de yayımlanan 35. sayısındaki karikatür orta yaş üstü halkın yeni harfleri öğrenmeye başlamasıyla ilgilidir. Karikatürde, duvarında eski harflerle mektep yazılı bir taş bina önünde sırtlarında okul çantası bulunan başı sarıklı imamdan fötr şapkalısına kadar bir grup insanın okula doğru gittiği ve Köroğlu'nun onlara baktığı görülmektedir. Karikatürün altında *imami, muhtari, Hacisi, Hocasi, yeni Harfleri öğrenmeğe başladı* yeni harflerle yazılmış aynı başlık eski harflerle de yazıldıktan sonra *Köroğlu- Haydi imam efendi, haydi mümeyyiz bey, haydi*

Müdür efendi, mektebe geç kalıyorsunuz, karışmam sınıfta kalırsınız ha! yazılmıştır.



12. Resim: 25 Ağustos 1928, S.35, s.1.

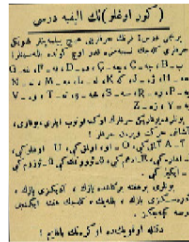


13. Resim: 29 Ağustos 1928, S.36, s.1.

35. sayıdaki karikatürün altında yeni harflerle yazılan başlıkta yazım ve imlâ hataları dikkati çekmektedir. Bu hatalar, henüz yasa kabul edilmeden kullanılmaya başlanan yeni alfabe için kabul edilebilir düzeydedir.

29 Ağustos 1928'de 36. sayıda yayımlanan karikatürde sandalye üzerine çıkmış bir erkek çocuğun masa üzerindeki yeni harflerin yazılı olduğu defterinden masanın karşısında oturan aksakallı dedesine yeni harfleri öğrettiği görülmektedir. Ayakta duran Köroğlu da onları izlemektedir. Karikatürün altında yeni harflerle *Yeni hareleri mekteplerde öğrenen çocuklar bu ghun dede lerine öğretiyorlar* başlığı altında eski harflerle *Dede-Ay evlad, diünya böyledir, sana eski elifbayı ilk defa ben öğretmiştim, yeni elifbayı da sen bana öğret!* yazılıdır. Bu yazıdaki bugün kelimesinin bu ghun şeklinde yazılması alfabenin son şeklini almadan önce "h harfinin k ve g seslerini inceltmek için kh/gh şeklinde" (Şimşir, 1992: 199) kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Ancak Gazi Mustafa Kemal, halka yeni harfleri tanıtmak için çıktığı yurt gezilerinde bu kullanımın yazımı güçleştirdiğini görmüş ve halkın yakınmaları üzerine bu kuralı değiştirmiştir.

Yeni Köroğlu 25 Ağustos 1928'de okuyucularına yeni harflerin öğretilmesi konusundaki derslerine başlamıştır.



14. Resim: 25 Ağustos 1928, S.35, s.4.

Köroğlu'nun Elif Be Dersi

Birinci ders: Frenk harflerini hiç bilmeyenler şu yeni harfleri gelecek nüshamıza kadar üç günde bellesinler!

B, C, Ç, D, F, G, H, J, K, L, M, N, P, R, S, Ş, T, V, Y, Z

Bunlar da yukarıki harflerin önüne konup ileri, yukarı, aşağı hareket veren harfler:

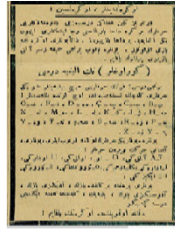
A almak gibi, O olmak gibi, U uğlu gibi, I idare gibi, E ethem gibi, Ö övünmek gibi, Ü üzüm gibi, İ ikiz gibi.

Bunları bir hafta bir kâğıda yazın, adınızı yazın, adresinizi yazın, belleyin, gelecek hafta ikinci derse geçeceğiz.

Dikkatle okuyun da öğrenin bakalım. (Yeni Köroğlu, S.35, s.4)

Gazetenin bu derste alfabeyi iki ayrı grupta ele aldığı, birinci grupta yalnızca sessiz harfleri yazarken ikinci grupta *harflerin önüne konup ileri, yukarı, aşağı hareket veren harfler* diye tanımladığı sesli harfleri ve bunlarla ilgili birer örnek verdiği görülmüştür. Okuyucularına bunları bir hafta yazmasını ve öğrenmesini belirten gazete haftaya ikinci derse geçeceğini duyurmuştur.

Yeni Köroğlu, 36. sayısında okuyucularının geçen hafta yayımlanan dersi bitiremediklerini ve yeniden yazılmasını rica ettiklerini belirttikten sonra okuyucularının ilk sayfadaki resim altı yazıyı okumalarını istemiştir. Bu yazının ardından bir önceki sayıda yayımlanan dersin aynen tekrarlandı-ğı anlaşılmıştır:



15. Resim: 29 Ağustos 1928, S.36, s.5.

Öğrenmeyenler, Öğrensin!

Kârilerimiz geçen haftaki dersimizi bitiremediklerini harflerin bir kere daha yazılmasını rica ettikleri için yeni alfabeyi bir daha yazıyoruz. Zaten bunları öğrenince yazı okunur. Bunlara bakıp birinci sayfa resim altı yazımızı çıkarın bakalım. (Yeni Köroğlu, S.36, S.5)

Gazetenin hemen her sayısında yazı inkılâbıyla ilgili bir yazı ya da karikatüre yer verildiği görülmüştür. Bu karikatürlerden biri de gazetenin 1 Eylül 1928 tarihli sayısında yer almıştır:



16. Resim: 1 Eylül 1928, S.37, s.4.

Köroğlu-Ha gayret arkadaşlar, ha gözü açık Adana, ha akıllı fikirli İzmir, ha şeytana külah giydiren Samsun, ha gözünü sevdiğim Konya, ha ilk defa şapka giyen Kastamonu haydi çalışın, öğrenin de Bursa gibi, Tekirdağ gibi siz de afezin alın! (Yeni Köroğlu, S.37, s.4)

Kara tahta başındaki Köroğlu, bir sınıftaki şehirleri temsil eden erkeklere yeni harfleri öğretmekte, Adana, İzmir, Samsun, Konya, Kastamonu şehirlerine çalışıp Bursa ve Tekirdağ gibi olmasını öğütlemektedir. Mustafa Kemal, İstanbul'da yazı çalışmalarını başlattıktan sonra başöğretmen olarak yurt gezilerine çıkmıştır. Bu geziye 23 Ağustos'ta Tekirdağ'dan başlayıp Bursa'yla devam etmiş, İstanbul'dan sonra harf inkılâbını tanıtmak, yeni yazıyı öğretmek amacıyla gittiği ilk iki şehir olan Tekirdağ ve Bursa'dan buralardaki halkın kısa sürede yeni yazıyı benimsediğini ve kolayca öğrendiğini gördüğü için memnun olarak ayrılmış, bu durum diğer şehirler için de örnek teşkil etmiştir.

Gazi Mustafa Kemal'in Gülhane söyleviden itibaren âdetâ harf inkılâbı seferberliği ilan edilen ülkede basına büyük bir sorumluluk düşmüştür.

Memleketin Her Köşesinden

Köroğlu'nun yazdığı yeni alfabe isteniyor. Makinelerimiz geceli gündüzlü yeni Türk harfleri elifbasını bastığı hâlde Anadolu'dan o kadar çok istek karşısında kalıyoruz ki günü gününe yetiştiremiyoruz. İki günde bir yeni alfabemizin dördüncü tabını çift makinelerde başladık. (Yeni Köroğlu, S.38, s.3)

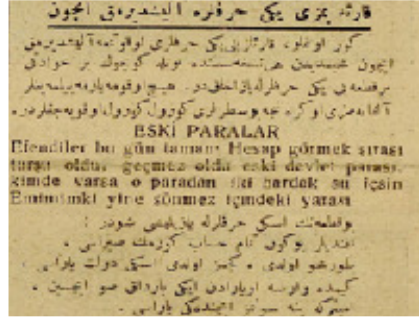
Gazi'nin iki yıl gibi kısa bir sürede herkesin yeni harfleri öğrenmesini istemesi, başöğretmen olarak yurt gezilerine çıkıp halka Latin harflerini öğretme çabası, başmüfettiş gibi herkesi denetlemesi henüz yasal bir zorunluluk olmamasına rağmen halkta yeni harfleri en kısa sürede öğrenme isteği uyandırmıştır. Özellikle hiç okuma yazma bilmeyenlere yeni harfler umut olmuştur. Bu nedenle memleketin her köşesinden gelen yeni alfabe kitabı taleplerinin karşılanması çok zor olmuştur. Hatta devlet matbaası

yasa çıkarıldıktan sonra geceli gündüzlü çalışmasına rağmen kitap basımını yetiştiremediği için bazı kitapları tamamlanmasını beklemeden fasilâ hâlinde dağıtmıştır.

Yeni Köroğlu'nun 39. sayısının kapak resminde Köroğlu'nun yayladan dönen köylüleri karşıladığı ve onlara yeni elif be kitapçığını dağıttığı bir görsele yer verilmesi dikkate değerdir. Aynı sayının üçüncü sayfasında da gazetenin halkı yeni harflere alıştırmaya çalışması yer almıştır:



17. Resim: 8 Eylül 1928, S.39, s.1.



18. Resim: 8 Eylül 1928, S.39, s.3.

Kârî'imizi Yeni Harflere Alıştırmak İçin

Köroğlu kârî'lerini yeni harfleri okutmaya alıştırmak için şimdiden her nüshasında böyle küçük bir havadisi bir kıtayı yeni harfle yazacaktır. Hiç okuma yazma bilmeyenler alfabemizi öğrenince bu satırları gürül gürül okuyacaklardır... (Yeni Köroğlu, S.39, s.3)

Bu çalışmada gazete okuyucuları Latin harflerine alıştırmak için eski paralar hakkındaki bir kıtayı hem yeni harflerle hem de eski harflerle vermiş, bundan sonra da her nüshasında eski ve yeni yazının bir arada kullanıldığı haber ve kıtalara yer vereceğini duyurmuştur.

Ağustos ayının ilk haftasından itibaren hızla yurdun dört bir tarafına yayılan yeni harfleri öğrenme isteği artık eski yazının ömrünü tamamladığını göstermektedir. Bu konuda *Yeni Köroğlu*'nun 12 Eylül 1928 tarihli 40. sayısının kapak resmi durumu özetlemiştir:



19. Resim: 12 Eylül 1928, S.40, s.1.

Bu görselde ufuktan Yeni Türkiye yeni inkılâplarıyla güneş gibi doğarken ön tarafta bir kağrı arabası içinde saltanatı ve halifeliği temsil eden kişiler ülkeyi terk etmekte; Arap harfleri de koşarak onlarla birlikte yurdu terk etmek için onlara yetişmeye çalışmakta, Köroğlu da Türk milletinin çağdaşlaşmasına engel olan bu unsurların gidişini keyifle izlemektedir.

25-29 Ağustos 1928’de gerçekleştirilen Dolmabahçe toplantılarında mebuslar yeni alfabe dersi almış ve sınavdan geçirilmiştir. Bu çalışmaların ardından Mustafa Kemal başöğretmen olarak yurdu dolaşırken İsmet Paşa da başka bir bölgede öğretmenlik yapmak için hazırlanmıştır. Yeni harfleri öğrenen herkesin bilmeyenlere öğretmekle mükellef olduğu bu süreçte mebuslar da seçim bölgelerine giderek yeni yazı konusunda halkı aydınlatmıştır. Bu konu hakkında gazetede çıkan “Mebuslar Köylere, Kasabalara Dağılıyorlar” başlıklı yazı da bu durumu kanıtlar niteliktedir:

*Mebuslar Köylere, Kasabalara Dağılıyorlar
Yeni Harfleri Herkes Öğrenecektir.*

Başta Gazi babamız olduğu hâlde bütün mebuslar intihab dairelerine gidip köy köy, kasaba kasaba gezip halka yeni Türk yazılarını öğretecekler. Her okumuş, her öğrenmiş bilmeyene, öğrenmeyene, cahil kalana yeni harfleri öğrettikçe çok değil yılına varmaz memlekette okumamışların yekûnu azalır. Köroğlu elinden geldiği kadar halkı uyandırmaya çalışıyor. Gazetesinde çalıştığı gibi kâğıdı fiyatına 5 kuruşa alfabe yazdı, dağıttı. Binlerce nüsha Anadolu’ya gitti. Daha da gidiyor. Mebus beyler gidip imtihan etmezden evvel Köroğlu alfabesinden bir tane alıp öğrenin. Bize dua edersiniz (Yeni Köroğlu, S.40, s.2)

şeklinde bir haber çıkmıştır. Bu haber yazısı herkesin canla başla yeni harfleri öğretmek için uzun uğraşlar verdiğini göstermektedir. Tavandan tabana yayılan bu inkılâbın gerçekleşmesi için ciddi emek sarf edilmiştir.

Yeni harfleri Anadolu'ya yaymak için önce öğretmen yetiştirilmesi bunun için de öğretmen okulunda kurs açılması planlanmıştır. Dönemin Millî Eğitim Bakanı Mustafa Necati, Ankara'da Muallimler Birliği'nin IV. Kongresi'nde yeni yazı hakkında konuştuğundan sonra öğretmenler yeni Türk yazısını öğrenmek ve öğretmek için ant içmişlerdir (Şimsir, 1992: 166-174). Özellikle aydın kesimin en kısa sürede yeni harfleri öğrenerek yurdun en ücra köşesindeki halka kadar öğretmesine karar verilmiş, Türk alfabesi kanunu çıkana kadar okulların açılmasının bir ay ertelenmesi uygun görülmüştür. Bu duruma değinen bir yazıya gazetenin 41. sayısında yer verilmiştir:

Yeni Yazıları Öğrenmeyen Muallimlere İş Verilmeyecek

Yeni yazıları öğrenmek için açılan kurslara devam eden bir muallim yolda talebesinden bir afacana rast geldi. Çocuk muallimini hüürmetle selamlayıp sordu:

-Muallim efendi, mektep ne zaman açılacak! Kendi dersine geç kalmamak için endişe eden muallim telaşlı telaşlı yürürken cevap verdi:

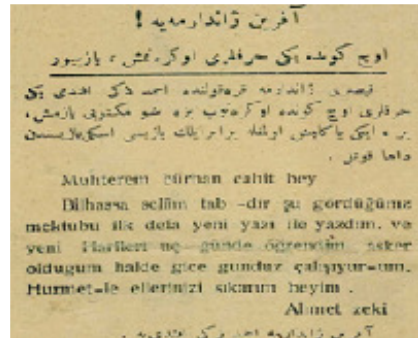
-Ne aceleniz var çocuğum, dur bakalım, size okutacağımızı biz öğrenelim de! (Yeni Köroğlu, S.41, s.2)

Yazıda yeni harfleri öğrenmek için kurslara devam eden bir öğretmen ve öğrencisi arasında geçen konuşma yer almıştır. Okullarda yeni harfle öğretim yapılması için öncelikle öğretmenlerin yetiştirilmesi, gerekli eğitimleri alan öğretmenlerin öğrencilere öncelikle yeni harfleri öğretmesi sonrasında o yılın müfredatının işlenmesi kararı alınmıştır. Bu yüzden okulun ne zaman açılacağını soran öğrenciye yeni harfleri öğrenmek için kursa giden öğretmenin cevabı *ne aceleniz var çocuğum, dur bakalım, size okutacağımızı biz öğrenelim de* şeklinde olmuştur.

Yeni Köroğlu'nun 15 Eylül 1928'de yayımlanan 41. sayısında alfabenin bugünkü hâline en yakın şekilde ilk kez yayımlandığı görülmüştür. Gazetede yayımlanan alfabede yalnızca ğ ve ö harfleri yer almamaktadır.



20. Resim: 15 Eylül 1928, S.41, s.3.



21. Resim: 15 Eylül 1928, S.41, s.3.

Yeni Köroğlu yazı inkılâbı konusunda halka ders vermekle kalmamış okuyucuların gönderdiği yazı çalışmalarını da (21. Resim) sayfalarında yayımlayarak yeni harfleri öğrenenleri onurlandırmıştır.

Yeni Köroğlu'nun 42. sayısında Mustafa Kemal'in halka Latin alfabesini öğretirken çekilmiş bir fotoğrafına yer verilmiştir:

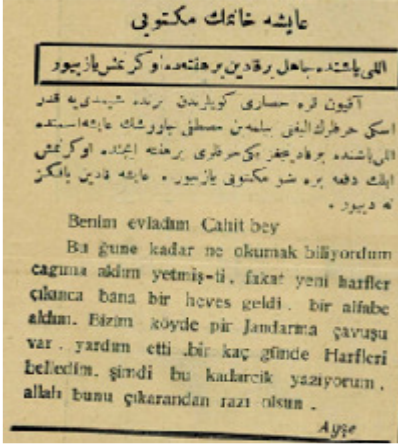


22. Resim: 19 Eylül 1928, S.42, s.4.

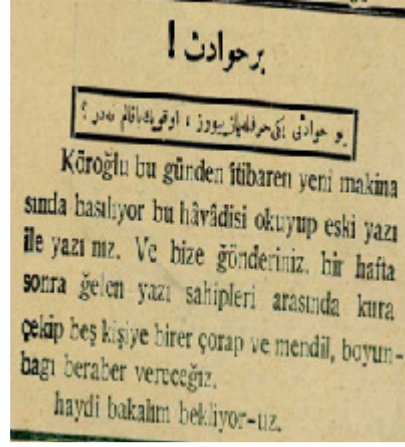
Gazi Baba Yeni Harfleri Öğretmek İçin İbtidai Hocası Gibi Halk Arasında Çalışıyor.

Köroğlu-Ey büyük kalpli, büyük düşünceli Gazi babamız sen bize rehber oldukça biz en güç şeyleri bile yaparız. Göreceksin bak yılbaşına kadar, bütün millet bu harfleri öğrenecek! (Yeni Köroğlu, S.42, s.4)

Gazi Mustafa Kemal, Latin harflerini önce kendisi öğrenmiş sonra da Türk milletinin öğrenmesi için âdeta harf seferberliği ilan etmiştir. Gazi'ye güveni tam olan halkta, özellikle daha önce hiç okuma yazma öğrenmemiş insanlarda cahillikten kurtulma umudu doğmuş, bu umut yaşlısından gencine tüm ulusta büyük bir coşkunun yaşanmasını sağlamıştır. Bu coşku *Yeni Köroğlu* mizah gazetesine gönderilen okuyucu mektuplarından daha açık anlaşılmalıdır:



23. Resim: 22 Eylül 1928, S.43, s.3.



24. Resim: 22 Eylül 1928, S.43, s.3.

Gazetenin 22 Eylül 1928'deki 43. sayısında yayımlanan mektupta elli yaşında cahil bir kadın olan Ayşe Hanım eskiden okuma yazma bilmediğini yeni harflerle birlikte okuma-yazma hevesine kapılarak bir haftada ne öğrendiğini yazmıştır.

Aynı sayıda gazetenin artık yeni makineyle basılacağı ve yeni harflerle yazılan bu haberi eski yazıyla yazıp gönderenlerden beş kişiye hediyeler verileceği duyurulur.

26 Eylül 1928'deki *Yeni Köroğlu*'nun 44. sayısında gazete, okuyucularına "Köroğlu'nun Fıkraları, Latifeleri, Hikâyeleri" başlığıyla bir kitap yayımladıkları müjdesini vermiştir.

Müjde!

Yeni Harfleri Öğrenenlere Hediye

Yeni harfleri belleyip idman yapmak, okumayı kuvvetlendirmek hem de tatlı bir vakit geçirmek için Köroğlu kıymetli muharrirlerini iki hafta geceli gündüzlü çalıştırıp gayet güzel, işitilmemiş, güldürücü, nükteli küçük fıkraları toplamış ve bunları bir kitap hâlinde "Köroğlu'nun Fıkraları, Latifeleri, Hikâyeleri" ismi altında, 25 kuruş fiyatla masrafı fiyatına kütüphanelere tevzî etmiştir. Bu eğlenceli kitabın kabında Köroğlu'nun hakiki ve renkli bir resmi de vardır. Bu eğlenceleri, fıkraları okuduktan sonra artık herkes yeni harflerden diploma almış sayılır. (Yeni Köroğlu, S.44, s.3)

Gazete, halkın yeni harfleri öğrenip çalışma yapması, okumalarını kuvvetlendirmek ve hoş vakit geçirmeleri için *Köroğlu* muharrirlerini iki hafta geceli gündüzlü çalıştırarak güzel, işitilmemiş, güldürücü,

nükteli küçük fıkraları topladığını ve bunları bir kitap hâlinde yayımladığını duyurur:



25. Resim: 26 Eylül 1928, S.44, s.3



26. Resim: 26 Eylül 1928, S.44, s.4.

26. resim Edirne hapisanesindeki mahpuslar Latin harflerini öğrenirken çekilmiştir. Hiçbir Türk vatandaşının harf inkılâbından uzak kalması için cezaevlerindeki tutuklulara bile yeni yazı dersleri verildiği anlaşılmaktadır.

29 Eylül 1928'de yayımlanan *Yeni Köroğlu*'nun kapak resminde bir grup erkek kahvehanede oturmuştur. Bu erkeklerden biri elindeki gazeteyi okumakta, nargile içen imam da onu dinlemektedir.



27. Resim: 29 Eylül 1928, S.45, s.1.



28. Resim: 29 Eylül 1928, S.45, s.4.

*Dün kahvelerde imam okur halk dinlerdi şimdi aksine
Dün kahvelerde imam efendi okur halk dinlerdi, şimdi halk da
okuyacak imam da!*

*Köroğlu- İmam Efendi, eski harflerin çapraşıklığından millet
bir türlü okuyamamıştı bak şimdi bir haftada nasıl söktüler gürül
gürül okuyorlar ha gayret sen de! (Yeni Köroğlu, S.45, s.1)*

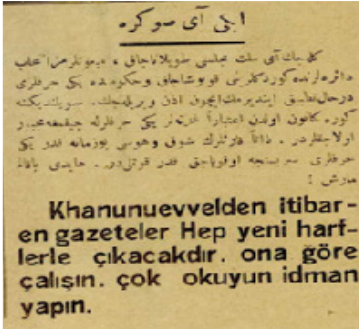
Eskiden uzun bir eğitim sürecine rağmen Arap harflerini okuyabilen belli bir grubun üstünlüğü söz konusu iken Latin harflerinin okuma-yazmayı kolaylaştırmasıyla pek çok insan okuryazar hâle gelmiştir.

Yeni harfleri bilmenin işte böyle faydası var yazılı karikatürde elinde top olan çocuk ve arkadaşı konuşur. Çocuklar arasında geçen konuşmada elinde top tutan çocuğun, babasına iki günde yeni harfleri öğrettiği için top ve futbol ayakkabısı aldırıldığı yazılmıştır.

29 Eylül 1928'de gazetede yayımlanan bir haberde gelecek ay Millet Meclisi'nin toplanıp harf inkılâbı hakkındaki gözlemlerini değerlendireceği ve aralık ayından itibaren de gazetelerin yeni harflerle çıkma zorunluluğu getirileceği yazılmıştır:

İki Ay Sonra

*Gelecek ay Millet Meclisi toplanacak, mebuslarımız intihab
dairelerinde gördüklerini konuşacak ve hükümet de yeni harfleri
derhal tatbik ettirmek için izin verilecek. Söylendiğine göre Kanun-
ı evvelden itibaren gazeteler yeni harflerle çıkmaya mecbur olacak-
lardır. Zaten kâri'lerin şevk ve hevesi bu zamana kadar yeni harfleri
serbestçe okuyacak kadar kuvvetlidir. Haydi bakalım marş! (Yeni
Köroğlu, S.45, s.4)*



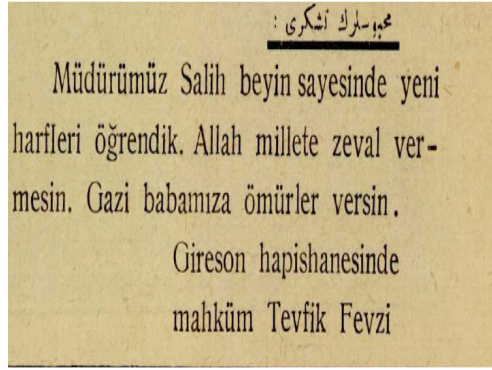
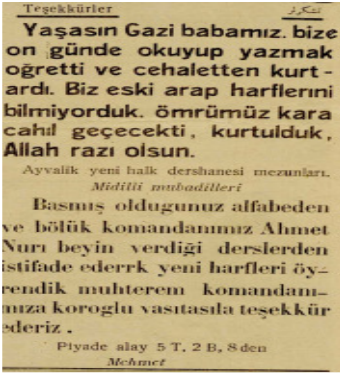
29. Resim: 29 Eylül 1928, S.45, s.4.



30. Resim: 3 Teşrinievvel 1928, S.46, s.4.

Bursa'dan gönderilen ikinci mektupta asker olan Halit Zeki adlı kişi *Yeni Köroğlu* gazetesi sayesinde yeni Türk harflerini kolayca öğrendiğini yazmıştır. Ayrıca harfleri öğrenmesinde Yüzbaşı Osman Nuri Bey'e kendisine yardımcı olduğu için teşekkür etmektedir.

Ayvalık yeni halk dershanesi mezunları Midilli mübadilleri tarafından gönderilen mektup, halkı cahillikten kurtaran Gazi Baba'ya teşekkür için yazılmıştır. Gazi Mustafa Kemal, yalnızca yasayla bir inkılâp gerçekleştirilmemiş daha yasa yürürlüğe girmeden öğrendiği yeni harfleri halka öğretmek için yurt gezilerine çıkmıştır. Bu gezilerde yeni harfleri öğretmiş, sınavlar yapmış ve yeni alfabeyi öğrenmenin kolaylığını anlatarak halkın içindeki öğrenme isteğini tutuşturmuştur.

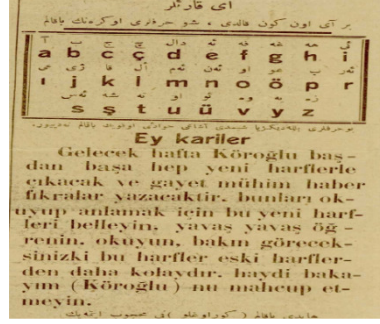
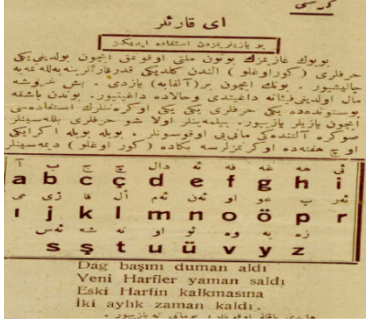


33. Resim: 3 Teşrinisâni 1928, S.55, s.3. 34. Resim: 14 Teşrinisâni 1928, S.58, s.3.

33. resimdeki Piyade Mehmet Bey tarafından gönderilen mektupta da yine alfabe yayımlayan *Yeni Köroğlu* gazetesine ve askerlerine ders veren bölük kumandanı Ahmet Nuri Bey'e teşekkür edilmiştir.

34. resimdeki mektup ise Giresun hapishanesi mahkûmlarından Tefvik Fevzi Bey tarafından gönderilmiştir. Tefvik Fevzi müdürleri Salih Bey sayesinde yeni harfleri öğrendiğini yazmış ve Gazi Baba'ya uzun ömürler dilemiştir. Bu mektup harf inkılâbının yayılmasının ne kadar planlı ve programlı olduğunu gösterir. Bu plan sayesinde hiçbir Türk vatandaşının harf inkılâbının dışında kalmasına izin verilmemiştir. Yeni harfleri öğretmek ve öğrenmek için harcanan çaba tüm yurda hızla yayılmış, harf seferberliği şekline dönüşerek inkılâbın Latin harflerini benimseyen diğer milletlere göre daha kısa sürede amacına ulaşmasını sağlamıştır.

Yeni Köroğlu 50. sayısının 3. sayfasında yeni harfleri halka öğretmek için neler yaptığını anlatmış ve bu yaptıkları sayesinde halkın yeni harfleri öğrenebileceğini belirtmiştir. Yazılanlardan bu konuda ne kadar iddialı olduğu görülmektedir.



35. Resim: 17 Teşrinievvel 1928, S.50, s.3. 36. Resim: 20 Teşrinievvel 1928, S.51, s.3.

Ey Kâriler Bu Yazılarımızdan İstifade Ediniz

Büyük Gazimizin bütün milleti okutmak için bulduğu yeni harfleri (Köroğlu) elinden geldiği kadar kârilerine belletmeye çalışıyor. Bunun için bir (alfabe) yazdı. Beş kuruşa mâl olduğu fiyata dağıttı ve hâlâ da dağıtıyor. Bundan başka bu sütunda da harfleri yeni öğrendenlerin istifadesi için yazılar yazıyor. Bilmeyenler evvela şu harfleri bellesinler sonra altındaki mâniyi okusunlar böyle böyle eğer iki üç haftada öğrenmezlerse bana da Köroğlu demesinler. (Yeni Köroğlu, S.50, s.3)

Gazete 20 Teşrinievvel 1928'deki 51. sayısında gelecek hafta baştanbaşa yeni harflerle yayımlanacağını duyurmuştur. *Yeni Köroğlu*'nun bir sonraki sayısına bakıldığında gazetenin adının, tanıtım bilgilerinin ilk kez tamamıyla Latin harfleriyle yazıldığı görülmüştür:

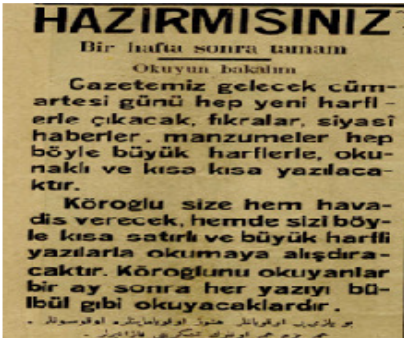


37. Resim: 24 Teşrinievvel 1928, S.52, s.1.

Büyük Gazi Baba'mızın Sivas'ta meydanda halka yeni harfleri öğretirken alınan bu resmi Fransa'nın en büyük resimli gazetesi İllustration'da basılmış ve altına takdir ve tebrik ile (milletine muallimlik eden bir reis-i hükümet) cümlesi yazılmıştır. Tarihe geçecek bu resmi Köroğlu naçiz sayfalarında hürmet ve ta'zîmle saklayacaktır. (Yeni Köroğlu, S.52, s.1)

Gülhane söylevinin ardında yurt gezilerine çıkan Gazi Mustafa Kemal'in Latin alfabesini halka öğretmek için gittiği şehirlerden biri de Sivas'tır. *Yeni Köroğlu*'nun 52. sayısının kapak sayfasında *hem kurtarıcı hem halk muallimi bir dâhi* olarak tanıtılan Gazi Mustafa Kemal'in tarih kitaplarında yer alan Sivas meydanında halka yeni harfleri öğretirken çekilmiş meşhur fotoğrafına yer verilmiştir. *Yeni Köroğlu*, bu fotoğrafın Fransa'nın en büyük resimli gazetesi *İllustration*'da basıldığını ve altında yer alan yazıda da milletine muallimlik eden bir reis-i hükümetin takdir ve tebrik edildiğini yazar. Dış basın tarafından yaptıkları yakından takip edildiği bilinen Gazi Mustafa Kemal'in gerçekleştirdiği yazı inkılâbı da Türkiye'deki dış temsilciler tarafından yakından izlenmiştir.

Yeni Köroğlu 14 Teşrinisani 1928'de yayımlanan 58. sayısında 1 Aralık itibarıyla yeni harflerle çıkacağını okuyucularına duyurmuştur. 61. sayısındaki yazısında gazetenin gelecek cumartesi yeni harflerle çıkacağını ve gazetenin içeriğini belirtmiştir. Gazete, okuyucularını kısa satırlı ve büyük harfli yazılarla okumaya alıştıracaklarını ifade etmiştir. Bu durum harf inkılâbıyla birlikte gazetelerin şekil ve sayfa düzenlemelerinde de değişiklikler olduğunu gösterir. Bunda Latin alfabesini yeni öğrenen halkın gazeteyi rahatlıkla okuyabilmesinin amaçlandığı düşünülebilir:

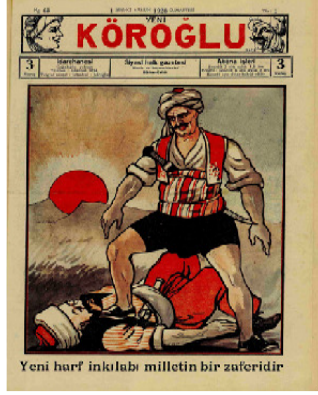


38. Resim: 24 Teşrinisani 1928, S.61, s.3. 39. Resim: 28 Teşrinisani 1928, S.62, s.2.

Yeni Köroğlu basının yeni yazıya geçme zorunluluğunun başlayacağı 1 Aralık 1928 tarihinden iki gün önce yayımlanan 62. sayısında “Son Ders” başlığı altında yayımladığı derste iki gün sonra bütün gazetelerin yeni harflerle

basılacağını ve *Yeni Köroğlu*'nun bundan sonra okuyucularına memleket havadisleri vereceğini duyurmuştur. Her ihtimale karşı alfabeyi bir kere daha bastıklarını ve yukarıdaki yazıyı bu harflere bakıp çıkarmalarını, bunun son ders olduğunu belirterek Allah'ın herkese zihin açıklığı vermesini dilemiştir.

Gazetenin baştan sona Latin harfleriyle yazılı 1 Aralık 1928'de yayımlanan 63. sayısının kapak resminde Köroğlu bir adamı ayaklarının altına almıştır. Resmin altında *yeni harf inkılâbı milletin bir zaferidir* yazılmıştır. Köroğlu'nun yeni harfleri temsil ettiğini düşünürsek ayakları altındaki kişi de eski yazıyı temsil etmektedir:



40. Resim: 1 Kânun 1928, S.63, s.1.

“Türk harfleri yasasının yürürlüğe girmesinden dört gün sonra 7 Kasım 1928'de Başbakan İsmet İnönü bir konuşmasında yeni yazının geniş halk kitlelerine yayılması için Millet Mektepleri (Ulus Okulları) açılacağını belirtir. Bu mekteplerin açılmasında dönemin Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati'nin büyük emeği geçmiştir” (Şimşir, 1992: 208-234). *Yeni Köroğlu* da 65. ve 70. sayılarında yayımladığı karikatürlerle Millet Mektepleri'nin açılacağını ve memlekette cahil bırakmayacağını vurgulamıştır.



41. Resim: 8 Kânun 1928, S.65, s.1.



42. Resim: 26 Kânun 1928, S.70, s.1.

Yetişkin insanları kısa sürede okuryazar yapmak amacıyla kurulan Millet Mektepleri'nin açılışı yaşlıların da okuma yazma öğrenmeleri için imkân yaratmıştır. Cehalete karşı mücadele edilirken okuma yazmayı hayal bile edemeyen kesimin de okuryazar olması sağlanmıştır. Bu süreçte halkın gösterdiği istek öğrenmeyi hızlandırmıştır.



43. Resim: 5 İkinci Kânun 1929, S.73, s.4. 44. Resim: 9 İkinci Kânun 1929, S.74, s.1.

Gazetenin 73. sayısında yayımlanan fotoğraf Millet Mektepleri'ne gösterilen talep yoğunluğunu, 74. sayısında yayımlanan ise yediden yetmişe herkesin okuma yazma öğrenmeye çalıştığını, öğrendiğini yansıtmaktadır.

Yeni Köroğlu 5 Ocak 1929'da yayımlanan 73. sayısından itibaren alfabeyi büyük ve küçük harfler olarak yazar, harfle ilgili bir kelimeyi ve kelimenin görselini bir arada yayımlamış, daha sonra da "Kıraat" başlığı altında iki kelimedenden oluşan kelime gruplarına ve görsellerine yer vermiştir. Ağustos'un son haftasından itibaren yeni harfleri öğretmeye çalışan gazetenin Ocak 1929'dan itibaren de derslerinin yöntemini değiştirerek çalışmalarına devam ettiği görülmektedir:



43. Resim: 5 İkinci Kânun 1929, S.73, s.2.



44. Resim 16 İkinci Kânun 1929, S.76, s.3.



45. Resim: 26 İkinci Kânun 1929, S.79, s.2.

Sonuç

Geçmişin hatırlanmasında ve günümüze aktarımında yazı aracılığıyla medyaya aktarılanlar, basının kültürel bellek açısından işlevinin anlaşılmasında etkili olmuştur. 1928-1929 yılları arasında yayımlanan ve Cumhuriyet dönemi mizah gazetelerinden *Yeni Köroğlu*'nun Türk kültür tarihinde önemli bir dönem olan Latin harflerinin kabul sürecinin günümüze taşınmasında etkin bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Gazete, sayfalarında yayımladığı haber, yazı ve şiirlerle Cumhuriyet dönemine ait kuşağın belleğinin şekillenmesini sağlamış ve bugün o dönemde yaşanan hayatın anlaşılmasına çalışılmasında bir araç vazifesi görmektedir.

Latin harflerinin kabulünün yasalaşmasından aylar önce sayfalarında yeni harflere yer veren mizah gazetesi *Yeni Köroğlu*'nun yeni yazıyı halka tanıttığı, öğrettiği ve yeni yazıya daha yasa çıkmadan halkın alışmasını sağladığı tespit edilmiş, böylelikle halkın büyük bir kısmının yasa çıktığında yeni harfleri okuryazar hâlde olduğu belirlenmiştir. Onuncu sayısından itibaren inkılâplara geniş yer ayıran gazetenin özellikle harf inkılâbının halk tarafından benimsenmesinde önemli bir rol oynadığı, bir okul görevi gördüğü tespit edilmiştir.

Yeni Köroğlu harf inkılâbında üzerine düşen sorumluluğun farkına vararak halkın yeni harfleri öğrenmesini kolaylaştırmak ve yeni yazıya uyumunu sağlamak için 1928 Ağustos'undan itibaren sayfalarında halk için alfabe dersleri yayımlamıştır. Bu derslerin okuyucular üzerinde etkili olduğu ve pek çok kesimin gazetede yayımlanan bu dersler sayesinde yeni harfleri kolaylıkla öğrendiği gazetenin sayfalarında yayımlanan okuyucu mektuplarından anlaşılmıştır. *Yeni Köroğlu*'nun, yeni harfleri öğrendiğini bildiren okuyucuların mektuplarını sayfalarında yayımlaması hayatında ilk kez okuma yazma öğrenen, eski yazıdan sonra yeni yazıyı öğrenen kişilerin gururlarının okşanmasını sağlamıştır. Gazetede yazılardan ve okuyucu mektuplarından Türk milletinin alfabe değişikliğinden memnun olduğu belirlenmiştir. Gazete çeşitli müsabakalar düzenleyerek ve kazananlara hediyeler dağıtarak halkın bu derslere rağbet göstermesini sağlamış böylelikle Latin harflerinin kısa sürede halk arasında yayılmasında etkili olmuştur. Gazetenin karikatürlerinde, yeni harflerin milletin zaferi olduğu ve okuma yazma kolaylığı sayesinde toplumun her kesiminin cehaletten kurtulacağı düşüncesi vurgulanmıştır.

Latin harflerinin basında uygulanmaya başlanmasıyla birlikte gazetelerin şekil ve içerik düzenlemesinin de değişikliğe uğradığı görülmüştür.

KAYNAKLAR

- ASSMANN, Jan (2018), *Kültürel Bellek Eski Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, (Çev.: Ayşe Tekin), Ayrıntı Yay., İstanbul.
- AYHAN, Bünyamin (2009), *Atatürk ve Basın*, Palet Yay., Konya.
- BORATAV, Pertev Naili (2014), *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Bilgesu Yay., Ankara.
- ENER SU, Aydan (2017), *1900-1928 Yılları Arası Mizah Gazete ve Dergilerinin İncelenmesi*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi.
- İNAN, Afet (1991), “Ellinci Yılında Türk Harf Devrimi”, *Harf Devrimi'nin 50. Yılı Sempozyumu*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- ÖNGÖREN, Ferit (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi (1923-1983)*, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara.
- POLAT, Nâzım Hikmet (2005), *Rübâb Mecmuası ve II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kültür ve Edebiyat Hayatı*, Akçağ Yay., Ankara.
- ŞİMŞİR, Bilal N. (1992), *Türk Yazı Devrimi*, TTK Yay., Ankara.
- YENİ KÖROĞLU GAZETESİ* (28 Nisan 1928-27 Mart 1929)

TÜRK ROMANINDA TİYATRO OYUNCULARINA TOPLUMUN BAKIŞI (1923-1960)

Bu makale Marmara Üniversitesi Tırkıyat Araştırmaları Enstitüsü Tırk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Tırk Edebiyatı Bilim Dalında Prof. Dr. Sema Uğurcan danışmanlığında tamamlanan *Tırk Romanında Sanatkar Kahramanlar (1923-60)* başlıklı doktora tezinden hareketle hazırlanmıştır.

ÖZ: Batı tarzı tiyatro Tanzimat'tan sonra Türkiye'de yerleşene kadar geleneksel Tırk tiyatrosu hâkimdir. Geleneksel Tırk tiyatrosu gülmece yanında şarkıya, dansa, söz oyunlarına ve soytarlığa da dayanır. Bu yüzden geleneksel tiyatrodaki oyuncu kavramı Karagöz oynatanı, meddahı, orta oyuncuyu olduğu kadar hokkabazı, çengiyi, soytarıyı da içine alır. Bu dönemde toplumdaki oyuncu imajı meddahlar dışında oldukça kötüdür. Tanzimat'la birlikte yerleşen Batı tarzı tiyatrodaki Müslüman bir erkek veya kadının oyuncu olarak sahneye çıkışı muhtemelen bu kötü imajın beslediği gerekçeler nedeniyle güç olur. Tanzimat romanında tiyatro oyuncusu kahramanlara rastlanamaması toplumdaki oyuncu imajının romana yansımalarına dair inceleme yapmaya imkân vermez. Cumhuriyet'te birlikte Atatürk'ün tiyatroya ve tiyatro oyuncularına sahip çıkması ve onları teşvik etmesi Tırk tiyatrosunun sorunlarını büyük ölçüde giderir. Tiyatro oyuncusunun toplumdaki imajının Cumhuriyet devri Tırk romanına yansımaları oyuncunun geçmişten gelen kötü imajının değişip değişmediği hakkında fikir verebilir. Bu çalışmada bu amaçla, 1923-60 arası yazılmış ve kahramanları tiyatro oyuncularını olan romanlar incelenmiştir. Bu romanlar; Peyami Safa'nın *Mahşer* (1924), Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal* (1936), Reşat Enis Aygen'in *Yolgeçen Hanı* (1936), Muazzez Tahsin Berkand'ın *Lale* (1945), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* (1950) ve Reşat Nuri Güntekin'in *Son Sığınak* (1961) romanlarıdır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro oyuncusu kahramanlar, Tırk romanı, toplumsal bakış, oyuncu imajı.

Perspective of the Society to Theatre Artists in Turkish Novel (1923-1960)

ABSTRACT: Traditional Turkish theatre had been dominant until adopting Western style theatre in Turkey after the Tanzimat reform. In addition to humor, traditional Turkish theater is based on pun, singing, dancing and jester. That is why, the concept of artist in traditional theater includes the meddah (public storyteller), orta oyunu (light comedy) and the one playing Karagoz as well as juggler, cengi (dancer) and jester. In this period, the image of theatre artist in the society was highly negative except for the meddahs. In the western style theater adopted with the Tanzimat, the staging of a Muslim man or woman as an artist was difficult probably due to the reasons for this negative image. The absence of theatre artist characters in the Tanzimat novel does not enable the analysis of reflections of the theatre artist in the novel. Following the establishment of the Republic, Atatürk's support to theater and theater artists and his encouragement solved the problems of the Turkish theater to a great extent. The reflections of the image of theatre artists in society over Turkish novel in the Republican period implies whether the negative image of the artist in the past changed or not. This study will examine the novels written between 1923 and 1960 and whose protagonists are theatre artists. These novels are *Mahşer* by Peyami Safa (1924), *Sinekli Bakkal* by Halide Edip Adıvar (1936), *Yolgeçen Hanı* by Resat Enis Aygen (1936), *Lale* by Muazzez Tahsin Berkand (1945), *Sahnenin Dışındakiler* by Ahmet Hamdi Tanpınar (1950) and *Son Sığınak* by Resat Nuri Güntekin (1961).

Keywords: Theatre artist protagonists, Turkish novel, social perspective, image of artist.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
47. SAYI / VOLUME
2020-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Hüseyin KALOğULLARI

Marmara Üni.
Tırkıyat Araştırmaları Ens.
Doktora Öğr.

h_kalogullari@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-2692-8416

Gönderim Tarihi Received

02.09.2019

Kabul Tarihi Accepted

08.01.2020

Atf Citation

KALOğULLARI, Hüseyin
(2020), "Tırk Romanında Tiyatro
Oyuncularına Toplumun Bakışı
(1923-1960)", *Tırk Lük Bilimi
Araştırmaları*, (47) 89-108.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Geçmişten Bugüne Tiyatro Oyuncularının Durumu

Tanzimat döneminde Batı tarzı tiyatro anlayışının Türkiye’de yerleşmesinden evvel geleneksel Türk tiyatrosu yüzyıllar boyunca varlığını sürdürür. Karagöz, meddah, orta oyunu, kukla oyunu, köy seyirlik oyunu gibi çeşitleri bulunan ve Batı tarzı tiyatrodan ayrılan yönleri olan geleneksel Türk tiyatrosunun; Batı tiyatrosundan oyuncu açısından farkı, profesyonel bir oyuncu sınıfının olmayışıdır. (And, 2014: 11-15)

Oyunculuğa dair bir başka nokta ise şarkı, dans, müzik, soytarlık ve şaklabanlığın birbirine karıştığı geleneksel tiyatro oyunlarında bu kolların içinde her türlü oyuncu ve çalgıcının bulunmasıdır. Karagöz oynatanların ve orta oyuncuların yanında çengi, köçek, curcunabaz, hokkabaz, rakkas gibi farklı faaliyetleri olan kişilerden oluşan bu geniş “oyuncu” taifesinin (And, 2014: 29) o günün toplumundaki imajı hakkında Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi* adlı eserinin Türk tiyatrosuna dair bölümünde şunları söyler:

Zaman zaman Türk sultanlarının ve sanatı seven vezirlerin, paşaların tiyatro oyuncusunu korudukları, onlara evler, topraklar ve paralar ihsan ettikleri olmuşsa da genel olarak Türk toplumunda oyuncular toplum dışı, sınıfsız ve hor görülen kişilerdi. Avrupa’da ve Asya’nın bazı ülkelerinde olduğu gibi oyunculara aşağı insanlar olarak bakılmış ve onlar çeşitli vesilelerle baskı altına alınarak ezilmiştir. XVI. yüzyılda oyuncular için “ehl-i irz olan Müslümanları gayetle sevmezler.”, “Kanda bir nekbeti yankesici ve küştenî yol basıcı var ise anlar ile ülfet idüp pesend olur.”, “bir bölük günahkâr-ı nâkâmdır.” deniliyordu. Sonradan da oyunculara karşı olan bu anlayış değişmemiştir. Bunda bazı ahlâksız kişilerin rolü varsa da ahlâklı, usta ve iyi oyuncu için de bu sözlerle bir genelleme yapılıyordu. (1985: 206)

Oyuncunun yukarıda verilen oldukça kötü imajında oyuncu kavramının yukarıda değinildiği gibi çalgıcı, soytarı, dansçıları da alacak şekilde geniş anlaşılması, çengi ve köçeklerin toplumca cinsel sapık olarak genellenmeleri, bunların kız gibi giyinmeleri, kadınısı tavırlara sahip olmaları da (And, 2014: 30) etkili olsa gerektir.

Esasında bir anlatı türü olsa da dramatik yönü de bulunan meddahlığın ise bu kötü imajdan farklı bir yerde, toplumda itibarlı bir konumda olduğu görülür. Özdemir Nutku, *Meddahlık Olgusu* adlı yazısında meddahların Doğu’daki yerinin önemli olduğunu, meddahların eğitim görmüş, yüksek kültürlü ve Ehl-i Beyt’e hizmet eden kişiler olarak görülmelerinden dolayı toplum içinde yüksek bir aşamada bulduklarını vurgular. (2006: 30) Selim Nüzhet Gerçek de Meddahlığa dair bir yazısında *halkın bedî*

ihtiyacını temin eden meddahların Şark'ın her tarafında rağbet gördüğünden ve aralarında tahsili yüksek olanların saraya kadar bile girebildiğinden, sarayda ayrı bir mevki kazanıp muarraf ve nedim gibi unvanlarla anıldığından söz eder. (2006: 21)

Tanzimat'tan sonra yerleşmeye başlayan ve gayrimüslim azınlıkların Türklerden önce el attığı Batı tarzı tiyatrodaki Müslüman bir erkek veya kadının değil oyuncu olarak seyirci olarak bile tiyatrodaki bulunması hoş karşılanmaz. İlk Müslüman erkek oyuncu olarak Ahmet Necip, 1870'lerde Güllü Agop'un tiyatrosunda sahneye çıkar. Müslüman bir kadın oyuncu bulmak ise o günün toplumsal yapısından dolayı mümkün değildir.

Abdülhamit zamanında Kadriye Hanım adlı bir kazasker kızının bir tuluat oyuncusuna vardığını, adını değiştirerek, Amelya Hanım diye sahneye çıktığını biliyoruz. Ama bu kadının Müslüman olduğunu kumpanyadaki arkadaşları bile sahne yaşamından ayrıldığı zaman öğrenmişlerdi. (Bengü, 2010: 239-241)

Batı tarzı tiyatronun yaşadığı problemlerin önemli kısmı tiyatro oyuncusunun toplumdaki bozuk imajı nedeniyle tiyatroya bakışın da olumsuz olmasından kaynaklanır. 2. Meşrutiyete kadar gerek oyunculuk gerekse oyun yazarlığı açısından yaşanan sorunlar ve toplumun tiyatroya olumsuz bakışı için Özdemir Nutku şu açıklamaları yapar:

Bunlardan başka, tiyatroya karşı halkın yüzyıllardan beri süregelen önyargıları, geleneklerin etkisiyle edindikleri yanlış düşünceler vardı. Doğal olarak bunda tiyatro oyuncularının da etkisi olmuştu. Tiyatroya kötü bir şeymiş gibi bakılıyordu. Müslüman kadının bırakın sahneye çıkmasını, tiyatro seyretmesini bile günah sayan bir toplumda zaten gerçek tiyatronun yeşermesini önleyecek güçlü etkenler vardı. (1985: 264)

Yine Cumhuriyet'ten önce 1920 yılında Afife Jale Müslüman bir kadın oyuncu olarak Hüseyin Suat'ın *Yamalar* oyununda ilk kez sahneye çıksa da onun sonraki yıllarda yaşadığı zorluklar toplumda oyunculuğa dair önyargıların kolay yıkılmayacağını gösterir.

Türk tiyatrosunun her türlü engelle karşı koyarak sahneye çıkmakta direnen ilk kadın oyuncusu Afife Hanım olmuştur. Sahneye çıktığı için birçok kereler polis kovuşturmasına uğrayan, tevkif edilen Afife Hanım, kendi yılmadığı, her fırsatta sahneye çıktığı, turnelere katıldığı gibi, başka Türk kadınlarını da tiyatro yaşamına atılmaya yöreklendirmişti. Seniye, Mebrure, Leman, Huriye, Hikmet, Ruhat hanımlar Türkiye'nin çeşitli kentlerinde sahneye çıktı. (Bengü, 2010: 239)

Cumhuriyetin ilânıyla bir sanat dalı olarak tiyatroya ve tiyatro oyuncusuna büyük önem verilir. 1923 yılında İzmir’de temsil vermek üzere bulunan Darülbeyazıt’ın tiyatro sanatçılarıyla görüşen Atatürk’ün bu sanatkârların İzmir’den başlayarak memleketin her yerinde temsiller verilmesini onaylaması ve kendisinin de oyunları izlemesi tiyatroya bakışın değiştiğini gösterir. (Nutku, 1999: 46) Yine Mustafa Kemal’in teşvikiyle o güne dek sahneye çıkması günah sayılan Müslüman Türk kadınının sahneye çıkışı kolaylaşır. Bu yolda *Atatürk’ün Ateşten Gömlek filminde seyredip beğendiği Bedi Muvahhit’in sahneye çıkması gerektiğini söylemesi tiyatromuzun gelişmesinde bir dönüm noktası olmuştur.* (Nutku, 1999: 47)

Cumhuriyete Kadar Türk Romanında Tiyatro Oyuncuları

Batı tarzı tiyatro gibi roman türü de ülkemize Tanzimat’tan sonra girer. Tanzimat romanında şair, ressam, müzisyen gibi sanatkâr kahramanlara sıkça rastlanırken Türk ve Müslüman bir tiyatro oyuncusu kahramana rastlayamayız. Bunda Müslüman bir erkeğin yahut kadının sahneye çıkmasının tepkiyle karşılanmasının, meselenin toplumda dinî bir paradigmayla değerlendirilmesinin rolü olmalıdır. Bu sebepten toplumsal hayatta görünmeyen Türk ve Müslüman oyuncular bir roman kahramanı olarak da görünmez. Romanlarda görülen oyuncu kahramanlar da dönemin toplumsal gerçekliğine uygun olarak gayrimüslim azınlıklardır. Sözgelimi Ahmet Mithat’ın *Hayret* romanındaki oyuncu Madam Ansır, yine Samipaşazade Sezai’nin “Pantomima” hikâyesindeki palyaço ve pantomima sanatçısı Paskal gayrimüslimdir. Buna karşılık toplumda kabul görmüş ve saygıyla karşılanan yazar, şair, müzisyen, ressam gibi sanatkârlara romanlarda kahraman olarak daha çok rastlanır. Zeynep Kerman “Tanzimat Romanında Sanatkârlar” başlıklı yazısında Tanzimat romanında şair kahramanlara sahip Namık Kemal’in *Cezmi*; yine Ahmet Mithat Efendi’nin sanatkâr kahramanlara sahip *Çingene* (ressam), *Paris’te Bir Türk* (yazar), *Demir Bey* (ressam), *Müşahadat* (müzisyen) adlı romanlarını, ilk kadın romancımız Fatma Aliye Hanım’ın musikişinas kahramana sahip *Udi* romanını, Samipaşazade Sezai’nin *Sergüzeşt* (*Ressam Celal Bey*) romanını zikreder. (1998: 253-258)

Cumhuriyet döneminde 1923-1960 arası yazılan romanlarında oyuncu imajının nasıl olduğunu tespit etmek için kahramanları tiyatro oyuncusu olan aşağıdaki romanlar incelenmiştir.

Türk Tiyatrosunun İçler Acısı Hâli: *Mahşer*

Peyami Safa’nın *Mahşer* (1924) romanında Çanakkale’den gazi olarak dönen başkahraman Nihad, vurguncu ve komisyoncuların zenginleştiği mütareke İstanbul’unda parasızlık içinde kıvrılır. O günlerde eski bir arkadaşı olan Aktör Rıza’ya rastlar. Rıza, on iki senelik bir aktördür. Nihad

ve çevresindeki ahlaklı sanatkâr gençlerin sefalet içinde kıvrandıkları günlerde geçinmenin kolay yolunu bulan Rıza, ismini kendi uydurduğu cemiyetler yararına zenginlere fahiş fiyatlardan tiyatro bileti satar. Parayı vurgundan ya da karaborsacılıktan kazanan bu zenginler bilete verdikleri parayı zaten umursamaz. Rıza, diğerlerinin ahlaksızlık olarak nitelediği bu yola girmesini yıllarca sahnelerde sürünüp sefalet çekmesi ve milletin temaşa sanatına hiçbir metelik vermediğini idrak etmesiyle izah eder. Bu yolla sanata kıymet verilmeyen, namusun ve adaletin paraya endekslendiği bir toplumla kendince hesaplaşmaktadır.

Rıza'nın Nihad'a yardım olsun diye teklif ettiği suflörlük işi için Nihad, sözleşilen günde tiyatroya gittiğinde onun şahit oldukları Türk tiyatrosunun ve oyuncusunun o günkü içler acısı hâlini gösterir. Rıza'nın tiyatrosunda bir gün sonra oynanacak oyun daha hiç prova edilmemiştir. Bu duruma şaşırarak Nihad'a, Rıza'nın anlattıklarından birçok oyunun böyle provasız, onların deyimiyle "tuluat" gittiği, hatta bu oyunlar arasında *Nesteren* gibi manzum bir piyesin bile olduğu anlaşılır. Rıza, oyun başlamadan hemen önce rolleri kafasına göre değiştirdiğinden, gelmeyen oyuncuları sokaklardan, meyhanelerden toplattığından söz eder. Nihad'ın suflörlük yapacağı oyun günü geldiğinde tiyatronun perişan halini Nihad yaşayarak idrak eder. Oyuna on beş dakika kala ortada oyuncu yoktur. Gelen aktör ve aktrislerin birçoğu sarhoştur. Başrol oyuncusu henüz gelmemiştir çünkü bir eğlence âlemine dalıp oyunu unutmuştur. Üstelik oyunun onaylı tek nüshası da ondadır ve kimse rolünü bilmediğinden tüm oyuncular bu nüshaya muhtaçtır. Kostümler, dekorlar ve makyajlar baştan savma yapılmaya çalışılır. Nihayet oyun başladığında metni bilmeyen tüm oyuncular suflör Nihad'ın ağzına bakar, manzum piyes mensur hâline, oyun bir tulûata dönüşür. Seyirci, oyuncuların acınası hâlini fark edip tepki gösterince Rıza ile seyirciler arasında atışma olur. Diğer seyirciler oyunu bırakıp bu manzarayı izlemeye koyulur. Oyun tamamen oyuncuların uydurmasıyla güç bela devam ederken Nihad'ın içinde olduğu sufle kapağı devrilir. Nihad'ın başı ve belinden yukarısı ortada kalır. Oyuncular kaçışır ve perde kapanır. Seyirciler bu rezalet karşısında öfkeden galeyana gelerek bilet parasını geri ister, polis ve zabıta gelir. Hıncını alamayan halk tiyatro salonunun her yerini parçalar.

Nihad'ın şahit oldukları dışında romanda anlatıcının sözünü emanet ettiği Yazar Kerim Bey'in Nihad'a sözleri de tiyatronun perişan hâlini okura bir kez daha gösterir. *Ah canına yandığımın hala bu memlekette bir sahne göremeyecek miyiz* (Safa, 2016: 211) diyen Kerim Bey, tiyatroya dair bildiği gördüğü şeylerden bahseder. Oyuncular ile suflörler arasındaki komik diyaloglardan, oyuncuların pek çok kere ezberlemedikleri rolleri

uydurup işi tuluata dökmelerinden, tiyatroya ciddiyetle önem vermediklerinden, bu işi en ciddi yapanların Mınakyan Efendi'nin Osmanlı Dram kumpanyası olduğundan bahseder. *Bizim tiyatrolarımızın iç yüzü eğlencelidir. Fakat orada hayatı kazanmağa çalışmak zordur* (Safa, 2016: 212) diyen Kerim Bey'in sözleri, tiyatromuzun ve oyuncuların disiplinsiz ve derbeder hâlini vurgulama işlevini görür.

Bir Soyтары Olarak Oyuncu: Sinekli Bakkal

Halide Edip Adıvar'ın 1936 yılında, önce İngilizce olarak yazılıp neşredilen romanı Sinekli Bakkal aynı yıl içinde Türkçe olarak da yayımlanır. Haber gazetesinde tefrika edilen ve yayımlanacağı devamlı ilanlarla duyurulan eser, 1936'da kitap olarak basılır. 1942'de CHP roman mükâfatını kazanarak büyük bir rağbet görür. Roman gerek Türkiye'de gerek İngiltere'de büyük bir alaka ile karşılanır, hakkında pek çok tenkitler çıkar. (Enginün, 2000: 225)

Sinekli Bakkal romanında Rabia'nın babası Tevfik, orta oyununda zenne rolüne çıktığı için İstanbul'da "Kız Tevfik"¹ lakabıyla meşhur olmuş, *İstanbul'un hudaînabit² yetiştirdiği halk sanatkârlarından* (Adıvar, 2017: 17) biri olarak tanıtılır. Sanatkârlık şöhreti küçükken dayısının bahçesinde Ramazan geceleri Karagöz oynatırken başlar. Daha o yaşlardan yeteneği bellidir. Karagöz karakterlerini mukavvadan kendisi keser, biçer, boyar hatta oynattığı Karagöz'e yeni simalar bile ilave eder. On dokuz yaşına geldiğinde kadın rolüne çıkan orta oyuncularının en meşhurlarından olur.

Türkçede yayımlanmadan önce İngilizce *The Clown and His Daughter* (*Soyтары ve Kızı*) adıyla yayımlanan *Sinekli Bakkal* romanındaki meddah ve orta oyuncu karakter Kız Tevfik'e toplum kötü bakar. Hakikatte herkesin severek seyrettiği bir halk sanatkârı olmasına, herkesi güldürmesine, eğlendirmesine karşın toplum nazarında Tevfik'in yeri bellidir ve değişmez. Toplumun değişmeyen bu bakışı, anlatıcıya göre Şark'ta sanatkâra ezelden beri verilen payeden kaynaklanır. Bu paye "soyтары" payesidir.

Daha birçok Tevfikler daha! Büyüklerin sofrasında içki içen, etrafını eğlendiren, güldüren Tevfikler... Fakat onlar hep birer soyтары... Kışına tekme atılan, icabında yüzüne tükürülen bir maskara!

¹ Halide Edip Adıvar'ın, Kız Tevfik karakterini yaratırken 19. yüzyıl Osmanlısının meşhur meddahı Kız Ahmet'ten etkilenmiş olması muhtemeldir. Kız Ahmet hakkında bilgi için bk. Özgül, 2017: 47-51.

² mec. Eğitim, öğrenim görmemiş ama kendi kendini yetiştirmiş kimse.

Burnunda halka, boynunda zincir, pazaryerinde kalabalığı eğlendiren bir ayıdan, bir maymundan çok farklı olmayan Tevfik! Şark'ın ezeli sanatkârı... (Adıvar, 2017: 210)

Tevfik'in çevresi onun orta oyununda zenne rolüne çıkmasını yadigar. Erkekler ona pek yüz vermez çünkü semtlerinde yetişmiş bir gencin kaşına rastık, gözüne sürme çekip kırıtması cinsî haysiyetlerine dokunur. Mahallenin komiseri için de Tevfik, âdeta *kamı helâl bir kâfir, başı ezilecek yılandan başka bir şey değildir*. (Adıvar, 2017: 27) Tüm bu olumsuz bakışa rağmen Tevfik, en ciddi insanları bile maskaralığıyla gülmekten kırar geçirir. Zaptiye Nazırı Selim Paşa bile Tevfik'i görmeye gider ve şanına yakıştıramayan bir hafiflikle ona kahkahalarla güler. Selim Paşa'nın karısı Sabiha Hanım da Tevfik'in orta oyununa en sık gidenlerdendir. Tevfik'in sürgününü engellemek için uğraşır ama başaramaz o gidince de bütün tiyatro merakı biter. Toplumun Tevfik'e sahnede çok gülüp onu sokakta aşağı görmesi sanatkâra karşı ikiyüzlü tavrın örneğidir.

Oyunculuk Kız Tevfik'in hayatında çok önemlidir. Tevfik, evlenince orta oyuncululuğu bırakmak zorunda kalır. Bakkallık yapacağına ve oyunculuk yapmayacağına dair kayınpederi İmam İlhami Efendi'ye söz vermiştir. Yani oyunculuk ailesinin gözünde de bırakılması gereken boş ve muzır bir uğraş gibi görülür. Oysa Tevfik bakkallığı oyunculunun yanında bir angarya olarak görülür.

Tevfik'in karısı Emine'den boşatılmasına ve Gelibolu'ya sürülmesine sebep orta oyununda karısı Emine'nin taklidini yapmasıdır. Kendi hayatından uydurduğu Bakkal Çırağı isimli bir oyun, bir bakkal kadınla çırak olan kocası arasındaki macerayı anlatır. Oyun o kadar beğenilir ve meşhur olur ki ecnebiler bile oyunu görmeye gelir. Tevfik, büyük konaklara hatta saraya dahi çağrılır. Bütün Sinekli Bakkal Mahallesi oyunda taklidi yapılan kadının Emine olduğunu anlayınca Tevfik'in kayınpederi İmam Hacı İlhami Efendi kızını boşatmak için mahkemeye başvurur. Mahkemede, Tevfik'i heyete *...kendi helalini yâr u ağyar nazarında bütün mahremiyetiyle teşhir eden Müslüman erkek görülmüş mü* (Adıvar, 2017: 28) diyerek şikâyet eder. Tevfik, Emine'yi boşamak zorunda kalsa da olay bununla kapanmaz. Tevfik'in yaptıkları şeriata aykırı şeyler olarak görülüp Padişah'a jurnaller verilir. Nihayetinde Tevfik Gelibolu'ya sürülür.

Selim Paşa'nın oğlu Hilmi, İtalyan piyanist Peregrini'ye Rabia'nın babası Tevfik'in macerasını hikâye ederken ondan *orta oyununda kadın rolü yapan bir serseri* olarak bahseder. Ona göre bu memleket, kadınlarının rolünü o kadar realist bir şekilde yapan bir artist daha görmemiştir. (Adıvar, 2017: 88) Tevfik'in sürgün edilmesi de Hilmi'ye göre taassuptan, rollerinin toplumsal geleneğimizi zehirliyor görülmesinden ötürü muhafazakârlara kurban gitmesindedir.

Halkın gözünde bir maskaradan başka bir şey olmayan Tevfik, esasında karısının da bir vakitler sandığı gibi zayıf değil, hayata karşı mücadele eden ve bu mücadelede gücünü de sanattan alan güçlü bir karakterdir. Ancak ne ailesinin ne de toplumun gözünde itibarlı bir konumdadır.

“Ahlâk Bakımından Sıfır Altı Bir İnsan Müsveddesi” Olarak Oyuncu: Yolgeçen Hanı

Reşat Enis Aygen’in toplumcu gerçekçi bir anlayışla yazılmış *Yolgeçen Hanı* (1936) romanı, baştan sona oyuncunun toplum ve devlet nazarında çok kötü bir imaja sahip oluşunun ve temiz bir insan olmasına karşın toplum dışına itilerek bir toplum düşmanına dönüştürülen oyuncu Doktor Emin’in öyküsünü anlatır. Reşat Enis, toplumcu gerçekçi bir anlayışla son derece karamsar bir şekilde hem kahramanını hem onun çalıştığı tiyatro trupundakileri canlandırır. Eserdeki olaylar; İstanbul’da Doktor Emin’in ve pek çok sanatkârın kaldığı, romana da adını veren Yolgeçen Hanı’nda ve Anadolu’nun çeşitli kasaba ve şehirlerinde geçmekte, tiyatro oyuncularının dramından kesitler sunulan eserde kahramanların önemli bir kısmını tiyatro ve sinema oyuncuları oluşturmaktadır.

Doktor Emin, mizaç olarak hep içe kapanık, ürkek, herkesten kaçan ve kederli bir hâl çizer. Yolgeçen Hanı’nda, ahlâken düşük pek çok oyuncunun bulunduğu ortamda Emin; iyiliği, yardımseverliği ve ahlâklı oluşuyla öne çıkar. Mesela han sahibinin kestirdiği kurban payını, bir gündür aç olmasına rağmen daha muhtaç olduğunu düşündüğü arkadaşına vermekten kaçınmaz. Handaki herkes Emin’i sever. Ancak roman boyunca yaşadıklarının etkisiyle romanın sonunda insanlardan da toplumdan da nefret eden birine dönüşür. Özellikle kendisine tuzak kurup hayatının mahvolmasına sebep olan ve kızı Filiz’i kendisinden koparan Doktor Mithat ve eski karısı Mübeccel’i gördüğü sahne onun topluma karşı içinde biriken nefretin patladığı noktadır:

—*Lanet olsun bu hayata, bu cemiyete!*

Herkesten nefret ediyordu. Alıngan, sinirli, fazla hassas bir şizoit gibi insanlardan korkuyor, insanlardan kaçmak istiyordu. Bir koltuğunun altına sevgili Yorick’ini, bir koltuğunun altına kitaplarını alıp dağlara, kırlara fırlamak... Bu iğrenç sosyetenin arasından kurtulup tabiat ortasında yaşamak! (Aygen, 1951: 268)

Emin, böyle bir toplum yüzünden romanın sonunda kötüye evrilir. Hülya halasına tecavüz edip onu öldürür, suçu genç bir üniversiteliye yükler, şehir şebekesine tifo mikrobi bulaştırır. Emin’in içindeki iyi özü yok eden; onu ve diğer oyuncuları aşağılayan, sömüren, sefalete mahkûm eden ve değersizleştiren, toplumdur. Emin, böyle bir toplumdan intikam almak hissiyle hareket ederek romanın sonunda kötü bir insana dönüşür.

Romanın bir başka oyuncu kahramanı Semahat, romanda Doktor Emin'in karısıdır. Semahat, Sümbüllü Kumpanyası'nın hem dansçısı hem de tiyatro oyuncusudur. Kumpanyanın en güzel kızı olan Semahat; sarı saçlı, sülün gibi vücutlu, zeki ve iyi konuşan bir kızdır. Köyünde isteyen çok olan Semahat, kendisinden on beş yaş büyük birine babası tarafından mal ve para karşılığı verilince köyünü terk edip civar kasabalardan birindeki tiyatro trupuna katılmıştır. Trupun primadonnasından akrobasi öğrenir ve şehir şehir gezen trupta akrobatlık yapar. Primadonna tarafından maddi anlamda, onun kocası tarafından cinsel anlamda sömürülen Semahat, başka truplara geçer. Artık Semahat için sahne, kendisini teşhir edip müşteri bulduğu bir vitrin hâline gelir. Barlara düşer, konsomatrislik yapar, metres olur. Nihayetinde tekrar sahnelere döner ve Emin'le evlenir. Romandaki diğer tüm kadın oyuncular gibi o da toplum tarafından ahlaksız biri olarak görüldüğünü bilir. *Ahlak bakımında sıfır altı bir insan müsveddesi* olarak görülen (Aygen, 1951: 74) bir kadın oyuncu olarak etini satmak zorunda olduğunun da bilincindedir. Bu nedenle meme kanseri olduğunu erken fark etse de ameliyata, göğsünü aldirmaya yanaşmaz. Semahat, kadın oyuncuların aşağılandığı bir toplumda açlık ve sefalet içinde sanatını icra etmek zorunda kalır.

Yolgeçen Hanı romanında, Doktor Emin ve Semahat dışında birçok sanatkâr romana girip çıkar. Bunlar romanın başkahramanı Emin'in dâhil olduğu oyuncu çevresindeki tanıdıkları ve onların sık sık anlattığı anekdotlarda adı geçen sanatçılardır. Bu oyuncular, başta Sümbüllü Kumpanyası olmak üzere çeşitli tiyatro truplarında çalışanlar, artistler kahvesinde rol bekleyen sinema emekçileri ile meddahlar, orta oyuncular ve tulûatçılar gibi geleneksel Türk tiyatrosu sanatçılarıdır. Oyuncular dışında müzisyenler de özellikle Emin'in müzisyen olan Hülya halası çevresinde romana dâhil olurlar. Bu sanatkârların romandaki en önemli işlevi gerek yaşantıları gerekse yaşamlarından anlattıkları anekdotlarla toplumun gözündeki olumsuz oyuncu ve sanatçı imgesini belirginleştirmektir.

Romandaki bu sanatkârlar; Komik-i Şehirler Adil Güldürür ve Cevdet Güldürür, figüran rollerine çıkarak karınlarını doyurmaya çalışan sinema ve tiyatro oyuncuları Şarlo Kazım, Deli Memduh, Faik Coşkun, Kavuklu Nizam, Aktör Ramiz Efendi, alaturka/tiridî ihtiyar³ rolleriyle tanınan Niyazi Baba gibi oyunculardır.

Romandaki tiyatro oyuncuları; çok zor şartlarda açlıkla, sefaletle, yoklukla mücadele ederler. Oyuncular, kumpanyalarla beraber ekmek parası için Anadolu'yu karış karış gezerler. Otel parası ve yemek parasını

³ Tuluat tiyatrosunda sahnede ölecek ihtiyar rolüne çıkan kişi. "Pere noble" adıyla da anılır. (And, 2014: 38)

çıkarmak için en sık başvurdukları yollardan biri kostümlerini, enstrümanlarını satmaktır. Bazen paraları otelde kalmaya yetmez ve ahırdan bozma yerlerde yatıp kalkarlar. Kahvehaneden bozma tiyatro salonlarında, üç dört yüz kişinin nefes ve sigara kokuları arasında oyunlarını sahnelerler. Bazen birkaç gün aç kaldıkları olur.

Bu şartlar altında yaşayan ve sanatını icra etmek zorunda kalan sanatkârlar kendi camialarında yaşarken bir destek görmedikleri gibi ölünce de vefasızlıkla gömülürler. Artistler Kahvesi'nde, bir amele gibi emprezasyonun iş getirmesini bekleyen, oyuncu camiasında tiridî (alaturka) ihtiyar rolüyle tanınan Niyazi Baba'nın yaşamı ve ölümüyle oyuncunun ne kadar değersiz görüldüğü bir kez daha anlaşılır. Zor durumda olduğundan Sahne Sanatkârları Cemiyeti'ne yardım için başvuran Niyazi Baba'yı cemiyetin reisi hatırlamaz bile. Oysa yıllar önce reis toy bir oyuncu iken elinden tutup ona aktörlüğü öğreten Niyazi Baba'dır. Cemiyet, Niyazi Baba'ya Darülaceze için bir tavsiye mektubu yazmakla yetinir. Mektupta şunlar yazmaktadır: *Mektup hamili çok eski ve emektar bir sanatkârdır. Bugün düşmüş bir vaziyettedir. Hiç kimsesi yoktur.* (Aygen, 1951: 177) Niyazi Baba da bu mektubun tabiri caizse bir ibret vesikası gibi mezar taşına kazınmasını vasiyet eder. Üç beş emektarın omuzlarında kaldırılan, naaşı götürecektir arabanın dahi bulunamadığı Niyazi Baba'nın cenazesinde Şarlo Kazım, ona layıkıyla bir cenaze yapamadıklarına ve belediyenin bir bando mızıka göndermemesine hayıflanır. Deli Memduh'un sözleri oyuncunun toplum ve devlet gözündeki yerinin çarpıcı bir ifadesidir: *Biz oyuncuyuz. Groskesle trompet 'oyuncu' ölüsüne çok bile! Belediye talimatnamelerini bir düşün. Tiyatrocu değil oyuncuyuz biz... O talimatnameler ki bar kadınından artist diye bahseder.* (Aygen, 1951: 177)

Romanda sık sık halkın erkek ve kadın oyuncularını ahlakı düşük kişiler olarak gördüğü argo sözlerle vurgulanır ve romandaki pek çok sahne bu algıyı pekiştirir. Emin, Semahat'ı gösteri çıkışı evine bırakırken ona laf atanlara ses çıkaramaz. Çünkü halkın gözünde oyuncunun ne olarak görüldüğünün bilincindedir. (Aygen, 1951: 17) Emin Semahat'ı eve bırakırken tramvaydan inerler, vatman ve biletçinin onların arkalarından attıkları laflar ve kendi aralarındaki diyalogu halkın oyuncuya bu çarpık bakışını gösterir:

Galatasaray tramvay durağında indiler. İnce sarı bıyıklarının sivri uçları yukarıya burulu vatman, arkalarından laf ve kocaman bir tükürük attı:

—Allah versin; bu gece cümbüş var!

Biletçi kafasını kapıdan uzattı:

—Oyuncu bunlar...

—*Yok sende? Nerelerinden anladın? Damgaları mı var alınlarında?*

—*Herifin alnında bir şey var ama... Damga değil bu!*

Vatman manivelayı dokuza aldı. Tellerden kopan bir şerare ıslak kaldırımlarda söndü.:

—*Kıyaksın doksan dokuz... Boynuzlu demek istiyorsun. (Aygen, 1951: 18-19)*

Sümbüllü Kumpanyası'nın bir turnesinde, trende neredeyse bütün bir tren personelinin trupun genç oyuncularından Afife'ye tecavüz etmesi ve trupun polis çağırılmasına rağmen hiçbir şey yapamaması, Semahat'ın köyünden kaçtıktan sonra katıldığı kumpanyanın primadonnasının dağa kaldırılmış olması, herhangi bir kasabaya trupları gittiğinde aşağılanmaları, trupun kadınlarına fahişe muamelesi yapıp muayeneye götürülmesi, erkeklerin parmak izi alınıp sabıkalı muamelesi görmesi, kasabanın emniyet amirinin trupun kadınlarından beğendiğini kendi haremine alıp trup gidene kadar istismar etmesi, yine emniyet amirinin Semahat'ın Emin'le evli olduğunu öğrenip *bir oyuncu kadınla bir oyuncu erkeğin evliliğine asla inanma[dığını]* (Aygen, 1951: 74) söyleyişi halkın ve devlet görevlilerinin tiyatro oyuncusuna çarpık ve sakat bakışının örnekleridir. Halk için de devlet için de oyuncu demek *ahlak bakımından sıfır altı bir insan müsveddesi* demektir. (Aygen, 1951: 74)

Tiyatro sanatkârı bir ahlak hocası olduğu vehmindedir. Yaşatacağı tipler, canlandıracağı hadiselerle ortaya koyacağı korkunç hayat dramıyla kendini seyreden halka, kıssalardan hisseler çıkartmağa uğraşır. Oysaki güzel kadın ve göbek görmeğe gitmiş seyirci, onun diyaloglarını “tırış, martaval” diye dinler. Oyuncu, halkın da idare adamlarının da gözünde ahlak bakımından sıfır altı bir insan müsveddesidir. (Aygen, 1951: 74)

Oyuncular arasında toplumun tiyatro sanatçısına bu çarpık bakışını zaman zaman haklı çıkaracak yozlaşmış ilişkiler de vardır. Deli Memduh, anlattığı bir anısında Anadolu'da bir turnede olduğu günlerde, trupun primadonnasının dokuz aylık gebe olmasına rağmen çocuğun babasının kim olduğunun belli olmadığını çünkü primadonnanın poliandri denen çok eşli kadın usulüyle kullanıldığını anlatır. Deli Memduh, bu yolda Platon'un *kadın devletin müşterek malıdır* sözünü düstur edindiklerini söyleyerek bu durumun birçok kumpanyada böyle olduğunu ilave eder.

Sanatkârlar da bu durumun bilincinde olarak tiyatrocı olmaktan memnun değildirler. Kendilerine bakışları olumsuzdur. Komik-i şehir Adil Güldürür için aktör olmak “düşmek” demek, “delilik” demektir. Adil Güldürür trupundaki oyuncuların Fecriye ise belahlılarından ve bar artistliğinden o derece yılmıştır ki şunu söyler: *Ah artist olacağıma Şam tatlısı*

satmalıydım. Hiç olmazsa ıslığı yoktur. (Aygen, 1951: 13) Zuhuri kolundan gelme Kavuklu Nizam da sahnelerde gördüklerinden sonra sahnede namusun olmadığına inanır ve rol icabı bir kadın oyuncuyu öpmesi gerektiğinde başparmağını öper. Doktor Emin de bizde tiyatronun bir edep değil edepsizlik mektebi olduğunu şöyle ifade eder:

Yakında Hamlet'i oynayacağız. Bu, tulûat tiyatrosu repertuarının en ciddi eserlerinden... Fakat... Ha, bu mühim: Bizim oynayacağımız Hamlet, sevgilisi Ofelya'nın belki kışını şamarlayacak; belki daha da ileri gidecek. Masum Ofelya, tiyatro bitince seyircilerimizi Abanoz yoluna düşürtecek kadar aşıfteleşebilecek. Dani-marka Kraliçesi Gertrud bir bar şantözü gibi şehvet saçacak. Böyle yapmazsak trupumuzun adı kötüye çıkar. Müşterilerimizi kaybederiz. Tiyatro bizde edebî değil edepsizliğin mektebidir. (Aygen, 1951: 174)

Görülüyor ki yazar toplumun ve devletin oyuncuya kötü bakışını sert ifadelerle sahnelerken oyuncular arasındaki yaşam biçimi ve oyuncuların kendi özüne bakışları ile bu kanaatin yersiz olmadığını gösteren durumlar yaratır. Ancak son tahlilde romanın bütününde, oyuncuların bu hâlde düşmesinde esas âmilin toplum ve devletin oyuncuya çarpık ve ön yargılı bakışı olduğu vurgulanır.

Sahnede Alkışlanan Sokakta Baş Çevrilen Oyuncu: Lale

Toplumun sahnede severek seyrettiği bir sanatkâra sokakta “soyтары” payesi vermesi, onu ahlâkı düşük görerek horlaması ve dışlaması bir ikiyüzlülüktür ve *Sinekli Bakkal*'in Tevfik'inde olduğu gibi başka romanlarda da toplumun bu ikiyüzlü bakışı görülür. Muazzez Tahsin Berkand'ın *Lale* (1945) adlı romanında Lale Berkmen adlı tiyatro oyuncusunun yaşadıkları üzerinden verilen en önemli mesaj toplumun kadın oyuncuya bakışındaki çarpıklık ve ikiyüzlülüktür. *Lale*, sanatkâr olmak isteyen ancak bu konuda ailesinden sert tepki gören Lale Berkmen'in yaşadıklarını ve aşk hayatını anlatan popüler nitelikte bir romandır. Romanda sanatkâr kahraman olarak başkahraman tiyatro oyuncusu Lale Berkmen, yardımcı kahramanlar olarak yine tiyatro oyuncularını Nahit Yılmaz, Hamit, Şefik ve Sacide adlı kahramanlar bulunur.

Yüksek bir maliye memurunun kızı olan Lale, Üsküdar'da doğar. Hayatını dar bir çevrede geçirir. Annenin otoriter, babanın ise daha esnek davrandığı bir aile çevresinde büyüyen Lale'yi annesi, kendi muhitlerinden dışarı çıkarmak istemez. Üniversitede okuma isteği de evlenip çoluk çocuğa karışacak olması nedeniyle gereksiz bulunan ve ailesi tarafından geri çevrilen Lale, komşularının oğlu Avukat Necil'le ailesinin isteği üzerine nişanlanır. Ailesinde ve yaşadığı muhitte anlaşılamayan bir genç kız olan

Lale *yamyassı ve kırışksız bir denize benzeyen* (Berkand, 1945: 6) hayatında fırtına veya tufan da olsa bir değişiklik ister. Nişanlısı Necil'in sevgisi de ona yetmez.

Bu şartlarda sanat Lale'nin düz ve monoton bulunduğu hayatında hiç tatmadığı heyecanı ona tattıran şeydir. Lale hayatında aradığı heyecanı Şehir Tiyatrolarında bir kadın sanatkâri izlerken tadar. Fâhire adlı sanatkâri bir Ramazan gecesi izlemek onun içinde gizli kalmış bir sanat ateşini tutuşturur.

Sanatkâr olmayı kafasına koyan Lale'nin önündeki en büyük engel yine ailesi ve toplumun kadın sanatkâre olumsuz bakışıdır. Önceleri bunu bir "leke" sayan ailesi; Lale oyuncu olduktan sonra onun kendilerini dile düşürdüğünü, iyi bir aile kızının oyuncu olmasını hoş göremeyeceklerini söyleyerek onunla görüşmeyi keserler. Bu kararı bir hastalık alameti sayıp Lale'yi hava değişimine dahi yollarlar. Nişanlısı Necil'in tepkisi de ailesinden farklı olmaz. O da Lale'nin büyük bir sanatkâri seyrederken fazla heyecana kapılan *hassas sınırlı bir çocuk* (Berkand, 1945: 15) olduğunu birkaç gün sonra bunu unutacağını söyleyerek davranışını çocukça bulup onu hafife alır. Lale'ye göre onun içindeki sanat ateşini anlamayan anne babası ve Necil, onun *hayat zembereğini koparanlardır*. (Berkand, 1945: 16)

Bu noktada onu anlayan ve onu hayata bağlayan kişiler de bir başka sanatkâr Nahit Yılmaz ve eşidir. Hava değişimi için gönderildiği Trabzon'dan dönerken vapurda tesadüf ettiği Nahit Yılmaz dönemin şöhretli ve başarılı oyuncularından biridir. Roman boyunca Lale'nin oyunculukta en büyük destekçisi ve hocası olur. İstanbul'a dönünce ona oyunculuk dersleri ile sahnedeki ilk rolü de o verir. Lale, onun desteği ve sahip olduğu yeteneğiyle oyunculukta hızla yükselir, gazetelerde haberleri çıkar.

Oyuncu olmak istediği için ailesinin tepkisine, bunu bir şeref ve hayriyet meselesi yapmasına anlam veremeyen Lale'ye göre aktrislik de güzel sanatlardan biridir ve Batı'da en iyi ailelerin kızları oyunculuk yapmaktadır. Lale'ninkine benzer düşünceler taşıyan ve toplumun bağnaz düşüncelerine aldırmayarak eşile birlikte sanatını icra eden romanın bir diğer oyuncu kahramanı ve Lale'nin hocası Nahit Yılmaz da toplumun oyuncuya bakışındaki çarpıklığa değinir. Nahit Yılmaz tiyatroyu seven ama oyuncularını hor gören, piyesi yazanı seven ama oynayanı tahkir eden *sanatkâri sahnede seven ama sokakta baş çeviren* (Berkand, 1945: 17) halkın ikiye bölünmüşlüğünden yakındır. Lale'nin nişanlısı Necil de toplumun bu konudaki bağnaz düşüncelerine teslim olarak Lale oyuncu olduktan sonra onu sevse de ona geri dönmez. Karısı oyuncu olan adamın namussuz olacağı, rol icabı karısını başka erkeklerin kollarında görmeyen tahammül edilemez olduğu

yolundaki düşünceleri yenemeyen Necil, ait olduğu topluma yakışır şekilde riyakâr davranır ve Lale oyuncu olduktan sonra hiçbir oyununu kaçırmaz.

Lale'nin sanatkâr olmak için evden ayrılmasından sonraki mücadelesi, ailesine oyunculuğun şerefli bir uğraş olduğunu ispatlamaya adanır. Şöhret kazandıktan sonra şöhretin ışıltılı hayatına kendini kaptırmaz; kendini geliştirmek için dil, duruş, makyaj gibi dersler alır. Büyük sanatkârların hayatını okuyarak onlardan bir şeyler öğrenmeye çalışır. Topluma oyuncu hakkındaki fikirlerinin yanlışlığını kendini daha da geliştirerek göstermeye çalışır.

Müslüman Bir Türk Kadını Sahneye Çıkabilir mi? *Sahnenin Dışındakiler*

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* (1950) romanı işgallere karşı asıl mücadelenin verildiği sahne olarak kabul edilen Anadolu'nun dışında, İstanbul'da, Cemal, İhsan ve Sabiha adlı arayış içindeki karakterler merkezinde bir devrin panoramasını çizer. Romanın ikinci kısmında İhsan'ın *Orada mücadele var, muharebe var. Mukadderatımız orada halledilecek! Asıl sahne orası. Biz burada maalesef seyirciyiz. Sahnenin dışındayız* (Tanpınar, 2003: 135) diyerek isminin kaynağı açıklanan romanda Sabiha karakteri tiyatro oyuncusu olmayı aklına koymuş bir karakterdir.⁴ İhsan, romanda ülkenin buhranlı günlerinde bir kimlik arayışı içindeki Sabiha ve Cemal'in dönüşümüne siyaset, edebiyat, kadınlar ve Türk tarihi konusundaki fikirleriyle öncülük eder. İhsan'ın fikirleriyle kadınlar ve tiyatro konusunda ufkunu açtığı Sabiha, romanın başkahramanı ve kahraman anlatıcısı Cemal'e neden oyuncu olmak istediğini açıklarken bunun gerekçesi olarak *her gün başka bir insan olmak*'ı (Tanpınar, 2003: 121) gösterir. Anne ve babasına, etrafında gördüğü şımarık insanlara benzemek istemez, *kendi kendimi yapmak istiyorum* diyerek dile getirdiği bu

⁴ Türk Tiyatrosunun gelişiminde çok büyük rolü olan Muhsin Ertuğrul 15 Ağustos 1918 tarihli *Temaşa* dergisinde o günün Türk tiyatrosunda kadın oyuncu bulmanın zorluğunu şöyle ifade eder: (...) *Kadınsızlıktan tiyatromuz yok, yine kadınsızlıktan tiyatro eserimiz yok. (...) Epeyi zamandan beri oyun oynayamıyorum. Bunun yegâne mânisi Türk aktris yok. (...)*

Yine aynı dönemde Türk tiyatrosundaki bu problem başka ülkelerde de yankı yapar. 3 Ağustos 1914 tarihli *Die Deutsche Bühne* adlı bir Alman dergisindeki bir köşe yazısında bu meseleden şöyle bahsedilir: (...) *Engellerin en önemlisi Müslüman Türk kadınının peçeyle dahi sahneye çıkamamasıdır. (...) Buna çare bulmak zordur; gerçi bir çare bulunmuştur. O da Türkçe telâffuzları iyi olduğu söylenen nisbeten rol yapmaya yatkın olan Hıristiyan çingeneleri Halep'ten getirip sahne için eğitmektir.* (akt. Nutku, 1999: 179)

ideale uygun olarak kendisine (Tanpınar, 2003: 121) oyunculuğu hedef koyar. Bu yolda da o dönemin ünlü kadın tiyatro oyuncusu Sarah Bernardt'ı model alır.

Bu noktada Cemal'in Sabiha'nın o günün toplumunda oyuncu olup olamayacağına dair, *kadınlar bizde aktör olamazlar* (Tanpınar, 2003: 122) sözü toplumun kadın oyuncuya bakışını gösterir.

Yine Sabiha'nın *Romeo ve Juliet*'i okuduğunu ve çok beğendiğini söyledikten sonra onu önce evde kendi aralarında sahneleme sonra mahallede önce hanımlara sonra beylere sahneleme fikri Sabiha tarafından alaycı bir şekilde söylenmiş olsa da o günün toplumunda tiyatroya ve oyuncuya özellikle kadın oyuncuya bakışı gösterir.

Baktım, Abdullah Cevdet'in Romeo ve Juliet tercümesiydi.

—*Ne dersin Cemal? Şunu oynayalım mı burada, bizim evde yahut sizde?*

Tıpkı bahçelerinde, babasının boş içki şişelerinin bulunduğu kümesin önünde olduğu gibi gözleri parlıyordu.

—*Oku! Bak o kadar güzel ki... Sonra ikisi birden ölüyorlar... Orası biraz tuhaf ama...*

—*Bırakmazlar dedim. Hiç kabil mi? Bu mahallede... Zaten dedikodudan etraf yıkılıyor.* (Tanpınar, 2003: 122)

Romanın sonunda resimli bir el ilanıyla Sabiha'nın ilk Müslüman kadın oyuncu olarak Nuri Adil kumpanyasında sahneye çıkacağını öğreniriz. Bu durumun Cemal tarafından değerlendirilmesi de bize dönemin kadın oyuncu karşısındaki tavrını gösterir.

Odada Muhlis Bey'le Kudret Bey karşı karşıya oturmuşlardı. İkisinin de yüzü bozuktu. Etraflarında, küçük masanın üstünde o sabahki gazeteler yayılmıştı.

Muhlis Bey sinirli sinirli:

—*Neredesin? Seni bekliyorduk... dedi.*

Kudret Bey daha trajik bir sesle:

—*Gördün mü felaketi? diye üstüme yürüdü. Ben, elimdeki ilanı göstererek:*

—*Elbette... dedim. Çok can sıkıcı şey! Niçin yaptı bunu Sabiha! Zavallı... (...)*

Bir müddet olduğum yerde şaşırtdım kaldım. Sabiha bu işi niçin yapmıştı? Zavallı Sabiha, elindeki tek oyuncakla oynar gibi hayatıyla oynuyordu. Bu belki biricik aile mirası idi. (Tanpınar, 2003: 307)

Cemal'in Sabiha'nın sahneye çıkışını "hayatıyla oynamak"la eş, can sıkıcı, hatta bir felaket gibi görmesinde Sabiha'ya karşı duyguları ve kıskanç tabiatının da etkisi vardır. Öte yandan Müslüman bir kadın oyuncunun sahneye çıkmasına toplumun hazır bulunmadığını düşünmesinin de bunda payı olmalıdır. Esasında Sabiha'nın da bu sahneye çıkma işinde korku ve tereddüt içinde çırpındığı anlaşılır. Cemal'in yıllar sonra mahalleye geri dönüp Sabiha için tekrar umutlandığı günlerde Sabiha bu sahneye çıkma kararını verme konusunda sancılar çekmektedir. Cemal'in Sabiha'nın ağızından birkaç defa duyduğu anlaşılan *ah bir karar verebilsem* (Tanpınar, 2003: 307) cümlesinin mahiyetini Cemal, el ilanını gördüğünde idrak eder.

Selim İleri'nin de vurguladığı gibi Sabiha'nın sahneye çıkışının toplumda tepkiyle karşılanabilecek bir başka yönü bu çıkışın Kurtuluş Savaşı'nın başlangıç günlerine denk gelmesidir. Ülkenin var oluş mücadelesi için sahneye çıkmaya hazırlandığı ve Ankara'da bu mücadele sahnesinin kurulduğu günlerde Sabiha *uçarı, heveslerine yenilmiş, dirilikten vazgeçmiş* olarak sahneye çıkmakla İleri'ye göre *iyice sahnenin dışına düşecektir*. (2002: 233-234) Öte yandan romanda bu "sahneye çıkma"nın sembolik bir anlamı olduğu da çıkarılabilir. "Sahneye çıkma"nın Millî Mücadele sahnesine çıkma olarak vurgulandığı romanda Sabiha, oyuncu olarak tiyatro sahnesine çıkarak kendini gerçekleştirmiştir. O bunu yaparak, gerçek anlamıyla sahneye çıkar ama şimdi sırada Cemal'in, İhsan'ın, tüm İstanbul'dakilerin Millî Mücadele sahnesine çıkması vardır.

Artistin Süflü Bir Adam Olduğu Telakkisini Yıkmak ya da Tiyatro Bir Mekteb-i Edeptir: *Son Sığınak*

Reşat Nuri Güntekin'in *Son Sığınak* (1961) romanı, bir tiyatro trupunun tiyatro sevdasıyla yollara düşüp türlü imkânsızlıklarla mücadele ettikten sonra hayat şartlarına, toplumun ve devletin oyuncuya önyargılı bakışına yenilip dağılışının öyküsüdür. Olayların 1930'lu yıllarda geçtiği romandaki kahramanların hemen tamamı ya ailelerinin ya da toplumun tiyatroya dair ön yargıları ve peşin kabullerine yenik düşmüş ve tiyatrodan kopmak zorunda kalmış oyuncularlardır. Romanın kahraman anlatıcısı Süleyman Bey, Makbule ve Servet Bey bu oyuncuların önde gelenleridir.

Son Sığınak romanındaki "Yeni Türk Tiyatrosu" trupu oyuncularının başlangıçta, tiyatroya dair emelleri, idealist fikirleri, taviz vermek istemedikleri bir repertuarları ve ilkeleri vardır. Anadolu turnesine büyük hevesle ve yüksek sanat idealleriyle çıkan Yeni Türk Tiyatrosu trupu Anadolu'nun köy ve kasabalarında dolaşip sanatlarını icra etmeye çalıştıkça hayatın "siyah gerçekleriyle" yüz yüze gelir, başlangıçtaki ilkelerinden ve ideallerinden pek çok tavizler vermeye mecbur olur. Sanat yönü yüksek

oyunlardan oluşan repertuvarları halktan bekledikleri ilgiyi görmez. Zamanla tiyatro bir tuluat tiyatrosuna dönüşür. Çünkü geçinmek lazımdır ve başlangıçtaki ağır oyunlarla işi götüremeyeceklerini anlarlar. *Yeni Tiyatro artık bir hikâyedir. Tuluat asıl biziz* (Güntekin, 2012: 70) diyen Süleyman Bey trupun başlangıçtaki hâlinde nerelere savrulduğunu anlatır. Gittikleri şehirlerde bürokratlar, onların repertuarıyla veya sanatlarıyla pek ilgilenmez, tiyatronun milli ve ahlaki terbiyeye en büyük hizmet olduğu gibi beylik laflarla truptan evvela Kızılay yararına oyun oynamalarını talep ederler ve onları maddi yönden sömürürler.

*Tiyatro bir mekteb-i edeptir*⁵ sözü romanda Servet ve Süleyman Bey'in yeri geldikçe söyledikleri en önemli ilkeleridir. Tiyatronun bir edep ve ahlak mektebi olduğunu daha küçük yaştan sezdiğini belirten Servet Bey'in baba evinde oyuncu seçmeleri yapılırken “jön dam” olacak kadar güzel ve yetenekli görülen bir kadın hakkında “vesikalıdır” bilgisi öğrenilince kadın hor görülür. Servet Bey, *mademki tiyatro mekteb-i edeptir* diyerek aynı tavrı gösterir ve kadını kadroya almaz. Turne için bindikleri vapurları Samsun'a yaklaşırken Servet Bey'in söylediği bir cümle onun neden bu mekteb-i edep ilkesine bu kadar önem verdiğini göstermesi bakımından da dikkate değerdir. Trupu karşılamaya gelen olmuştur diye Servet Bey, bütün kumpanyanın toplanmasını ister. Bu “Samsun'a çıkma”yı da bir anlamda Atatürk'ün çıkışı gibi görmek ister. Bu trupun yalnızca onların yarım kalmış tiyatro emellerini tamamlamak için değil daha iddialı bir amaç için, sanatçının halk nezdindeki imajını düzeltmek için kurulduğunu vurgulamak ister. *Demokrat bir memlekette hatta Şark'ta Yeni Tiyatro'nun yıkacağı bir telakki de artistin süfli bir adam olduğu telakkisidir* (Güntekin, 2012: 95) diyen Servet Bey ve Yeni Türk Tiyatrosu trupu sanatçıya dair bu düşük ahlaklı adam telakkisini tiyatroyu bir mekteb-i edep olarak göstermekle değiştirmeye uğraşırlar. Ancak ne halkta ne de bürokratik erkânda

⁵ Metin And *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi* adlı eserinin Tanzimat'taki seyirci ve tiyatro anlayışına dair verdiği cevapta bu dönemde tiyatronun hemen bütün yazarlarca faydalı bir eğlence, bir mekteb-i edep olarak görüldüğünü belirttiikten sonra dönemin tiyatro oyunlarında ve gazetelerinde tiyatronun bu işlevine sık sık vurgu yapıldığını örnekleriyle şöyle ifade eder: *Basiret gazetesi 1288'de yayımladığı imzasız bir yazıda şunları yazıyor: «Son asra gelinceye kadar milletimizde işbu tiyatro fikri mefkud iken medeniyetin kavmiyemiz Avrupa medeniyetine muhatap olmaya başlayalıdan beri bu fikir dahi hâsıl olmuş ve Asya medeniyetini terk edebildi.» (...) Bu yazılarda sık sık «tas-hih-i ahlâk», «mekteb-i irfan», «Mesire-i edeb» deyimleri kullanılmaktadır. Hain Zevce adlı oyunun ön sözünden şu satırları örnek verelim: «Tiyatro: Bir mekteb-i irfandır ki halkın edeb ve ahlâkına hizmet için icad olunmuş mektebdir. İşte bu mektep insanın vicdanını açar, fikren hissiyatını tezyid eder, ahlâk-ı hamide ile ahlâk-ı zemîmenin mahiyetini meydana kor. Tiyatro insanı kâh ağlatarak, ve kâh güldürerek hem eğlendirir ve hem de müstefid eder. Velhasıl tiyatro edeb-i ahlâka hizmet eder.* (And, 1970: 102)

bunun pek karşılık bulduğu söylenemez. Trupun Anadolu turnesinde uğradığı şehir ve kasabaların bürokratik erkânı, makamlarını ziyaret eden trupla görüşmelerinde bir klişe olarak tiyatronun bir ahlak ve edep mektebi olduğunu hep söylerler. Bu bir anlamda hem devlet erkânının tiyatro konusunda ezber birkaç cümleden başka bir bilgisinin ve ilgisinin olmadığını gösterirken öte yandan gelen truplara ahlaka aykırı oyun ve davranışlardan kaçınmaları için yapılan bir ikazdır. Çünkü halkın nazarında bu trupların imajı iyi değildir.

Samsun'da valinin de katıldığı gala gecesinde temsilden sonra Vali, yemeğe kalamayacağını bildirirse de trupun kadınlarını sıhhiye müdürü aracılığıyla gazinoya davet eder. Bu üstü kapalı olarak onları gazinoda konsomasyona davet, onlardan istifade etmek anlamına gelir. Bu, artisti özellikle de kadın artisti ahlakı düşük, süfli birer insan gören zihniyetin bir yansımasıdır. Yine Samsun'da *La Dam O Kamelya* piyesini oynamaya karar veren trupun piyesine parti reisinin oyuna halkı ibret alsın diye getireceğim demesi, yerli halktan birinin ibret alıp da çocuklarının ahlaksız kadınlarla evlendirmelerinin mi kastedildiğini sorması, (Güntekin, 2012: 111) Eyüp Hoca'nın oynadığı bir vodvilden sonra seyircilerden birinin *vay namussuz kerata, bu mu terbiye dersi!* demesi (Güntekin, 2012: 114) bu zihniyetin yansıdığı diğer örneklerdir. Süleyman Bey de toplumun kadın oyuncuya bakışını iyi bildiği için truptaki herkesten farklı bir kadın olduğuna inandığı Remziye'yi göndermeye uğraşır. Remziye'de hakiki bir sanatkâr görmüştür. Onu revülere çıkarmak istemez.

Romanda kadın oyuncuya toplumun bakışını en çarpıcı şekilde Makbule'nin yaşamında görürüz. Yeni Türk Tiyatrosu trupu, içindeki tiyatro aşkı bitmeyen ama gerek toplumun cinsiyetçi bakışı gerekse dönemin siyasi ve sosyal koşulları nedeniyle bu emeline ulaşamayan Makbule için de son bir sığınaktır.

Çocukluğunda tiyatrolarda izlediği oyunlardan ve oyuncularından çok etkilenen Makbule akranı erkek çocuklarla *Margarit* piyesindeki rolünü o kadar iyi oynar ki ailesi genç kızlığa adım atan ve erkekler arasında rahat davranan kızlarının başına bir iş gelmesinden korkarak onu çarşafa sokar. Makbule'nin yaşadığı mahallede anlatılan bir hikâyeye, o günlerde toplumun tiyatroya hevesli bir kadına nasıl baktığını ve Türk toplumunda bir kadın tiyatrocunun zorluğunu göstermesi yönünden ilginçtir. Makbule'nin ailesi, mahallesindeki Rum bakkalın oğluna kaçıp tiyatrocunun ve toplumsal şartlar gereği bir Rum ismiyle sahneye çıkmak zorunda kalan genç bir kızın hikâyesinden etkilenir. Makbule'nin de başına aynı şeyin gelmesinden korkarlar. Hayali, sahneye çıkan ikinci Türk kadını olabilmek olan Makbule, Rum bakkal gibi bir genç bulamadığından yakınır; *Aktris olmak*

için başka çare yoktu o vakit diyerek (Güntekin, 2012: 42) bu durumu vurgular.

Sonuç

Cumhuriyet yıllarına kadar toplumdaki tiyatro oyuncusu imajı oldukça kötüdür. Tiyatro sanatının sorunlarının Atatürk'le birlikte çözülmeye başladığı Cumhuriyet döneminde, 1923-1960 yılları arasında yazılmış ve kahramanları tiyatro oyuncusu olan romanlara bakıldığında oyuncunun geçmişten gelen bu kötü imajının pek değişmediği görülür. Bu romanlarda oyuncuya toplumun bakışı ikiyüzlü ve çarpıktır. Toplum, sahnede severek seyrettiği bir sanatçıyı sokakta görünce baş çevirir, horlar ve toplum dışı sayar. Oyuncular ve oyunculuk için; “soytarı”, “ahlaken sıfır altı bir insan müsveddesi”, “başı ezilecek yılan”, “kanı helâl bir kâfir”, “leke”, “alil”, “edepsizliğin mektebi”, “namussuz” gibi hakaretler ve horlayıcı ifadeler kullanılır. Oyunculuk, özellikle de kadınlar için ahlaksız kimselerin bir uğraşı olarak görülür. Bir kadının sahneye çıkışının toplumca hoş karşılanmadığı bu romanlarda oyuncu kadın; halk ve devlet nazarında bir “hayat kadını”, bir “bar kadını” ile eş tutulur. Mazbut aileler için kızlarının oyuncu olması bir “leke”dir ve bir erkek için karısının sahneye çıkması, başka erkeklerle oynaması bir namus meselesidir.

Bu romanlardaki oyuncular, esas mücadeleyi açlık ve sefaletten daha çok toplumun belleğine silinmez bir şekilde kazanmış bu ahlaksız oyuncu imajına karşı vermek zorunda kalırlar. Reşat Enis'in *Yolgeçen Hanı*, Reşat Nuri Güntekin'in *Son Sığınak* ve Peyami Safa'nın *Mahşer* romanlarında bazı oyuncuların bu kötü imajı haklı çıkaracak yozlaşmış ve ahlaksız bir yaşam biçimine kapıldığı, disiplinsiz ve derbeder bir hâlde olduğu görülse de son tahlilde oyuncu aç, sefil, ahlaksız ve düşkün bir haldeyse bunun sorumlusunun toplum ve devlet olduğu vurgulanır. Bu romanlarda devlet ve toplumun, sanatını namuslu ve düzgün bir şekilde icra etmeye çalışan oyuncuya belleğindeki çarpık bakış nedeniyle destek değil hep köstek olduğu görülür. Toplum ve devlet oyuncuyu ekonomik ve cinsel anlamda sömürür. Toplumun gücüyle baş edemeyen oyuncu, ayakta kalabilmek, yaşayabilmek için hem sanatından hem ahlâki değerlerinden taviz vermek zorunda kalır ve bu olumsuz imaja uygun hâllere sürüklenir. Hülâsa oyuncunun geçmişten gelen kötü imajının Cumhuriyet romanına yansıyan yüzünde büyük oranda aynen devam ettiği görülmektedir.

KAYNAKLAR

- ADIVAR, Halide Edip (2017), *Sinekli Bakkal*, Can Yay., İstanbul.
 AND, Metin (1970), *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yay., İstanbul.

- _____ (2014), *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yay., İstanbul.
- AYGEN, Reşat Enis (1951), *Yolgeçen Hanı*, İnkılâp Yay., İstanbul.
- BENGÜ, Memet Fuat (2010), *Tiyatro Tarihi*, MSM Yay., İstanbul.
- BERKAND, Muazzez Tahsin (1945), *Lale*, İnkılâp Yay., İstanbul.
- ENGİNÜN, İnci (2000), *Halide Edip Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergâh Yay., İstanbul.
- GERÇEK, Selim Nüzhet (2006), "Meddahlığa Dair", *Meddah Kitabı*, Haz. Ünver Oral, Kitabevi Yay., İstanbul.
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri (2012), *Son Sığınak*, İnkılâp Yay., İstanbul.
- İLERİ, Selim (2002), "Sahnenin Dışındakiler", *Bir Gül Bu Karanlık-larda-Tanpınar Üzerine Yazılar*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yay., İstanbul.
- KERMAN, Zeynep (1998), *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yay., Ankara.
- NUTKU, Özdemir (1985), *Dünya Tiyatrosu Tarihi-1*, Remzi Kit., İstanbul.
- _____ (1985), *Dünya Tiyatrosu Tarihi-2*, Remzi Kit., İstanbul.
- _____ (1999), *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, Özgür Yay., İstanbul.
- _____ (2006), "Meddahlık Olgusu", *Meddah Kitabı*, Haz. Ünver Oral, Kitabevi Yay., İstanbul.
- ÖZGÜL, Metin Kayahan (2017), "Meddâh-ı Şehîr Kız Ahmed'e Medhiye", *Türk Dili Dergisi*, Mayıs 2017, s. 47-51.
- SAFA, Peyami (2016), *Mahşer*, Ötüken Neş., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2003), *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh Yay., İstanbul.

ŞAİR KİMLİĞİYLE ERCÜMENT EKREM TALU

ÖZ: Ercüment Ekrem Talu, nüktedan üslubuyla mizah yazarı olarak şöhret kazanmış, Türk edebiyatının üretken yazarlarından biridir. II. Meşrutiyet yıllarından 1950'lere uzanan yazarlık hayatı müddetince devrinin gazetelerinde, dergilerinde çok sayıda hikâye, roman, fıkra ve hatıra imza atmıştır. Bilhassa mizah çeşnisi katarak toplumsal sorunlara eleştirel bir yaklaşım sergilediği romanları ile doğrudan doğruya mizah amacıyla yazdığı *Evliya-yı Cedid* ve *Meşhedî* serisi, ona popüler bir yazar hüviyeti kazandırmıştır. Daha çok nesir alanında eser veren, dolayısıyla nesirleriyle tanınan Ercüment Ekrem, aynı zamanda bir şairdir. Çalışma kapsamında, onun yazılarını kaleme aldığı süreli yayınlar taranmış, kendi adıyla ve müstear isimlerle yayımladığı şiirler tespit edilmiştir. Mütareke yıllarında Damat Ferid Paşa kabinesine ve Millî Mücadele karşıtı Ali Kemal'e yönelik hicivleriyle adından söz ettiren Ercüment Ekrem, Cumhuriyet'ten sonra mizah şiirleriyle karşımıza çıkmıştır. Bu dönemde, güncel hadiselere dair eleştirel içeriklilerden, kadın-erkek ilişkilerine, zevk ve sefa âlemlerinden bir ömrün muhasebesine kadar uzanan oldukça geniş bir muhtevada şiirler yazmıştır. Aynı zamanda, yazarlık hayatının ilk yıllarından itibaren tabiat ve aşk temalarını işlediği, sanatkârane bir üslupla kaleme aldığı şiirleri mevcuttur. Çalışma ile Ercüment Ekrem'in süreli yayın sayfalarında kalan şiirleri ortaya çıkartıldığı gibi nesirde olduğu kadar nazımda da kıvrak bir kaleme sahip olduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ercüment Ekrem Talu, Türk Edebiyatı, şiir, hiciv, mizah.

Ercument Ekrem Talu As A Poet

ABSTRACT: Ercument Ekrem Talu is one of the prolific writers of Turkish literature who gained his reputation as a humorist for his humorous style. Throughout his writing career, from the Second Constitutional Era to the 1950s, he published a number of stories, novels, jokes and memories in newspapers and magazines of his time. Especially his novels, in which he took a critical approach to social problems by adding humorous tone, and *the Evliya-yi Cedid* and *Meshedi* series, which he wrote directly for humor, gained him in popularity. Despite writing mostly prose and therefore being recognized with his works of prose, Ercument Ekrem is a poet at the same time. Within the scope of the study, the periodicals in which his articles were published were scanned and the poems he published in his own name and his pseudonyms were ascertained. During the period of the armistice, Ercument Ekrem made a name for himself with his satires against Damat Ferid Pasha's cabinet and Ali Kemal, who was against the War of Independence. After the establishment of the Turkish Republic, Ercument Ekrem appeared with his humor poems. In this period, he wrote poems on a wide range of topics from critical content about current affairs to women-men relationships, from the primrose path to the review of a lifetime. At the same time, since the early years of his writing career, he had written poems on the themes of nature and love with an artistic style. With this study Ercument Ekrem's poems in the periodical pages were uncovered and also it is understood that he has an agile style in poetry as well as prose.

Keywords: Ercument Ekrem Talu, Turkish Literature, poem, satire, humor.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
47. SAYI / VOLUME
2020-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr. Öğr. Üyesi
İbrahim ÖZEN

İstanbul Sabahattin Zaim Üni.
İnsan ve Toplum Bilimleri Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

i.ozen@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-7707-5252

Gönderim Tarihi
Received
25.08.2019

Kabul Tarihi
Accepted
12.04.2020

Atıf
Citation
ÖZEN, İbrahim (2020), "Şair Kimliğiyle Ercüment Ekrem Talu", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (47) 109-130.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Ercüment Ekrem Talu, Tanzimat dönemi şairi, tiyatro yazarı ve romancısı olan Recaizâde Mahmut Ekrem'in oğludur. Babasının entelektüel kimliğine ve edebî muhitine bağlı olarak, çocukluk yıllarından itibaren okumaya ve yazmaya heves etmiştir. Nitekim devrin ünlü sanatkârları arasında yer alan Ahmet Mithat, Mizancı Murat, Samipaşazâde Sezai, Halit Ziya ve Abdülhak Hamit'in eserlerini daha çocuk yaşlarında okuma bahtıyarlığına erişmiştir (Talu, 14 Temmuz 1949: 1). İlk yazılarını on üç yaşında *Çocuklara Mahsus Gazete*'de yayımlamış, II. Meşrutiyet'ten sonra *İkdam*'da çalışmaya başlayarak gazetecilik mesleğine intisap etmiştir. 1950'lere kadar aktif olarak kalem hayatını sürdüren Talu, Millî Mücadele karşıtı *Peyâm-ı Sabah*'ın dışında, *devrinin hemen her gazetesinde çalışarak imzalı, imzasız ve takma adlarla bin kadar hikâye ve yirmiden fazla roman yayımladığının bilgisini vermiştir* (Yücebaşı, 1957: 4).

Ercüment Ekrem, gazete ve dergilerde yayımladığı, kitap olarak neşrettiği nesir alanındaki eserleriyle tanınsa da Mütareke yıllarından 1950'lere kadar çok sayıda şiire imza atmıştır. Buna rağmen onun gün yüzüne çıkan şiirleri, mizah ve hiciv antolojilerinde yer alan birkaç örnekle sınırlıdır. Şimdiye kadar şiirlerine dair herhangi bir çalışma yapılmaması, Ercüment Ekrem'in edebî kişiliğinin değerlendirilmesinde, manzumelerinin göz ardı edilmesine neden olmuştur. Esasında, “bir cep kitabı”nı dolduracak kadar şiire sahip olduğu, kendisiyle yapılan bir röportajdaki açıklamalarından anlaşılmaktadır:

- *Şiirle meşgul oldunuz mu?*
- *Nasreddin Hoca'ya sormuşlar: 'Âşık oldunuz mu?' diye... 'Evet, demiş bir defa âşık oldum; üstümüze adam geldi...'*

Benim de Nasreddin Hoca'nın aşkı kabilinden bir iki manzumem vardır. Onları toplayıp bir cep kitabı neşretmek tasavvurundayım. Satılacağından değil; kendim, vakit vakit açıp da hey gidi günler, diyebilmek için. (Yücebaşı, 1957: 40)

Bahsi geçen eserini neşretmeye ömrü vefa etmeyen Ercüment Ekrem'in şiirleri süreli yayın sayfalarında kalmıştır. Bu çalışmada, yazarın basın hayatı müddetince çalıştığı gazete ve dergiler taranarak, bahsettiği “cep kitabı”nı oluşturacak şiirlere ulaşılmıştır. Ancak taramalarda karşılaşılan en büyük problem, yazarın basın hayatı müddetince kendi adının yanı sıra çok sayıda müstear isim kullanmasıdır. Bir röportajında, seçtiği müstear isimlere dair şu bilgiyi vermiştir: *Sırasına göre, Karga oldum, Çekirge oldum, Kertenkele oldum. Bundan kırk sene evvel ilk defa yazmaya başla-*

dığım zaman Ebul Muvakkar diye imza atardım. Ulat imzasıyla birkaç yazım çıkmıştır. Evliyâ-yı Cedit ve daha hatırlayamadığım bir sürü haşere ismi... (Yücebaş, 1957: 5).

Müstear isimler sözlüklerinde, yukarıdakilerin haricinde yirmi müstearla daha karşılaşmıştır: Recaizade Ebulmuvakkar, Ermel Talu, Torik Necmi, Cin Ahmet, Evliya, Kerbela, Meşhedî, M. Ekrem, Ekrem, Recaizade E. Ekrem, Ek. Ta., Kadran, Çimdik, E. E. Recai, E. Talu, Evliyâ-yı Karga, E.E.T., Hatice E. Talu, Ahmet Ercüment Ekrem, Eta (Yıldırım, 2006: 391; Çetin, 2012: 101). *Alay* gazetesinde yer alan, *Üstâd-ı âlî-nijad merhum Recaizâde Mahmut Ekrem Bey'in ferzend-i necîbi Ercüment Ekrem Bey yazdıkları yazılarda yalnız (Âşık) imzasını istimâl ederler* (*Alay*, 6 Mart 1920: 6) notundan hareketle Âşık müstearını; *İstanbul Magazin* mecmuasındaki bir şiirden hareketle Recai Ekrem imzasını da listeye eklemek gerekir.¹

Mütareke yıllarından 1950'lere kadar yapılan taramalar sonucunda Ercüment Ekrem'in doksan üç şiiri tespit edilmiştir.² Konularına ve yazılış amaçlarına göre bu şiirleri üç başlık altında incelemek mümkündür. İlk gruptakiler, eleştirel içerikli hiciv şiirleridir. İkinci gruptakiler, mizah çeşnişiyle devrin sosyal, siyasî hadiselerine yönelik eleştiri içerenler ve doğrudan doğruya mizah amacıyla yazılanlardır. Son başlığı ise onun ilk kalem tecrübelerinde de görülen, şahsî duygulara yer verdikleri oluşturur.

1. Hiciv Şiirleri

Ercüment Ekrem, hiciv şiirlerini Mütareke yıllarında kaleme almıştır. İstanbul'un işgal altında olduğu bu dönemde onun siyasî tavrına ve meslek hayatına değinmek şiirlerini açıklayıcı kılacaktır. Yazar, Damat Ferid Paşa hükümetinin görevde olduğu 5 Mart 1919'da Hariciye Nezareti

¹ *Uyanış-Servetifünun* dergisinde 1933-1934 yıllarında yayımlanan "Recaizade Muvakkar Ekrem", "Muvakkar Ekrem" ve "Muvakkar" imzalı şiirlerin bilinçli olarak çalışmaya dâhil edilmediği belirtilmelidir. "Fazıl ve Onun Gibileri", "Dua Eden Kadın", "Ekinde Akşam", "Dağlar", "Oğluma", "Seneler", "Bana Göre", "Gitmek", "27-3-929", "Bir Akşam" adlı bu şiirler Ercüment Ekrem'in oğlu Muvakkar Ekrem'e aittir. "27-3-929" başlıklı şiir, içeriğiyle bu tespitin yapılmasına imkân sağlamıştır (Muvakkar Ekrem, 21 Birincikânun 1933: 51). Muvakkar Ekrem'in annesi Feriha Hanım 27 Mart 1929'da ölmüştür. Bahsi geçen şiir de son nefesinde annesinin yanında olamayan bir evladın hüznünü anlatmaktadır. "Dağlar" şiirinin "Haslet'e" armağan edilmesi, yapılan tespiti güçlendiren bir başka örnektir (Recaizade Muvakkar Ekrem, 28 Eylül 1933: 279). Zira Muvakkar Ekrem'in eşinin adı, Erdem Talu'nun annesi Haslet Uncu'dur (Karaca, 1993: 29).

² Rahim Tarım, Ercüment Ekrem Talu'nun gazete ve dergi sayfalarında kalan yazıları üzerine bibliyografya hazırlamıştır. *Şebab, Güneş* ve *Galatasaray* dergilerinde yer alan şiirlerin tespitinde bahsi geçen bibliyografyadan faydalanılmıştır (Tarım, 1991: 245-309).

Matbuat Umum Müdürlüğü'ne getirilmiştir. Görev yaptığı süreçte İstanbul matbuatı, işgal güçlerinin kontrolündedir. Göreve gelmeden yaklaşık bir ay önce *Hadisat* gazetesinde, Süleyman Nazif'in "Kara Bir Gün" başlıklı makalesi yayımlanmıştır. Bu yazının yayımlanmasını sağlayan sansür heyetindeki Yüzbaşı Aziz Hüdaî [Akdemir] Bey ise Fransız Divan-ı Harbi tarafından ölüme mahkûm edilmiştir. Matbuat Umum Müdürü olarak Ercüment Ekrem, Aziz Hüdaî'nin bu cezasının İzmir sürgününe dönüştürülmesini sağlamıştır (Karaca, 1993: 20-21).

Süleyman Nazif'in *Firak-ı Irak* adlı kitabının basılıp el altından dağıtılmasında da Ercüment Ekrem pay sahibidir. Sansür heyetinin el koyup yayımlamasına engel olacağını sezen yazar, bu eseri iki ayrı matbaada bastırmıştır. Birinci matbaada basılan birkaç yüz sayılı Matbuat Umum Müdürlüğü sıfatıyla toplatmış, ikinci matbaadakileri ise haberi olmadığını ileri sürerek el altından dağıttırmasıdır (Tarım, 1986: 6). Ancak, Millî Mücadele'nin yanında yer alıp *milliyetçi gazetelerin yayınına izin vermesi yüzünden* yaklaşık dört buçuk ay sürdürdüğü bu görevinden azledilmiş, Arapyan Hanı'na hapsedilmiştir (Tarım, 1986: 7). Daha sonra, kısa bir süre, Edirne Vilâyeti Mektupçuluğu ve Hariciye Nezareti Müsteşar Muavinliği Vekâleti görevlerinde bulunmuştur. 14 Aralık 1920'de üç yıl görev yapacağı Beyoğlu Belediye Dairesi memurluğuna atanmıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra ikinci defa Hariciye Vekâleti Matbuat ve İstihbarat Müdürlüğü'ne getirilmiştir. 25 Nisan-9 Mayıs 1924 tarihleri arasında ise Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Riyaset-i Cumhur Başkâtipliği görevini üstlenmiştir (Tarım, 1986: 7-8; Karaca, 1993: 21-22). Anlaşılacağı üzere, Mütareke yıllarından Cumhuriyet'e uzanan süreçte, Ankara Hükümeti'nden yana olan meslek hayatındaki siyasî tavrı, hicivlerinin yönünü de belirlemiştir.

Ercüment Ekrem, Mütareke yıllarında Millî Mücadele'yi destekleyen gazete ve dergilerde yayın faaliyetlerini sürdürmüş, kalemi ile Anadolu'daki Kurtuluş Savaşı'nı desteklemiştir (Karaca, 1993: 22). Onun bu süreçteki en önemli yayın faaliyeti, Millî Mücadele'yi basın cephesiyle desteklemek amacıyla Aka Gündüz ile çıkardığı *Alay* adlı haftalık mizah gazetesidir. 1920 yılında İstanbul'da 12 sayılı yayınlanabilen gazetede, Ali Kemal gibi basın hayatındaki kişilerin, Ferid Paşa gibi siyasetçilerin Anadolu'daki mücadele aleyhinde *kamuoyu oluşturma gayretleri* engellenmeye çalışılmıştır³ (Zorlu, 2015: 15).

³ Aka Gündüz'ün Anadolu'ya geçmesi üzerine *Alay*, on üçüncü sayıdan itibaren Ankara'da *Anadolu'da Peyâm-ı Sabah* adıyla yayını sürdürmüştür. Bu isim değişikliğindeki amaç, Ali Kemal'in İstanbul'da çıkardığı Millî Mücadele aleyhtarını yayınlarm

Ercüment Ekrem, *Alay* gazetesinde hiciv şiirleri, mizahî hikâyeler ve kısa komedilerle boy göstermiştir. Onun bu gazetede yayımlanan ilk manzumesi, beş dizelik yedi bentten oluşan “İstikraz Kasidesi”dir. 334 *Senesi Temmuz’unda yazılmıştır* ibaresinin yer aldığı manzumede, İttihat ve Terakki Hükümeti’nin ekonomi politikası hicvedilmiştir. I. Dünya Savaşı yıllarında savaş giderlerini finanse etmek için tasarruf politikası uygulayan hükümet 1918’de iç borçlanmaya yönelmiş ve Meclis-i Mebusan’da dâhili istikraz kanunu kabul edilmiştir. Kanun dâhilinde katılımcılara, altın olarak yüzde beş faiz ödendiği gibi kura çekimleri ile kazanan numaralara da amortisman bedeli verilmiştir (Çelik, 2015: 114-116). Ercüment Ekrem, dönemin basınında geniş yankı uyandıran kanun için şu mısraları kaleme almıştır:

*Bu züğürtlükle cihâna geçmiyordu nâzımız
Kâğıdı altına tahvîl etti hokkabazımız
Sade zerrînle tezeyyün etti bu yıl yazımız
N’ola çalsa daima altın telle sazımız
Bin yaşasın yüzde beş faizli istikrâzımız!*
(Âşık, 1 Kânunusani 1336: 3)

Manzumenin ilerleyen bentlerinde, istikraz kanununun yanı sıra İttihat ve Terakki Hükümeti’nin aynı sertlikte eleştirildiği görülür. II. Abdülhamid dönemine atıfta bulunarak *devr-i hürriyetteyiz güya ki istibdad yok* diyen şair, II. Meşrutiyet’ten sonra da vaziyetin değişmediğini, milletin boynuna İttihat ve Terakki zulmünün dokuz yıl boyunca çöktüğünü belirtmiştir.

“Gazel-i Müşterek” ve “Sudan Gazel” başlıklı manzumeler, Mütareke dönemindeki kötü idareyi, ekonomik darboğazı ve halkın yoksulluğunu konu edinmiştir. Yedi beyitten oluşan ve her beytin ilk mısraı Ziya Paşa’ya ait olan “Gazel-i Müşterek”te, aşırı pahalılık, kıtlık ve yoksulluk eleştirilmiştir. Bu hâle yol açan nâzırlar *muhtekir evladı* ve atalarına lânet okutacak kötü idare sahibi olarak nitelenmiştir. Devrin hükümeti için de “sansarlar istibdâdı” tabiri kullanılmıştır (Âşık, 1 Kânunusani 1336: 3). “Su” redifiyle yazılan yedi beyitlik “Sudan Gazel”de, su gibi boş yere akıtılmasından dem vurularak, devlet bütçesindeki israf hedeftedir:

*Öyle bir deryâ-yı ihsândır ki devlet bütçesi
Pişdâra su verirler hem dahi düm-dâre su*
(Âşık, 31 Kânunusani 1336: 4)

başını çeken *Peyâm-ı Sabah*’ı gülünç duruma düşürmek, onunla alay etmektir (Aydın, 2009: 101).

Şiirin hedef aldığı isimlerden biri, 1919–1920 yılları arasında İstanbul şehremini olan Cemil Paşa’dır (Topuzlu, 1945: 23). Onun İstanbul’a kazandırdığı park ve bahçelere değinen şair, bu tür seyir yerlerinde boş yere su akıtılmasına rağmen ihtiyaç sahiplerinin göz ardı edildiğinden bahsetmiştir:

*Şehri tahvîl etmede baştanbaşa parka Cemil,
Gerçi mecrâlarda akmakta bütiün avâre su.*

*Tâ sabahtan şâme dek erbâb-ı hâcet çatlasa
Nâfile yoktur yeri, dökmek gerek dîvâre su.
(Âşık, 31 Kânunusani 1336: 4)*

Manzumenin son beytinde ise *İttihad’ı sen nasıl yâd eylemezsin Âşıkâ* mısraıyla, gelenin gidini arattığını düşündürerek Damat Ferid Paşa hükümetini eleştirmiştir.

“Peyâm-ı Âşık”ta, Damat Ferid Paşa kabinesinde Maarif Nâzırı ve Dâhiliye Nâzırı olarak görev yapan, *Peyâm-ı Sabah*’ta Millî Mücadele aleyhinde yazılar kaleme alan Ali Kemal hedeftedir. “Kâfir” redifli manzumede şair, Ali Kemal’i adeta sorguya çekmiştir. Beyitlerin ikinci mısraları bunun apaçık göstergesidir:

*O ma’hûd fırkayı tuttun, ona hayran mısın kâfir
(...)
Acep sen de mürid-i tekye-i Şâban mısın kâfir
(...)
Bu işte yoksa sen de âlet-i Mihrân mısın kâfir
(...)
Edep dersinde bir şakird-i ebced-hân mısın kâfir
(...)
Çatarsın hep, meğer müsteskil duran mısın kâfir
(...)
Aceb Tekfurdağı’nda sâhib-i bostan mısın kâfir...
(Âşık, 17 Kânunusani 1336: 1)*

Ercüment Ekrem’in Ali Kemal’e yönelik bir diğer şiiri “Ahd-i Millî” adıyla yayımlanmıştır. Son Meclis-i Mebusan’ın 28 Ocak 1920’de oy birliğiyle kabul ettiği, Ahd-ı Millî olarak da anılan, Misak-ı Millî kararından sonra yazılan sekiz bentlik şiir, onun en sert lisana sahip manzumeleri arasındadır. Ahd-ı Millî’yi ufukta bir ay olarak gören şair, Ali Kemal için millet şenlik yaparken havlayan köpek, namus ve şerefi etiket diye taşıyan, *tükürüğe teşekkür eyleyen bir asilzâde* nitelemelerinde bulunmuştur (Kertenkele, 11 Mart 1336: 6).

Damat Ferid Paşa âyanından Keçecizâde İzzet Fuad Paşa'ya yazılan "Püskülsüz Paşama", Ali Kemal'den sonra bir şahsın hedef alındığı diğer hicivdir. Bahsi geçen paşanın Türk seciyesini, *yavaş yavaş Türklerin bir sözüdür. Ah bu yavaş yavaş ne 'vaş'dır* ifadesiyle küçümsemesi, "Paşam" redifli manzumenin yazılış sebebidir. Nitekim *Alay*'ın ikinci sayısında, paşanın bastonlu, göbekli, asık suratlı ve püskülsüz fesli bir karikatürüne de yer verilmiştir (*Alay*, 17 Kânunusani 1336: 1). *Bir tenezzüldür benim-çün zâtını hicveylemek/ Senden evvel ben nice âyânı hicvettim paşam* beyti ile bir hiciv şairi olduğunu söyleyen Ercüment Ekrem, *Bir de şimdi sen gibi (...) vanı hicvettim paşam/ (Vaş) diye ta'n eyleyen vicdânı hicvettim paşam* mısralarıyla adı geçen şahsiyete hakaret dahi etmiştir (*Âşık*, 7 Şubat 1336: 2).

Osmanlı Devleti'nin son Meclis-i Mebusan'ı 12 Ocak 1920'de açılmıştır. Ercüment Ekrem, "Mebuslara" ithafen yazdığı "Hoş-Âmedi" kıtasında, Meclis'e yeni seçilen milletvekillerine seslenerek, önceki dönem vekillerini hicvetmiştir:

*Baş eğip her şey kabûl etmekle, beyler, eskiden,
(...)tılar eslâfınız bu ülkenin eyvânuna..
Şimdilik hoş geldiniz, lâkin hâzırduz milletin
Lâneti, benzersiniz evvelki mebusânına!
(Âşık, 17 Kânunusani 1336: 4)*

Ercüment Ekrem, Osmanlı Devleti'ni işgale sürükleyen hükümeti, vekilleri, yöneticileri ayırt etmeksizin hedefine almış, üzüntüsünü de yine manzumeleriyle dile getirmiştir. Nitekim onun iki şiiri daha vardır ki, hiciv özelliği taşımasa da konu ve yazıldığı dönem itibarıyla bu başlık altında değerlendirilmesi daha uygundur. "Babama" adlı ilk şiirde; *Kaldır baba, başını/ Bak vatanın perîşan...* mısraıyla Recaizâde Mahmut Ekrem'e seslenen şair, ölüm yıl dönümünde babasının medfenini ziyaret edememenin üzüntüsünü yaşamıştır (Talu, 31 Kânunusani 1336: 5).

Ercüment Ekrem'in yine aynı duyguları barındıran diğer şiiri, *Di-yarbakırlı Said Paşa'ya naziredir* ibaresi taşıyan "Değil" redifli gazelidir. Divan şairi edasıyla ağır bir dil kullanarak kaleme aldığı dokuz beyitlik gazelinde şair, Osmanlı Devleti'nin ihtişamlı yıllarını hatırlatıp İtilaf güçlerinin işgalini göz önünde bulundurarak çaresizlik ve teessür içinde serzenişte bulunmuştur:

*Serteser solmuş çemenler, gülistân olmuş harâb,
Bûm öter hep bahçelerde bülbül-i şeydâ değil.
(...)
Yâd edip geçmiş zamanı ağlıyor kevn ü mekân
Duyduğum bu âh u şîven başka vâveylâ değil.
(Talu, 6 Nisan 1338: 3)*

Ercüment Ekrem, hicivlerinin çoğunda divan edebiyatı nazım şekillerini kullanmıştır. “Gazel-i Müşterek”, “Sudan Gazel”, “Peyâm-ı Âşık” ve “Püskülsüz Paşama” gazel; “İstikraz Kasidesi” muhammes; “Hoş-âmedi” kıta örnekleridir. “Püskülsüz Paşama”da aruzun dört mefâilün kalıbı uygulanırken diğerlerinde üç fâilâtün bir fâilün kalıbı tercih edilmiştir. Dört dizelik sekiz bentten oluşan “Ahd-ı Millî” ise 6+5=11’li hece ölçüsüne sahiptir.

2. Mizahî Şiirleri

Ercüment Ekrem, Mütareke yıllarında kaleme aldığı hicivlerini ve teessürünü ifade eden manzumelerini Cumhuriyet ile sonlandırmıştır. Üslubundaki sertliği yumuşatarak hikâye, roman ve fıkralarıyla paralel çizgide mizaha yönelmiştir. Sosyal ve siyasî meseleleri dahi mizah çeşnisi katarak eleştirmiştir.

Mizahî şiirler alt başlığında değerlendirilecek toplumda elli altı şiir tespit edilmiştir. Ercüment Ekrem; Karga, Çekirge ve Âşık müstearlarının yanı sıra kendi adıyla yayımladığı mizahî şiirlerinin neredeyse hepsini *Akbaba* dergisinde yayımlamıştır. Tespit edilen şiirler, güncel hadiselerle dair eleştirel içeriğe sahip olanlardan, kadın-erkek ilişkilerine, zevk ve safa âlemlerinden bir ömrün muhasebesine kadar uzanan geniş bir içeriğe sahiptir.

2.1.Günceli Mizahla Yansınlar: Ercüment Ekrem’in mizah şiirleri içindeki ilk kategori, dönemin sosyal, siyasî ve edebî hadiselerine temas ettikleridir. Devrinin mizah ve hiciv dergilerinde yazması, onun aktüel konulara değinmesinin ilk akla gelen sebebidir. Tespit edilen ilk ikisi dışında, bu başlık altındaki metinlerde mizah çeşnisiyle yapılan eleştiriler mevcuttur.

Mizah kaygısıyla yazıldığı tespit edilen ilk şiir, *Alay* gazetesinde yayımlanan “Bu da (Yine Ona)”dır. Yusuf Ziya Ortaç’ın *Birinci Kitap*’ta yayımlanan “Yine Ona” (1920: 38) başlıklı aşk şiiri; *Yine senden vazgeçmem, senin başka tadın var, Çok güzellerin gerçi yutmuşum dolmasını* ifadeleriyle alaya alınmıştır (Âşık, 17 Kânunusani 1336: 4). Aynı mecmuadaki bir kıta ise Hüseyin Rıfat’a ithafen yazılmıştır. Güya onun *Alay*’da yer alan hicivleri, mana âleminde Şair Eşref’in ağzından dökülmüştür. Söyleyen ve ilham eden Şair Eşref iken Hüseyin Rıfat sadece kayda geçirmiştir (Evlîyâ, 7 Şubat 1336: 1). Devrin diğer şairlerine mizah içerikli göndermeler yapan Ercüment Ekrem’in eleştiriden ziyade okuyucuyu eğlendirme amacıyla bu şiirleri kaleme aldığını söylemek mümkündür.

Akbaba çatısı altında yayımlanan diğer şiirler, eğlendirmenin yanı sıra eleştiri amacı taşır. Bunlardan ilki “Milyetüs’tan Mektup”, Kurtuluş Savaşı’ndan sonra Lozan Barış Konferansı’nda alınan karara bağlı olarak,

1923 yılından itibaren gerçekleşen Türk-Yunan nüfus mübadelesi üzerine yazılmıştır. Başpapaz Miletyus'un ağzından dökülen şu mısralar mübadelelinin halk nazarındaki yansımasıdır:

*Diyorlar ki: “Sen Yunanlı, çekil artık buradan!”
Yunanlısam, akılları neden gelmiş soradan?
(...)
Hepsimiz de vardır böyle iki tane pasaport.
Gâh tanarız Atina'yı, gâh tanarız sublim port!*

*Kim kazanır mârebeye ona deriz: “Bin yasa!”
Bazen olur Venizelos, bazen da Kemal Pasa.
(Karga, 11 Haziran 1339: 3)*

Başpapaz Miletyus, *Yunanlısam, akılları neden gelmiş soradan?* sualiyle mübadeleye anlam vermeye çalışır. Onun tek meselesi huzur ve refah içinde yaşayacağı bir ülkedir. Devletin Yunanistan ya da Türkiye olmasının nazarında hiçbir önemi yoktur.

Ercüment Ekrem'in diğer şiiri, içki yasağı üzerine yazdığı üç kıta ve üç nakarat beyitten oluşan “Curcunadan Güfte”dir. Bilindiği üzere 28 Nisan 1920'de TBMM'ye içkiyi yasaklayan bir kanun teklifi yapılır. Men'i Müskirat Kanunu adı verilen bu kanun, tam manasıyla uygulanamasa da 22 Mart 1926'ya kadar yürürlüktedir (Karahanoğulları, 2007: 5). İçki bağımlılarına zor günler geçiren kanun, şaire de ilham olmuştur:

*Dün gece, öyle bir çakıştırdım ki
Müskirât kanunu fitile döndü!
Öyle bir keskin yuuf! yapıştırdım ki
Hilâl-i Ahdar'ın kandili söndü!*

*Rakılar! Rakılar! Yasak rakılar!
Yasağı fıçıya basak rakılar! (Karga, 10 Kânunusani 1340: 4)*

Ercüment Ekrem'in “Zıdır” adlı şiiri hem nazım şekli hem de içeriğiyle diğerlerinden farklıdır. Şiirin başlık altındaki açıklamaya göre Nâzım Hikmet, *Akbaba* idarehanesinden çıkarken “âtideki” şiiri cebinden düşürmüştür; kendisine iade edilemediğinden dolayı da dergi sayfalarında neşredilmiştir. Ercüment Ekrem, bir mizansen içinde sunduğu şiirinde, Nâzım Hikmet'in Eylül 1924'te *Aydınlık* mecmuasında (Sülker, 1987: 156) yayımlanan “Şair” başlıklı şiiriyle alay etmiştir. “Şair” ve “Zıdır”ın ilk kısımları okunduğunda bu alay daha iyi anlaşılacaktır:

Şair:*Şairim**şimşek şekillerini şiirlerimin**caddelerde ıslık çalarak**kazırım**duvarlara*

(Ran, 1992: 97)

Zıdır:*Zıdırım,**Yollarda yaya gitmekten ise,**Yaramaz mahalle çocuğu gibi**Asılırım**Tramvaylara!. (Çekirge, 18 Eylül 1340: 4)*

Şiir boyunca mana üzerinden devam eden alay son mısralarda zirveye ulaşmıştır. Nâzım Hikmet, *Şairiz be,/ şairiz dedik ya be kardeş...* diye şiirini bitirirken, Ercüment Ekrem *Zıdırım ben,/ zıdırım, anladın mı sersem!...* mısralarıyla sonlandırmıştır.

Ercüment Ekrem, “Yunus Emre Gibi” ve “Günlerden Bir Gün” başlıklı şiirlerini, 1927’de gerçekleşecek üçüncü dönem milletvekili seçimleri üzerine yazmıştır. Beş kitadan oluşan “Yunus Emre Gibi”de her kıtanın sonunda *Sen mebus olamazsın!* (Âşık, 18 Mart 1926: 3) mısraı tekrar etmektedir. Nedeni ise mebusa ağır başlılığın, çatik kaşlılığın ve savaşmanın gerektiği halde kendisinde bu hasletlerin bulunmayışındır. Mizahın ağır bastığı bu şiire karşılık dokuz beyitlik “Günlerden Bir Gün”de, siyasilerin milletvekili olmak için mücadeleleri eleştirilmiştir. 1925-1931 yılları arasında CHP’nin genel sekreterliğini yapan Saffet Arıkan’ı *firkamızın kâtib-i pür Saffet’i*; Atatürk’ü *dilber-i yektâ-yı avâlim* diyerek yâd eden şair, bahtsız Âşık’a da talihin bir gün güleceğini belirtmiştir (Âşık, 2 İllkânun 1926: 3).

Güncel meselelerin mizahî bir üslupla şiirleştirildiği bir diğer manzume, Cumhuriyet’in ilk banknotlarıyla ilgili olan “Yeni Para”dır. Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra Osmanlı dönemine ait paralar kullanılmaya devam etmiştir. İlk banknotlar ise Eylül 1927’de basılmış ve 5 Aralık 1927’de piyasaya sürülmüştür (Akyıldız, 2007: 166). Şair, Eylül 1927’de yazdığı şiirinde, Cumhuriyet’in ilk banknotlarına şöyle seslenmiştir:

*Uzun bir seyahatten nihayet gelmişsiniz,**Bu haberi duyunca sevindik çıldıras!...**Görenler söylüyorlar: Fazla güzelmişsiniz,**Öyleyse hoş geldiniz Cumhuriyet parası!...**(Âşık, 8 Eylül 1927: 3)*

Şiirin her kıtasında, kişileştirme yapılarak banknotların özelliklerine ve toplum katındaki değerine dair mizahî bir anlatım sergilenmiştir. Uzun bir seyahatten dönen yolcuya benzetilen banknotlar, son olarak bal ve şekerden daha tatlı bir yiyecek gibi nitelendirilmiştir.

Ercüment Ekrem'in bir diğer şiiri “Gidelim Ankara'ya”dır. Her bendin sonunda, *Yürü gel serv-i revânım gidelim Ankara'ya* mısraının tekrarlandığı şiirde, Cumhuriyet'in başkenti ve siyasetin merkezi olması hasebiyle Ankara'da yaşamının sağladığı kolaylıklara değinilmiştir. Siyasete yakın şair ve yazarlara da göndermeler yapılmıştır: *Sıkalım dest-i vefakârını dostum Aka'nın Aka Gündüz'e; Bakalım kande bizim pîrimiz Osman-zâde, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'na; Otelin masrafını yükletelim Faruk'a/ Boyuna şi'r ü gazel söyletelim Faruk'a*, Faruk Nafiz Çamlıbel'e; *Öyle ihsan alırsız hem Bolu mebusundan*, dönemin Bolu milletvekili olan Falih Rıfkı Atay'a yapılan göndermelerdir (Talu, 26 Mart 1928: 1).

1924'te kaleme alınan “Mehmet Emin Bey'in Oğluna Mektubu” bir mizansen içinde sunulmuştur. Mehmet Emin Yurdakul'un ağzından yazılan şiir, mizahın hâkim olduğu bir sitem ve nasihat içerir. Ayrıca, *Bir öz Türk'ün, öz çocuğu hiç intihar eder mi? / Dua et ki: Ulu Çalap affeyesin cezadan! Çapa ile tırmık ile Türk'e destan yazalım* mısraları, Mehmet Emin'in Türkçü söylemlerine alay yollu bir öykünme gayretidir (Karga, 4 Şubat 1340: 3).

Ercüment Ekrem'in “Asrî Hamallar Marşı”, “Karşılama” ve “Ali Naci Bey'in Nutku” başlıklı şiirlerinde mizah, taklide dayanır. Dönemin Dâhiliye Vekili Recep Peker'in İstanbul seyahati üzerine yazılan şiirlerden ilki, Haydarpaşa Garı'ndaki hamalların ağzından yazılmıştır. Dört kıtadan ve nakarat beyitten oluşan türkü formundaki şiirde, mizah için şive taklidi belirgin unsurdur:

*Gollarımız demirden,
Hoşlanmaytın cebirden,
Genco, Haso, gelindi,
Çağırılum hep birden:*

*Biz asrî hamalların,
Gedüksüz âfalların!* (Çekirge, 11 Ağustos 1340: 4)

“Karşılama” başlıklı beş kıtalık şiir, “Şair-i Şehir Bedros Zeki Efendi” ibaresiyle takdim edilmiştir. Önceki şiiri bir Anadolu köylüsünün söylemiyle kaleme alan Ercüment Ekrem, bu şiirde Ermeni ağzı kullanmış, Recep Peker'den hareketle, İstanbul ve Ankara'nın etnik yapısına yönelik karşılaştırma yapmıştır:

*Anuş! Safa geldin Recep Beyzâdem!
Sevdaylan şekersiz, bal ilen badem!*

(...)

*Şabat sabahısı Beyoğlu'ya çık
Matmazelleri gör, ne açık saçık,
Engüri'de vardır bir böyle seryân?
Kol kola gezer Rum, Ermeni, Dacik!
(Çekirge, 11 Ağustos 1340: 4)*

“Ali Naci Bey’in Nutku” da diğer şiiirler gibi bir mizansenin ürünüdür. Şiiirden önce yapılan açıklamada Recep Peker, Matbuat Cemiyeti’nde verilen çay ziyafetine katılmıştır. Mevzuubahis, çayla ilgili her türlü meseledir. Orada bulunan Hüseyin Cahid, Ahmet Cevdet ve İsmail Müştak Bey konuşmalarını bitirdikten sonra sıra Ali Naci Karacan’a gelmiştir. Bahsi geçen şiiir, onun *Türkçe, Acemce, Fransızca karışık* nutkundan oluşmaktadır:

*Ey muhterem veççil bey, seyl ü veyle bir çay be-nûş,
İşbu çayın hokkası temmam seççizyüz gurus,
Hemedan’da bu çayla yapardıh biz banyo, duş,
Bu çay, her yerde yohdu, bu halis Altınbaş’tı!
(Çekirge, 21 Ağustos 1340: 2)*

Recep Peker’in İstanbul seyahati üzerine yazılan üç şiiir, okuyucuyu eğlendirdiği kadar düşündürecek mesajlara sahiptir. Dâhiliye Vekili olarak ona, ilk iki şiiirde İstanbul’daki insan manzaralarından sahneler sunulmuştur. Son şiiirde ise başlık altındaki açıklamaya bağlı olarak lüzumsuzluğu hissettirilen çay sohbeti üzerinden Matbuat Cemiyeti’nin basın hayatındaki işlevi düşündürülmüştür.

2.2.Kadın-Erkek İlişkileri: Ercüment Ekrem’in mizahî şiiirlerine dair bu alt başlığın ana teması çapkınlık, yasak aşk, kurnazlık, aldatma, geçimsizlik eksenindeki kadın-erkek ilişkileridir. Şiiirlerin genelinde, yazarın hikâye ve romanlarında olduğu gibi şive taklidi belirgin özelliiktir. Trakyalı’dan Kayserili’ye ve Kastamonulu’ya; Ermeni’dan Rum ve Arnavut’a kadar pek çok insan tipinin taklidiyle mizah yakalanmaya çalışılmıştır.

Şive taklidi için gerçekçi bir rol arayan Ercüment Ekrem, taklit etmek istediği yöreye mensup tipin ağzından şiiirlerini yazmıştır. *Akbaba*’nın aynı sayısında karşılıklı sütunlarda yer alan “Gazel” ve “Nazire” bunun tipik örneğidir. *Debreli Şair Murtaza Efendi*’nin ağzından “Gazel”e yer veren şair, *Kumkapılı Mardiros Efendi*’nin ağzından “Nazire”yi yazmıştır. “Sûreti” redifli sekiz beyitlik her iki metinde de aruzun üç fâilâtün bir fâilün kalıbını uygulamıştır. Onun bu yöntem ile kadın-erkek ilişkilerini konu

edindiği diğer şiirlerin, kim tarafından yazıldığına dair başlık altı açıklamaları ve adları şöyledir:

Bedros Zeki Bey'den: "Nedim Efendi'ye Naziredir"

Yazmacı Aşod Ağa'dan Mazgalcı Bedros Ahbar'a: "Davetname"

Artin'den Şazik Dudu'ya: "Muhabbetname"

Matmazel Mari Paparyan'dan sinema mümessili Rodolp Valentino'ya: "Mersiye"

Manifaturacı Bağdasar Efendi'den Hayganuş Hanım'a: "Name"

Hayganuş Hanım'dan Bağdasar Efendi'ye: "Cevap"

Yedi Bela Salih'ten Kırık Fatma'ya: "Name"

Şair Bedros Efendi'den: "Poezi"

Niğdeli Matmazel Despina'dan bakkal Yuvan'a: "Manzurum Mukterib"

Çarşû-yı Kebir'de meşhur aşçı Mıgır Ağa'dan: "Gazel"

Meşhedî Cafer'in dayısı Horosanlı Abbas Ağa'dan: "Maniler"

Şair Yervant'tan: "Şikâyet"

Künyeleri kaynakçada belirtilen yukarıdaki şiirlerin ortak özellikleri, başkalarının ağzından yazılmaları, şive taklitleri ve sevgiliye yönelik komik benzetmeler içermesidir. Eleştirel yanı olmayan bu metinlerin yazılma amacı, doğrudan doğruya okuyucuyu eğlendirmektir.

Ercüment Ekrem, kadın-erkek ilişkilerini konu edindiği bir kısım şiirlerinde ise şive taklidi için farklı bir yöntem başvurmuştur. Bu yöntemde başlık, şivenin habercisidir. Çekirge müstearıyla yazılan "Arnavut Şarkısı", "Ermeni Şarkısı", "Rumeli Ağzından", "Kastamonu Manileri" ve "Kayseri Havası" adlı şiirlerde, başlıkta belirlenen yörelere göre o bölgeye has kelimeler seçilerek şive taklidi yapılmıştır.

Ercüment Ekrem'in şive taklidine başvurmadan yazdığı kadın-erkek ilişkilerini konu edinen mizah şiirleri de vardır. Konu itibarıyla yukarıdakiler gibi çapkınlık, hovardalık, aldatma ve platonik aşka dayanan "Asrî Gönüller Masalı", "Asrî Yalvarmalar", "Siyah Gözler", "Gönül Verdim", "Gel, Daha Yakın Gel", "Yaz Sabahları", "Vay Bana", "En Tehlikesiz", "Güzel", "Aşk", "Bir Damla", "Kendime Hicviye", "İkimiz", "Kadinsız Hayat" bu çerçevede değerlendirilebilir.

Ercüment Ekrem, bazı şiirlerinde Büyükada ve Boğaziçi'nin tabiat güzelliklerinden bahsetmiştir. Ancak onun şiirlerinde tabiat, sevgilinin varlığıyla anlam kazanmıştır. 1925'te kaleme aldığı sekiz kıtalık "Kalbi" adlı şiirde Büyükada, şehrin kasvetinden uzaklaşıp sığınacak bir mekândır. Aynı zamanda her yerin güzellerle dolu olduğu bir cennet, aşk ateşiyle yanan gönüllerin buluşma yeridir. Nitekim bir hafta sonra yazdığı "Adadan Mektup" şiirinde, keyif çatmak ve meşk etmek için sevgilisini

Ada'ya davet etmiştir. Peşpeşe yayımlanan bu şiirlerde Büyükada'ya yüklenen anlam, sakinliği ve doğal güzelliği ile sevgiliye kavuşma muhiti olmasındır.

Aradan bir yıl geçtikten sonra yayımlanan “Boğazdan Mektup” ise anlam itibariyle, öncekilerin aksi yönündedir. Bu yaz Ada'ya gitmediğini, Boğaz'ın daha cazip geldiğini belirten şair, sevgiliyi bu defa da sahildeki yalına davet etmiştir. Onu ikna etmek için Ada ile Boğaz arasında karşılaştırma yapıp Boğaz'ın güzelliklerini sıralamıştır. 1934'te yayımlanan “Züğürt Tesellisi” adlı şiirinde de Ada'nın eski tadının kalmadığından dert yanmıştır. Ancak bu dert yanmanın asıl nedeni *Üzülmeye, çocuğum, kaldınsa yine.. / Ne düşünüyorsun, bakıp kesene mısralarında gizlidir* (Talu, 24 Mayıs 1934: 5). Şair, Boğaz'a nazır evinde oturmayı “züğürt tesellisi” olarak görmektedir.

Ercüment Ekrem'in “Tango” ve “Rumba” adlı şiirleri, mizah başlığındaki birinci ve ikinci alt başlığı kapsayacak içeriktedir. Dönemin eğlence hayatında popüler olan bu danslar, kadınla erkeği buluşturan ve çapkınlığa imkân sağlayan nitelikleriyle sunulmuştur. Onun kadın-erkek ilişkilerini konu edindiği mizah şiirlerinden en dikkate değer “Dedim-Dedi”dir. Bu şiir, devrin diğer şairleri tarafından nazireler yazılacak kadar ilgi görmüş ve mizah antolojilerinde yerini almıştır. Geçmişten günümüze Türk halk şiirinde sıklıkla kullanılan bir türle yazılan şiir, iki sevgilinin karşılıklı atışmasına dayanmaktadır. Zıtlıklar üzerine kurulan diyalog, mizahı da beraberinde getirmiştir:

*Kız! Yaz geldi bak!.. Dedim,
Evet, çok sıcak!.. Dedi.*

*Haydi, gezelim! Dedim,
Hayır, otursak! Dedi.*

*Ne var burada? Dedim,
Sanki, konuşsak! Dedi.*

*Adın ne, senin? Dedim,
Sarı Yapıncak! Dedi.*

(...)

*Tutup çektim yanıma,
İlişme bırak.. Dedi.*

*Silkinip kurtulunca
Güldü: Avanak! Dedi.*

*Tepemizde bir karga,
Alay etti: “Gak!” dedi.* (Talu, 8 Haziran 1341: 3)

Hilmi Yücebaş, Ercüment Ekrem’in “Dedim-Dedi” başlığıyla kaleme aldığı, şekil ve muhteva itibariyle bir öncekiyle benzer olan, bir diğer şiirini tespit edip *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*’ne almıştır (1976: 354). Okuyucu tarafından ilgi gören bu şiirleri “Evet! Hayır!” başlığıyla bir yenisi takip etmiştir. “Dedim-Dedi” formunda yazılan bu şiirde her iki cevabın insan üzerindeki tesirine dikkat çekilmiştir. “Kadın Erkek İçindir” adlı manzume ise nazım şekli ve tema itibariyle diğerlerinden farklıdır:

*Kadın erkek içindir,
Erkek dahi kadının..
Yaka gömlek içindir,
Yulaf eşek içindir.
Bahar çiçek içindir
Saat köstek içindir,
Düğme yelek içindir,
Kadın erkek içindir,
Erkek dahi kadının!..* (Talu, 22 Mart 1926: 3)

Çapkınlık ve aşktan öte kadın ve erkeğin yaratılış itibariyle birbirine muhtaç olduğunu anlatan şiirde; gömlek, eşek, çiçek, köstek ve yelek gibi alakasız unsurlar üzerinden kurulan ilişki, mizahın da habercisidir.

2.3.Ciddi ile Mizah Arasında: Serencâm-ı Hayat: Ercüment Ekrem’in 1925’ten sonra *Akbaba*’da kendi imzasını taşıyan şiirleri mevcuttur. 1888’de doğduğu göz önünde bulundurulduğunda otuz sekiz yaşında olan şair, hayat karşısında yorulmuş, enerjisini tüketmiş ve bir olgunluğa erişmiş insan tavrındadır. Bu tavır, geçen ömrün muhasebesini, gençlik yıllarına özlemi ve gençlere nasihati beraberinde getirmiştir. Ancak hayata mizah penceresinden bakan şair, nüktedan üslubunu aynı tarzda devam ettirmiştir. Şiirlerinin bir kısmında mizahî anlatımı üst seviyelere çıkarırken bazılarında ise ciddi bir söylem ile hüznü bir gülümsemeye yol açmıştır.

Ercüment Ekrem, “Hayat” adlı şiirinde, bir insanın dünyaya gözünü açtığı andan ölümüne kadar başından geçebilecek hadiseleri birer kelime ile anlatma gayretindedir:

*Bir inilti. Bir haykırma. Ağlama.
Hıçkırıklar. Banyo. Kundak bağlama.
(...)
İmla. Hesap. Biraz futbol. Hendese
İmtihanlar. Darülfünun. Medrese.
(...)
Terhis. Sonra, bir mesleğe intisab.*

Yalnızlık. Kimsesizlik. Ne azab!

(...)

Döşek, yorgan. Türlü türlü ilaçlar.

Ürpermeler, ağrular, ihtilaçlar.

Çırpınmalar. Terlemeler. İhtizar.

Yâsin. İmam. Tabut. Cemaat. Mezar!

(Talu, 18 Haziran 1341: 1)

Aynı yıl yayımlanan “Bir Mektup”ta gençlik yıllarına özlem duygusu ön plandadır. Her sabah kahve ve nargilesiyle balkonda yerini alan şair, *Kâfir kızlarının neşeli sesine* kulak verir, onların neşeleri ve şakalaşmalarıyla gönlünü güneşletir. Ne çare ki eski enerjisini kaybetmiştir, başında da artık *iki renk* saç vardır (Talu, 24 Haziran 1926: 1).

Ercüment Ekrem, “Kalenderi”de gençlik yıllarında yaşadıkları ve olgunluk çağında hissettikleri arasındaki duygu değişimini anlatmıştır. “Değiliz”de, yaşadığı hayatın muhasebesini yapmış; *Çok şükür azapsız vicdanımız var, Hamdolsun değildir alınımız siyah* ifadeleriyle bozuk bir dünya düzeni içinde dürüst bir yaşam sürdüğünü dile getirmiştir (Talu, 2 Haziran 1927: 2). “Nasihât”te, hayata dair yol gösterici bir insan vafındadır. Sıradan bir insanın ömrü boyunca yapabileceği hatalara karşı uyarılarda bulunmuştur. “Taliden Şikâyet”te, hayat karşısında şanssız olduğunu hisseden bir insanın isyanı hâkimdir. Cefa ile geçen bir ömrün serencamı; altının taşa, kurunun yaşa, gülün karabaş otuna dönüşmesi ve ocaktaki odunun yeşermesi gibi zıtlıklar üzerinden mizahî anlatıma dönüşmüştür. “Otuz Yıl Sonra”da, zorlu bir hayatın ardından yaşam enerjisini kaybetmiş bir insanın ruh hâlini yansıtmıştır. Onun son yıllarında kaleme aldığı “Geçer... Geçer... Geçer...” adlı şiiri, bu başlık altında yazdıklarının hitamı niteliğindedir. Rint-meşrep bir insan tavrıyla *Her kişi bir türlü vakit geçirir* diyen şair, insanoğlunun ömrü boyunca inandığı değerler ve keyif aldığı işler çerçevesinde bir uğraş içinde çabaladığını hissettirmiştir. Hayatta aslolanın ne olduğunu ise son bentte ifade etmiştir:

Bir türlü geçmedi, hâsılı, her şey,

Aslolan dünyada: Cünbüşlü hey hey,

Sayılı günlerin zevkine bak, ey!..

Ömür bir sudur ki akmakla geçer!

(Talu, 12 Mayıs 1949: 9)

Ercüment Ekrem’in mizahî şiirleri nazım şekilleri yönünden incelendiğinde, genellikle âşık edebiyatı nazım şekillerinden koşma türünü tercih ettiği görülmektedir. Mizah şiirlerinin çoğunu, 6+5=11’li hece ölçüsüyle bbba/ccca/ddda; bbbba/cccca/dddda uyak düzeniyle kaleme alan

Ercüment Ekrem, şiirlerinin son dizelerinde Âşık, Karga ve Çekirge müstearlarını kullanmıştır. Nakarata sahip “Asrî Hamallar Marşı” ve “Curcunadan Güfte”de olduğu gibi anonim halk şiiri nazım biçimlerinden türkü formunu kullanmıştır. Âşık edebiyatında sıklıkla başvurulan ve mürâca adı verilen Dedim-Dedi nazım biçimlerinde yazılan birkaç şiir örneğiyle karşılaşmıştır. Yeni Türk şiirinde örneklerine sıkça rastlanan çapraz uyak, sarmal uyak, örüşük uyak ve düz uyak örnekleri mevcuttur. Serbest nazımla kaleme aldığı tek şiir, Nâzım Hikmet’in “Şair”ine karşılık yazılan “Zıpır”dır. Yeni Türk şiirinde, divan şiirinden geliştirilen nazım biçimleri arasında yer alan kaside, gazel ve mesnevi tipini, genellikle şive taklidi olan kadın-erkek ilişkilerini konu edindiği şiirlerinde tercih etmiştir. Mizah şiirlerinden birkaçında ise gazel formu dikkat çekmiştir. *Debreli Şair Murtaza Efendi'nindir* alt başlığını taşıyan “Gazel” ve buna karşılık yazılan “Nazire”de, bahsi geçen nazım biçimi kullanılmıştır. Üç fâilâtün bir fâilün kalıbıyla yazılan bu şiirlerin en belirgin özelliği aruz vezni ile yazılmasına rağmen şive taklidine başvurulmasıdır.

3. Şahsî Duygular

Ercüment Ekrem, gazeteciliğe adım attığı II. Meşrutiyet'ten sonra, bir taraftan *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde devrin sosyal meselelerine dair makaleler ve Fransızcadan çeviri hikâyeler yayımlarken diğer taraftan *Resimli Kitap* ve *Ümmet* mecmualarında birer mensur şiir örneği vermiştir. İleride yazacağı şiirlerin de habercisi olan “Yıldızlar” ve “Bir Yaprak”, onun tabiat güzellikleri karşısındaki duygularını ifade etmektedir. Alaattin Karaca'ya göre yazar, sanatkârane bir üslupla kaleme aldığı bu metinlerde *Fecr-i Âti şairlerine yakın* bir tutum sergilemiştir (1993: 19).

Ercüment Ekrem, sanat hayatının ilerleyen dönemlerinde mizahî şiirlerinin yanı sıra tabiat ve aşk üzerine şiirler yazmıştır. “Bahardan Kalma-Şarkı”da, ud sesinin kendisinde hâsıl ettiği duygu hâlini nazmetmiştir. “Bahardan Kalma-Eski Bir Yara”da, ayrılık acısı çeken, yıllar geçse de sevgiliyi unutamayan bir âşığın hasretini anlatmıştır. 1922'de *Yarın* mecmuasındaki “Şarkı”da, 1924'te *Yıldız*'daki “Şarkı” ile “Bir Kız İçin”de, sevgiliye kavuşma hayali kuran bir âşığın iştihakından bahsetmiştir. “Boğaz'da Gurub”, keman sesi eşliğinde sevgiliyle geçirilen zamanın tasviridir. Sevgiliye hasretin anlatıldığı “Aradım” ise yaptığı benzetmeler ile şimdiye kadar yayımlanmış aşk şiirleri içinde, olgunluk eseri olarak nitelendirilebilir:

*Göğsümün üstünde yanan başını
Ben gene dün gece, nâlân, aradım;
Gözlerimin, akan, kanlı yaşını
Katıp da dökecek umman aradım.*

*Sahil ıssız, tenha; sular ölgündü..
Sensiz kalan ruhum ye'se büründü;
Öksüz gibi, dünya kara göründü,
Onunla ölçecek zindan aradım.
(Talu, 15 Kânunusani 1936: 29)*

Ercüment Ekrem, sevgilinin yokluğu ile hissettiği yalnızlığı şiir boyunca işlemiştir. Kıtaların ilk üç mısraında yalnızlığına yer veren şair, son mısralarda çaresizlik içinde sevgiliyi aradığından dem vurmıştır. Nitekim şiirin sonunda, *Aradım hep seni.. Giryân.. Aradım!* diyerek çaresizliğini ifade etmiştir (Talu, 15 Kânunusani 1936: 29).

Ercüment Ekrem, hiciv şiirlerinde görüldüğü üzere, Fuzuli'nin "Su Kasidesi"ne "Sudan Gazel" adıyla bir nazire yazmıştır. Bunun dışında, Ziya Paşa'nın ve Yusuf Ziya Ortaç'ın manzumelerindeki ilk mısraları değiştirerek mizah şiirleri kaleme almıştır. 1927 yılında ise Süleyman Nazif'in vefatı üzerine "Süleyman Nazif'e Nazire" adıyla "Ağlar" redifli gazelini yayımlamıştır. Onun divan edebiyatı şairlerinden Nedim'e de naziresi vardır. Nedim, "Şarkı"sında sevgiliye *Sevdiğim cânım yolunda hâke yeksân olduğum* diye hitap ederken, Ercüment Ekrem, *Hüsnüne âlem gibi ben dahi hayran olduğum* mısraıyla seslenmiştir. Nedim sevgiliyi Feyz-âbâd'a ve Sadâbâd'a çağırırken, Ercüment Ekrem Beyazıt'a ve Şehzadebaşı'na davet etmiştir (Çekirge, 11 Kânunusani 1926: 4).

Sonuç

Mütareke yıllarından 1950'lere kadar yapılan taramalar sonucunda Ercüment Ekrem Talu'nun toplamda doksan üç şiiri tespit edilmiştir. *Alay* gazetesi; *Diken*, *Şebab*, *Yarın*, *Yıldız*, *Güneş*, *İstanbul Magazin*, *Galatasaray* ve *Akbaba* dergileri şiirlerin yer aldığı süreli yayınlardır. Ercüment Ekrem'in uzun yıllar hikâye, roman ve fıkralarıyla kadrosunda yer aldığı *Akbaba* dergisi, altmış dokuz şiirle bu türdeki eserlerinin başlıca yayın organıdır. Geri kalanlardan dokuzu *Alay*, ikişer tanesi *Yarın*, *Yıldız*, *Güneş*, *İstanbul Magazin*; birer tanesi de *Utarid*, *Diken*, *Şebab*, *Galatasaray* adlı süreli yayınlardadır. Ercüment Ekrem, şiirlerinde kendi imzasının yanı sıra Aşık, Çekirge, Karga, Kertenkele ve Recai Ekrem müstearlarını kullanmıştır. Şiirlerden otuz altısı Ercüment Ekrem, yirmi üçü Aşık, yirmi üçü Çekirge, yedisi Karga, ikisi Recai Ekrem, birer tanesi de Kertenkele ve Evliyâ müstearlarıyla yayımlanmıştır.

Ercüment Ekrem, Mütareke yıllarında meslek hayatındaki fiilî mücadelesi ve yayın faaliyetleri ile Anadolu'daki Kurtuluş Savaşı'nı desteklemiştir. Üç başlıkta incelenen şiirlerinin ilk başlığını bu süreçte kaleme aldığı hicivleri oluşturmuştur. Siyasî tavrına bağlı olarak hicivlerinde, I.

Dünya Savaşı sonunda İttihat ve Terakki Hükümeti'nin ekonomi politikasını, Damat Ferid Paşa kabinesini, devrin ekonomik problemlerini ve *Peyâm-ı Sabah*'ta Millî Mücadele karşıtı yazılar kaleme alan Ali Kemal'i hedef almıştır.

İkinci başlıkta mizah şiirleri incelenmiştir. Ercüment Ekrem, başta şive taklidi olmak üzere yakıştırma, benzetme, zıtlıkları bir araya getirme, taklit etme, şaşırtma, abartma, kelime oyunları ve argo kullanımlar ile mizahı yakalamıştır. Yaşadığı devrin güncel meselelerini, kadın-erkek ilişkilerini ve serencâm-ı hayatını nüktedan üslubuyla şiirlerine taşımıştır. Sanat kaygısı taşımayan bu şiirlerde, eğlendirme amacı güdüldüğü, okuyucunun ilgi ve beklentisinin ön planda tutulduğu belirtilmelidir.

Üçüncü başlık, Ercüment Ekrem'in tabiat ve aşk üzerine yazdığı şiirlere ayrılmıştır. Bilhassa "Aradım" başlıklı şiirde sevgiliye olan hasret, sanatkârane bir üslupla ifade edilmiştir. Nedim ve Süleyman Nazif'e yazılan nazireler de şekil ve içerik yönünden şairlik iddiasını gösterir niteliktedir.

Ercüment Ekrem; divan edebiyatı, âşık edebiyatı ve yeni Türk şiirinin nazım biçimlerinden örnekler vermiştir. Genellikle hiciv şiirlerinde gazel nazım biçimini tercih eden şair, mizahî şiirlerinde koşma, ferdî temaları konu edindiklerinde ise şarkı biçimini tercih etmiştir. Bunların yanı sıra kıta, türkü, Dedim-Dedi formunda ve serbest nazımla kaleme aldığı şiirleri de mevcuttur. Mizahî üslubuyla şive taklidi yaparak kaleme aldığı gazel örnekleri ise hece vezni kadar aruza da olan hâkimiyetini göstermiştir.

KAYNAKLAR

- AKYILDIZ, Ali (2007), "Para", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., C. 34, s. 163-166.
- AYDIN, Hakan (2009), "Millî Mücadele'de Kemalist Anadolu'nun Mizah Organı: Anadolu'da Peyam-ı Sabah (1921-1922)", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 22, s. 101-115.
- ÇELİK, Ahmet (2015), "Savaşın Maliyetine Bir Çözüm: Bir Borçlanma Hikâyesi", *Türkiyat Mecmuası*, C. 25, S. 2, s. 107-165.
- ÇETİN, Nurullah (2012), *Takma İsimler Sözlüğü*, Akçağ Yay., Ankara.
- KARACA, Alaattin (1993), *Ercüment Ekrem Talu'nun Edebiyat ve Basın Dünyasındaki Yeri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- KARAHANOĞULLARI, Orhan (2007), "Birinci Meclisin İçki Yasağı, Meni Müskirat Kanunu", Ankara. (<http://80.251.40.59/politics.an-kara.edu.tr/karahan/makaleler/menimuskirat.pdf>).

- Muvakkar Ekrem (21 Birincikânun 1933), “27-3-929”, *Uyanış-Servetifünun*, C. 75-11, S. 1948-263, s. 51.
- ORTAÇ, Yusuf Ziya (1920), “Yine Ona”. *Birinci Kitap*, Hilal Matbaası, İstanbul, s. 38.
- RAN, Nâzım Hikmet (1992), *835 Satır*, Adam Yay., İstanbul.
- Recaizade Muvakkar Ekrem (28 Eylül 1933), “Dağlar”, *Uyanış-Servetifünun*, C. 74-10, S. 1937-252, s. 279.
- SÜLKER, Kemal (1987), *Nâzım Hikmet’in Gerçek Yaşamı I*, Yalçın Yay., İstanbul.
- TALU, Ercüment Ekrem (14 Temmuz 1949), “Tanıdıklarım: Halid Ziya Bey”, *Edebiyat Âlemi*, S. 13, s. 1.
- TARIM, Rahim (1986), *Ercüment Ekrem Talu’nun Romanlarında Millî Mücadele*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- TARIM, Rahim (1991), “Ercüment Ekrem Talu Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi”, *Türklük Araştırmaları Dergisi*, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, S. 6, İstanbul, s. 245-309.
- TOPUZLU, Cemil (1945), *Operatör Cemil Paşa Hatıraları. Canlı Tarihler II*, Türkiye Yay., İstanbul.
- YILDIRIM, Tahsin (2006), *Edebiyatımızda Müstear İsimler*, Selis Kitaplar, İstanbul.
- YÜCEBAŞ, Hilmi (1957), *Bütün Cepheleriyle Ercüment Ekrem*, Ahmet Halil Kit., İstanbul.
- ZORLU, Yaşar (2015), “Mütareke İstanbul’unda Mizah Gazetesi ‘Alay’ ve Politik Tavrı”, *Humanities Sciences*, C. 10, S. 1, s. 15-36.
- [Karikatür] (17 Kânunusani 1336), “‘Vaş Türkçesi (İnek)tir.’ *Alay*, S. 2, s. 1. [İsimsiz]. (6 Mart 1336), “Mecburi Bir İzahat”, *Alay*, S. 9, s. 6.

Tespit Edilen Şiirlerin Listesi

- [Talu], Ercüment Ekrem (1 Eylül 1324), “Yıldızlar”, *Resimli Kitap*, C.1, s. 1, s. 68.
- [Talu], Ercüment Ekrem (18 Haziran 1326), “Bir Yaprak”, *Ümmet*, S. 6, s. 4.
- [Talu], Ercüment Ekrem (17 Nisan 1335), “Bahardan Kalma- Şarkı”, *Utarid Mecmuası*, S. 14, s. 217.
- [Talu], Ercüment Ekrem (31 Kânunusani 1336), “Babama”. *Alay*, S. 4, s. 5.
- [Talu], Ercüment Ekrem (1 Teşrinievvel 1336), “Bahardan Kalma”, *Şebab*, S. 11, s. 269.
- [Talu], Ercüment Ekrem (1 Teşrinievvel 1336), “Gazel”, *Yarın*, S. 25, s. 3.
- [Talu], Ercüment Ekrem (20 Nisan 1338), “Şarkı”, *Yarın*, S. 27, s.34.
- [Talu], Ercüment Ekrem (1 Eylül 1340). “Şarkı”, *Yıldız*, S. 2, s. 16.
- [Talu], Ercüment Ekrem (1 Teşrin-i evvel 1340), “Bir Kız İçin”, *Yıldız*, S. 3, s. 13.
- [Talu], Ercüment Ekrem (13 Temmuz 1341). “Adadan Mektup”, *Akbaba*, S. 272, s. 2.
- [Talu], Ercüment Ekrem (8 Haziran 1341), “Dedim, Dedi.”, *Akbaba*, S. 262, s. 3.
- [Talu], Ercüment Ekrem (9 Temmuz 1341), “Kalbi”, *Akbaba*, S. 271, s. 2.
- [Talu], Ercüment Ekrem (29 Teşrinievvel 1341), “Nazire”, *Akbaba*, S. 303, s. 1.
- [Talu], Ercüment Ekrem (18 Haziran 1341), “Hayat”, *Akbaba*, S. 265, s. 1.

- [Talu], Ercüment Ekrem (29 Haziran 1341), “Evet! Hayır!”, *Akbaba*, S. 268, s. 1.
- [Talu], Ercüment Ekrem (14 Kânunusani 1926), “Nasihat”, *Akbaba*, S. 325, s. 1.
- [Talu], Ercüment Ekrem (22 Mart 1926), “Kadın Erkek İçindir”, *Akbaba*, s. 344, s. 3.
- [Talu], Ercüment Ekrem (5 Temmuz 1926), “Kalenderi”, *Akbaba*, S. 374, s. 1.
- [Talu], Ercüment Ekrem (20 Mayıs 1926), “Boğazdan Mektup”, *Akbaba*, S. 361, s. 1.
- [Talu], Ercüment Ekrem (24 Haziran 1926), “Bir Mektup”, *Akbaba*, S. 371, s. 1.
- [Talu], Ercüment Ekrem (1 Şubat 1927), “Süleyman Nazif’e Nazire”, *Güneş*, S. 3, s. 5.
- [Talu], Ercüment Ekrem (20 Haziran 1927), “Amentü”, *Akbaba*, S. 472, s. 2.
- [Talu], Ercüment Ekrem (1 Mayıs 1927), “Boğaz’da Gurub”, *Güneş*, S. 9, s. 11.
- [Talu], Ercüment Ekrem (2 Haziran 1927), “Değiliz”, *Akbaba*, S. 468, s. 2.
- [Talu], Ercüment Ekrem (9 Haziran 1927), “Nedim ile Beraber”, *Akbaba*, S. 470, s. 2.
- [Talu], Ercüment Ekrem (26 Mart 1928), “Gidelim Ankara’ya”, *Akbaba*, S. 552, s. 1.
- [Talu], Ercüment Ekrem (9 İlkânun 1933). “Taliden Şikâyet”. *Akbaba*, 68, 2.
- [Talu], Ercüment Ekrem (3 Mayıs 1934), “Otuz Yıl Sonra”, *Akbaba*, S. 18, s. 18.
- [Talu], Ercüment Ekrem (23 Ağustos 1934), “Geçer”, *Akbaba*, S. 34, s. 4.
- [Talu], Ercüment Ekrem (24 Mayıs 1934), “Züğürt Tesellisi”, *Akbaba*, S. 21, s. 5.
- [Talu], Ercüment Ekrem (15 Kânunusani 1936), “Aradım”, *Yarım Ay*, S. 23, s. 29.
- [Talu], Ercüment Ekrem (6 Şubat 1937), “Amentü”, *Akbaba*, S. 161, s. 7.
- [Talu], Ercüment Ekrem (12 Mayıs 1949), “Geçer, Geçer, Geçer”, *Akbaba*, S. 5, s. 9.
- [Talu], Ercüment Ekrem “Kendime Hicviye”, (Hilmi Yücebaş (1976), *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul: Milliye Dağıtım, s. 356.)
- [Talu], Ercüment Ekrem, “Dedim-Dedi”. (Hilmi Yücebaş, (1957), *Bütün Cepheleriyle Ercüment Ekrem*. İstanbul: Ahmet Halil Kitabevi, s. 115-116.)
- [Talu], Ercüment Ekrem, “Hayat”, *Galatasaray*, Haziran 1949, S. 12.
- Âşık (1 Kânunusani 1336), “Gazel-i Müşterek –Ziya Paşa Merhum ile-”, *Alay*, S. 1, s. 3.
- Âşık (1 Kânunusani 1336), “İstikraz Kasidesi”, *Alay*, S. 1, s. 3.
- Âşık (17 Kânunusani 1336), “Peyâm-ı Âşık”, *Alay*, S. 2, s. 1.
- Âşık (17 Kânunusani 1336), “Bu da (Yine Ona), *Alay*, S. 2, s. 4.
- Âşık (17 Kânunusani 1336), “Hoş-Âmedî: Mebuslara”, *Alay*, S. 2, s. 4.
- Âşık (31 Kânunusani 1336), “Sudan Gazel”, *Alay*, S. 4, s. 4.
- Âşık (7 Şubat 1336), “Püskülsüz Paşama”, *Alay*, S. 5, s. 2.
- Âşık (12 Teşrinisani 1341), “Siyah Gözler”, *Akbaba*, S. 207, s. 2.
- Âşık (4 İlkânun 1340), “Asrî Yalvarmalar”, *Akbaba*, S. 209, s. 1.
- Âşık (15 Mart 1926), “Bahar Türküsü”, *Akbaba*, S. 342, s. 4.
- Âşık (18 Mart 1926), “Yunus Emre Gibi”, *Akbaba*, S. 343, s. 3.
- Âşık (25 Mart 1926), “Artık İhtiyarladın”, *Akbaba*, S. 345, s. 4.
- Âşık (5 Nisan 1926), “Güzel”, *Akbaba*, S. 348, s. 2.
- Âşık (2 İlkânun 1926), “Günlerden Bir Gün”, *Akbaba*, S. 417, s. 3.
- Âşık (8 Eylül 1927), “Yeni Para”, *Akbaba*, S. 495, s. 3.
- Âşık (26 Eylül 1927), “Gönül Verdim”, *Akbaba*, S. 500, s. 3.
- Âşık (3 Teşrinievvel 1927), “Şafak Sökerken”. *Akbaba*, S. 502, s. 4.
- Âşık (31 Teşrinievvel 1927), “Bir Damla”, *Akbaba*, S. 510, s. 4.
- Âşık (9 Eylül 1933), “Aşk”, *Akbaba*, S. 42, s. 3.
- Âşık (16 Teşrinisani 1935), “Gel Daha Yakın Gel!”, *Akbaba*, S. 97, s. 9.
- Âşık (4 Nisan 1936), “Yaz Sabahları”, *Akbaba*, S. 117, s. 6.
- Âşık (2 İkinciteşrin 1939), “Vay Bana”, *Akbaba*, S. 304, s.16.
- Âşık (10 Temmuz 1952), “En Tehlikesiz”, *Akbaba*, S. 17, s. 4.
- Çekirge (11 Ağustos 1340), “Asri Hamallar Marşı”, *Akbaba*, S. 176, s. 4.
- Çekirge (11 Ağustos 1340), “Karşılama”, *Akbaba*, S. 176, S. 4.
- Çekirge (21 Ağustos 1340), “Matbuat Cemiyetinde Ali Naci Beyin Nutku”, *Akbaba*, S. 179, s. 2.
- Çekirge (11 Eylül 1340), “Ermeni Şarkısı”, *Akbaba*, S. 185, s. 3.
- Çekirge (18 Eylül 1340), “Zıpır”, *Akbaba*, S. 187, s. 4.

- Çekirge (2 Teşrinievvel 1340), “Rumeli Ağzından”, *Akbaba*, S. 191, s. 3.
- Çekirge (1 İlkânun 1340), “Asrı Gönül Masalı”, *Akbaba*, S. 208, s. 2.
- Çekirge (23 Teşrinisani 1341), “Gazel”, *Akbaba*, S. 310, s. 1.
- Çekirge (23 Teşrinisani 1341), “Nazire”, *Akbaba*, S. 310, s. 1.
- Çekirge (11 Kânunusani 1926), “Nedim Efendi’ye Naziredir”, *Akbaba*, S. 324, s. 4.
- Çekirge (12 Ağustos 1926), “Davetname”, *Akbaba*, S. 385, s. 1.
- Çekirge (28 Teşrinievvel 1926), “Muhabbetname”, *Akbaba*, S. 407, s. 2.
- Çekirge (1 Teşrinisani 1926), “Mersiye”, *Akbaba*, S. 408, s. 2.
- Çekirge (31 Teşrinievvel 1927), “Poezi”, *Akbaba*, S. 510, s. 3.
- Çekirge (16 Mayıs 1927), “Name”, *Akbaba*, S. 463, s. 2.
- Çekirge (16 Mayıs 1927), “Cevap”, *Akbaba*, S. 463, s. 3.
- Çekirge (26 Mayıs 1927), “Name”, *Akbaba*, S. 466, s. 3.
- Çekirge (14 Teşrinisani 1927), “Manzurum Mukterib”, *Akbaba*, S. 514, s. 2.
- Çekirge (1 İlkânun 1927), “Gazel”, *Akbaba*, S. 519, s. 2.
- Çekirge (9 Kânunusani 1928), “Maniler”, *Akbaba*, S. 530, s. 2.
- Çekirge (18 Temmuz 1929), “Kayseri Havası”, *Akbaba*, S. 687, s. 2-3.
- Çekirge (15 Ağustos 1929), “Kastamonu Manileri”, *Akbaba*, S. 695, s. 2-3.
- Çekirge (27 Kasım 1938), “Şikâyet”, *Akbaba*, S. 212, s. 15.
- Evliya (7 Şubat 1336), “Hüseyin Rifat Arkadaş”, *Alay*, S. 5, s. 1.
- Karga (11 Haziran 1339), “Miletüstân Mektup”, *Akbaba*, S. 54, s. 3.
- Karga (10 Kânunusani 1340), “Curcunadan Güfte”, *Akbaba*, S. 115, s. 4.
- Karga (4 Şubat 1340), “Mehmed Emin Bey’in Oğluna Mektubu”, *Akbaba*, S. 122, s. 3.
- Karga (7 Şubat 1340), “Asya-yı Vustada”, *Akbaba*, S. 123, s. 3.
- Karga (28 Ağustos 1340), “Arnavut Şarkısı”, *Akbaba*, S. 181, s. 4.
- Karga (6 Eylül 1934), “Rumba”, *Akbaba*, S. 36, s. 10.
- Karga (30 Ağustos 1934), “Tango”, *Akbaba*, S. 35, s. 13.
- Kertenkele (11 Mart 1336), “Ahd-i Milli”, *Diken*, S. 46, s. 6.
- Recai Ekrem (15 Nisan 1936), “İkimiz”, *İstanbul Magazin*, S. 5, s. 10.
- Recai Ekrem (1 Mayıs 1936), “Kadınsız Hayat!”, *İstanbul Magazin*, S. 6, s. 10.

İKTİDAR VE SANAT BAĞLAMINDA “PORDA” ŞİİRİ ÖRNEĞİ

ÖZ: İnsanoğlu, var olduğu andan itibaren bulunduğu çevreyi anlamlandırma ve yönetme ihtiyacı hissetmiştir. Anlamlandırma ihtiyacı, beraberinde sanat mefhumunu meydana getirirken; yönetme ihtiyacı ise iktidar mefhumunun oluşmasına ve gelişmesine sebep olmuştur. Yüzyıllar boyu her iki kavram da toplumsal yaşam içerisinde üretilmektedir. Her ne kadar sanatın doğrudan toplumu biçimlendirmek gibi bir amacı olmasa da sanat, toplumsal yapının belirleyicilerindedir. Öyle ki iktidarlar sanatı, sahip oldukları ideolojinin bir telkin mecrası olarak görürler. Bu yüzden edebî eser ve yaratıcısı gerek kültürel gerekse de ideolojik olarak toplumu biçimlendirme görevi de üstlenir. İktidarın oluşturmak istediği sanat kanonun aksinde eser veren sanatçı ise yaptırıma maruz kalabilmektedir. Bu çerçevede doğrultusunda çalışmada Cahit Saffet İrgat'ın “Porda” şiiri örneği üzerinden dönemin iktidarının sanata yaklaşımı ve iktidarın sanat anlayışının aksinde eser veren sanatçıya yönelik yaptırımları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İktidar, sanat, “Porda”, *Servetifunun-Uyanış*.

The Poem “Porda” in the Context of the Relationship Between Rulership and Art

ABSTRACT: Human beings have felt the need to make sense of and govern their environment from the moment they exist. The need to make sense brings about the concept of art; the need to govern has led to the formation and development of the concept of power. Both concepts have been produced in social life for centuries. Although art does not aim to directly shape society, it is one of the determinants of social structure. Thus, the powers that be see art as an indoctrination medium of their ideology. Therefore, the literary work and its creator also take on the duty of shaping the society both culturally and ideologically. The artist who creates work in contrast to the canon the government wants to form can be subject to sanction. In line with this framework, this study will try to analyze the approach of the power that be to art at the time and the sanctions against the artist who works on the contrary to the understanding of art of power that be through the example of Cahit Saffet İrgat's poem “Porda”.

Keywords: Rulership, art, “Porda”, *Servetifunun-Uyanış*.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
47. SAYI / VOLUME
2020-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Arş. Gör. Dr.
Seçkin ÖZKAN

Kütahya Dumlupınar Üni.
Fen-Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

seckn_ozkan@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-8944-1264

Gönderim Tarihi Received

31.10.2019

Kabul Tarihi Accepted

13.03.2020

Atıf Citation

ÖZKAN, Seçkin (2020), “İktidar ve Sanat Bağlamında ‘Porda’ Şiiri Örneği”, *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, (47) 131-147.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

İktidar, teriminin sözlük anlamı bir işi yapabilme gücü, erk, kudret; bir işi başarabilme yetki ve yeteneği, devlet yönetimini elinde bulundurma; devlet gücünü kullanma yetkisi ve bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar şeklindedir. Felsefe sözlüğünde ise iktidar terimi dört farklı şekilde tanımlanmıştır:

1. Genel olarak, eylemde bulunma, bir şeyler yapabilme doğal gücü ya da yeteneği. 2. Etkide ya da eylemde bulunma imkânı veren hukukî, siyasî ya da ahlâkî güç. Formel olarak, A'nın B'yi, B'nin yapmayı tercih etmediği bir şeyi yapmaya zorlama gücü ya da kudreti. 3. Devlet yönetimini elinde bulunduranların, bir toplumu yönetenlerin siyasî, hukukî ve fiilî gücü. 4. Yönetenlerin, yönetme yetkisini elinde bulunduranların kendileri, hükümet. (Cevizci, 2000: 454)

Kapsamlı bir terim olan iktidar, kişileri etkileyerek onlara istediğini yaptırma, onları denetleme, kontrol altında bulundurma ve onları verilen emirlere itaate zorlama ile ilişkili olan bütün yeteneklere ve tekniklere sahip bir kavramdır. (Akal, 2012: 49)

Bu anlamlandırmalardan yola çıkarsak iktidar kavramına sosyal hayatın çeşitli kademelerinde, her türlü grup ilişkileri içinde rastlamamız mümkündür. Aile yapısı içerisinde babanın çocuklar üzerindeki iktidarı bu çerçeve içine girdiği gibi, bir haydut grubu içerisinde çete başının iktidarı da aynı genel tanımın içine girmektedir. Ne var ki gerek baba olsun gerekse çete başı olsun önemli olan figür değildir. Asıl iktidar, söylemdir. Çünkü söylem değer yargıları ve anlamlarla ile birlikte gelir. Öyle ki Lacan'ın psikanalitik çözümlenmesinde de baba figürü bir önem arz etmez. Çünkü baba figürü tamamen simgeseldir. Geçerli olan ise babanın yani iktidarın yasa ve kurallarıdır. Bu yüzden Lacan, 'babanın adları' nı kullanarak baba adının babayla sınırlandırmaz oluşuna dikkat çekerek kültür ve toplumla ilgili olarak öznelere tahakküm altına alan her şeyi 'Baba-nın-adları' olarak nitelendirmektedir. (Lacan, 2017: 80-81) Ayrıca, toplum yapısındaki irili ufaklı bütün kuruluşlar (dernek, kulüp, sendika, platform, siyasal parti) içinde de iktidar olgusunu açık ve seçik olarak görmek mümkündür.

Bu konuda sormamız gereken soru şudur: Politika biliminin ana konusunu oluşturan iktidar kavramı, sosyal hayatın çeşitli alanlarında değişik görünümde ve değişik çaplarda kendini gösteren bu genel iktidar kavramı mıdır? Yoksa daha dar daha belirli bir siyasal nitelik taşıyan "siyasal iktidar" kavramı mıdır?

İktidar kavramı hususunda, siyasal bilimciler arasında önemli bir görüş ayrılığı vardır. Bazılarına göre (ki bunların başında Catlin ve

Lasswell gelir), nerede insan davranışlarını etkileyen bir iktidar olayı vardır, orada bir politika ilişkisi vardır. Bu görüşe göre her türlü insan toplulukları içinde bütün görünüşleri ve belirli şekilleriyle iktidar terimi tüm olarak siyasal tahlilin kapsamına girer. İktidarı en geniş anlamıyla sosyal iktidar olarak alan bu tutumun savunucuları politika bilimini giderek bir "kratoloji" (iktidar bilimi) haline getirdiklerini söylemek mümkündür.

Modern siyasal bilimcilerin çoğunluğunu oluşturan ikinci bir grup ise iktidar kavramının sınırlarını çizerek daraltırlar. Sınırları belli olmayan karışık ve belki de çıkmaz yollara sapmanın faydasız olacağı inancını taşıyan bu ikinci görüşün temsilcilerine göre ise politika biliminin temel kavramı olan iktidar, herhangi bir iktidar değil sadece "siyasal iktidar" dır. (Kapani, 1978: 28)

Siyasal iktidar dışındaki diğer iktidar türleri (dernek, kulüp, aile, topluluk) anlaşılacağı üzere sosyal iktidar olarak tanımlanmaktadır. Konumuz gereği üzerinde durmamız gereken iktidar türü ise siyasal iktidardır. Siyasal iktidar, bütün toplumu etkileme ve yaptırım gücüdür. İktidarın etkileme gücü de oluşturmuş olduğu söylemden kaynaklanır. Bu görüşün temelinde *ideoloji dil ile ilgili değil söylemle ilgilidir. İdeoloji insanlar arasında etki yaparken dilin nasıl kullanıldığı ile ilgilidir* şeklinde bir yaklaşım söz konusudur. (Eagleton, 2001: 12) Siyasal iktidarın, sosyal iktidardan ayrıldığı diğer bir husus ise etkilediği toplumsal alan yönünden kapsam farklılığıdır. En üst iktidar olması açısından ise çeşitli aygıtlar vasıtasıyla zor (kuvvet) kullanma çeşitliliğidir. (Öztekın, 2001: 10)

İktidar, egemen olma hususiyetiyle, toplumda genel olarak siyasi yönlendirici konumundadır ve toplumu istediği yönde manipüle edebilmektedir. Hatta sadece manipüle de etmez. İşaretler ve haritalandırır. Yani muhalif söylemlerin ortaya çıkmasını sağlar. Hegel, iktidarın bu tavrını 'Köle Efendi Diyalektiği' çerçevesinde ele alır. Hegel'in 'Köle Efendi Diyalektiği'nde Efendi Köle'yi öldürmez. Efendi'nin 'bağımsız bir özbilinç' olması için Köle'nin 'bağımlı bir özbilinç' olmasına borçludur. (Hegel, 1986: 129) Bu yönlendirmeyi de uyguladığı politikaların doğru ve meşru olduğunu gösterecek "ideolojiler" üretmekle görevlenmiştir. İdeoloji, bu açıdan, iktidarın, toplumda var olma mücadelesinde kurguladığı önemli bir unsurdur. (Lüleci, 2015: 39) Marx, bunu bir çeşit yanıltma ve gizemleştirme uğraşı (camera obscura) olarak tanımlarken Engels ise 'yanlış bilinç' olarak ifade etmektedir. (Heywood, 2019: 26-28) İktidarların söylem ve müdahalelerine yön vererek meşruluk kazandıran ideoloji, aynı zamanda iktidarın kendisini tanımlamasına da yardımcı olur. Fakat unutulmaması gereken bir gerçek vardır. Söylemin hem iktidarın bir aracı hem de iktidara bir etkisi olabildiği kadar ayrıca iktidar için bir engel, bir güç-

lük, bir direniş noktası ve değişken süreçleri olduğunu da göz önünde bulundurmalıyız. Söylem, iktidarı iletir ve üretir; onu güçlendirir ama diğer taraftan da onu ağır ağır tüketir ve açığa çıkarır, kırılğan hale getirir ve ona engel olmayı olanaklı hale de getirir. (Mills, 2003: 128)

İdeoloji, Latince iki kelime olan idea (düşünce) ve logy (bilim) sözcüklerinin birleşiminden meydana gelen bir kelimedir. Kavramın ifade ettiği anlam ise düşüncelerin bilimidir. İdeoloji, dilimizde ise fikriyat, ilm-i efkâr, ilm-i suver-i akliye, ilm-i tasavvur gibi kelimelerle karşılanmıştır. (Doğan, 2001: 605) Dilimizde farklı kelimelerle karşılanan ideoloji kavramını ilk defa Antoine L. C. Destutt de Tracy 1796'da verdiği bir konferansta kullanmıştır. (Topkaya, 2007: 165) Tracy, ideolojiyi "science des idées" (idelerin bilimi) olarak düşünmektedir. Tracy'ye göre ideoloji, bilimler için temel bir kavramdır. Bu temel kavram, felsefî ve ilmî bir disiplini adlandırmaktadır. Bu yeni bilim 18. yüzyılın aydınlanma etkisiyle pozitif bilimler olan biyoloji, zooloji gibi dallardan mülhem kurumsallaştırılmış ve bilimsel düşünme biçimi olarak rasyonelleşmiştir. (Özbek, 2003: 35):

19. yüzyıldaki ideoloji tartışması ise Karl Marx ve Auguste Comte isimleriyle birlikte iki ayrı yönelim kazanır. Ancak Marx, günümüze dek süregelen tartışmanın kaynak ismi durumundadır. (Özbek, 2003: 55) 19. yüzyılın ortalarında toplumsal yapıların ve üretim sistemlerinin belli bir tarihsel süreç içerisinde gittiğini ve var olan modern kapitalist toplumun gelecekte sosyalist bir topluma dönüşeceğini ileri süren Karl Marx ve Friedrich Engels "sınıfların teorisini" ortaya atmışlardır. Marx'ın çağdaşı Gramsci ise ideolojiyi hegemonya kavramı üzerine temellendirir. Hegemonya, iktidarın tabi olanlar üzerindeki zora dayalı egemenliği yanında, rızaya dayalı olarak da egemenliği elde etmesidir. (Sucu, 2012: 32) Marksist kuramda ideoloji siyasal iktidar, meşrutiyet ve devlet sorununun tam merkezinde otururken (Çetin, 2002: 16) Gramsci'ye göre ideoloji, hegemonyanın tahakkümü altındadır

Marx ve Gramsci'de alt yapı/üst yapı gibi ekonomik ve sınıfsal temellere dayandırılan ideoloji, Althusser ile ekonomik yapının ve ilişkilerin dışına taşmıştır. Althusser, üst yapıya görece ideolojiye bir özerklik tanır ve böylece ekonomizmin indirgemeciliğine karşı çıkar. (Althusser, 1995: 8-9) Althusser ideolojiyi "maddi ve sınıfsal nitelikte, toplumsal ve siyasal roller üstlenmiş zihinsel bir tasarım" olarak ifade ederken ideolojinin ana ve oluşturucu öğeleriyle ilgili tanımlara gitmiştir. Bu öğelerin ideoloji ile bağlantılarını açıklamış ama ideolojiyi tümüyle betimleyen tanım yapmamıştır. (Kazancı, 2002: 60) Althusser'e göre ideolojiden kaçmak imkânsızdır. İdeoloji bireylere, egemen sistemin değerlerini benimsettirerek onların

sistemle uyum içinde olmalarını ya da sistemle uyumlu yeni yaşam sistemleri kurmalarını sağlamaktadır. İdeoloji bunu devletin iki aygıtı ile yapar. Bunlardan biri “Devletin Baskı Aygıtı” diğeri ise “Devletin İdeolojik Aygıtları”dır.

Devletin Baskı Aygıtı; hükümet, ordu, yönetim, polis, mahkeme, hapishane vs. kurumlardan oluşurken; Devletin İdeolojik Aygıtları, daha dağınık görünümlü ve çok sayıdadır. Bunlardan bazıları şunlardır: Dini, öğretimsel, hukukî, siyasal, sendikal, kültürel, aile, haberleşme... Bunların dağınık görüntüsüne rağmen Althusser, bütün unsurların egemen ideoloji şemsiyesinin altında birleştiklerini düşünmektedir. (Güngör, 2001: 221-231) Devletin ideolojik aygıtları, mevcut ideolojinin idamesi ve yeni gerçekleri fark ettirmemek için adeta toplumu bir fanus gibi kaplar. Böylece yeni toplum düzeninde gerçekler ideolojiler tarafından belirlenebilmektedir. Bilgi ve bu bilginin paylaşılması da bir çeşit hiyerarşik sıralamayı esas alır. Devletin ideolojik aygıtları mevcut iktidar eğer ideolojik bağlamda bir sorunla karşılaşır devreye girer. İdeoloji kendi hegemonyasını sürekli kılmak için iktidarını güçlendirmek zorundadır. Bu bağlamda “iktidar” egemen ideoloji açısından kaybedilmemesi ve sürekli tahkim edilmesi gereken bir kaledir. (Arşan-Çoban, 2014: 30)

Devletin ideolojik aygıtları içerisinde yer alan kültürün ürünü olan edebiyatın, iktidar için önemli bir fonksiyonu vardır. Çünkü iktidar, yazını ideolojinin geliştirilip tartışılabileceği yerler olarak görür. Yaratıcı kimliği ile yazardan toplumu yönlendirmesi ve bir çeşit toplumsal kimlik oluşturması istenir. Bir edebî eserin yazarı da okuru da içinde yaşadıkları toplumun kültürel, ideolojik ve kurumsal özellikleri tarafından biçimlendirirler. Okur, edebî metni okurken yaptığı çıkarımlarla metnin anlamını oluşturur ve genişletir. Bunu gerçekleştirirken, eserden öğrendiği yeni bilgileri, belleğinde daha önce birikmiş olan eski bilgilerle birleştirerek çıkarımlarda bulunur. Diğer bir deyişle, okur, edebî metindeki anlamlara ulaşmak için öykü dışı gerçek dünya ile ilgili kendi bilgilerine de dayanmak zorunluluğunu duyar. Edebî eserlerdeki anlamlar, yazarın, dünyaya bakışını ifade ettiği gibi diğer kişilerin ideolojilerini de kapsar. (Erden, 2004: 111) Ne var ki edebiyat statükoya angaje olmuş bir alan değildir. Edebiyat, umutlardan ve isteklerden bahseder. Dolayısıyla yaşamda öteleneni, bastırılanı yaşama dâhil etmeye çalışır. Öyle ki Lacan’a göre bastırma, yasaklayıcı ve babaerkil yasa vasıtasıyla bastırılanı yaratır. (Butler, 2014: 119) Okur için ise yalnızken dürüst olduğu benlik (ya da benlikler) ötekinin talebinin ve receği rahatsızlıktan görece muafır; ihlal aşgari düzeydedir. Çünkü yazar diye adlandırılan bu insanın talebi, bir yakınlık hissine dayalı olarak bir bakıma seçilmiş sayılır. Okuma deneyimi rüya deneyimi gibi bir sessizlik içinde yürütülür. (Phillips, 2017: 249-252)

Yazar ve okur arasında var olan ideolojik ilişki aynı zamanda yazar, yayıncı ve eleştirmen arasında da vardır. Yazınsal gelenek içinde sürdürülen yazınsal üretim ve yeniden-üretim başta yayıncı ile eleştirmen olmak üzere bir iktidar grubunca denetlenir, yönlendirilir. Böylece yayıncı, eleştirmen, yazar ve okur çeşitli anlayışlar doğrultusunda bölünmüş ve örgütlenmiş iktidar blokları çevresinde toplanır. (Oktay, 1982: 30) Bu şekilde iktidar kendi beklentileri ve görüşleri doğrultusunda bir çeşit kimlik ve bilinç yaratır. Yaratılan yeni kimliği ve bilinci siyasal iktidarın kendine çekmesi daha kolaydır. Bir şekilde arz-talep dengesinin her iki tarafını da kontrole alan iktidar aynı zamanda yazın dünyasının tümüne de hâkim olur. Lâkin yazın dünyasına olan bu hâkimiyet, edebî hükümlerliği beraberinde getirmez. Çünkü iktidar yönlendirmeye çalışır ama yazılanlar edebiyat olmaz. Ya da edebiyat tümünden var olamaz.

Devletin idare şekli monarşi, oligarşi, demokrasi vb. her ne olursa olsun devlet-sanat ilişkisine özgürlük açısından bakıldığında devlet, sanata olan desteğini çoğunlukla edebiyatı siyasileştirmek ve bürokratikleştirmek için kullanır. Demokratik yönetimlerde bu durum diğer rejimlere göre daha yumuşaktır. Fakat seçilmiş hükümetlerde dahi devlet desteği alan sanatçılar “Parti çizgilerini” telkin etmek durumundadır. Demokratik bir toplumda bu kontrol mekanizması daha gizli veya dolaylı olabilir ama yine de bir denetimdir. İktidar, gerçekleştirmiş olduğu bu denetimle sanat ve edebiyat üzerinden bir saygınlık kazanmayı amaçlamaktadır. İktidar için saygınlığın kaybedilmesi halinin ardında mevcut düzenin yıkılması korkusu vardır. Öyle ki *iktidar, törenlerin önemini yitirmesinden ve kurumlara gösterilen biçimsel saygının yok olmasından korkar ve bunu bir geleneksel düzeni sabote etme, topluma yeni töreler sokma girişimi olarak görür.* (Eco, 2014: 26)

Ülkemizde Cumhuriyetin ilk yılları, parti ve devletin bütünleştiği tek parti, tek devlet, tek lider şiarının hâkim olduğu bir dönemdir. Cumhuriyet Halk Partisi’nin sahip olduğu görüşler aynı zamanda devletin yani bürokrasinin görüşleridir. Çünkü devletin kurucu kadrosunda yer alanlar aynı zamanda Parti’nin kurucusudur. Tabii olarak da Parti ve devlet el ele birlikte yürüyerek var olmuştur. Dolayısıyla ülkemizdeki Partilerin sanat ve edebiyat görüşlerini/ yaklaşımlarını incelerken en başta anmamız gereken Parti, Cumhuriyet Halk Partisi’dir. Bu sadece kurucu Parti olduğu için değil, sanat/ edebiyata bakış açısında özellikli olduğu içindir. Bu özellikli oluşunu ise sanat / edebiyata vermiş olduğu değer oluşturur. Cumhuriyet Halk Partisi’nin sanatı / edebiyatı algılama / kavrama yüklediği anlam elbette tartışılabilir ama tartışılmaz olan sanatın / edebiyatın değerini kavrama kabiliyetidir. Öyle ki Cumhuriyet tari-

hinde Cumhuriyet Halk Partisi kadar sanatı/edebiyatı Partisinin temel taşlarından biri yapmış ne bir siyasi Parti ne de bir iktidar olmuştur. (Tosun, 2004: 570)

Cumhuriyet Türkiye'si, kendine özgü yeni bir ülke ve toplum yaratma politikaları tasarlamıştır. Sadece siyasi, askerî ve iktisadî alanda değil aynı zamanda sanat sahasında da politikalar gerçekleştirmiştir. İktidar için birinci öncelik sanat eseri olmasından ziyade inkılâp eseri olmasıdır. Eserin muhtevasının önceliği bu doğrultuda olunca hedefi de ister istemez "ulusal ülkü" olmuştur. Böylece tek parti iktidarının genel ideolojisi sanata yansımıştır. Ferid Celâl Güven, *Ülkü* dergisinde kaleme aldığı yazısında iktidarın sanata bakışını şöyle tarif eder:

Ebedî Şef ATATÜRK'ün cumhuriyetin onuncu yılında, millî şefimiz İsmet İnönü'nün bilhassa Halkevleri'nin yıl dönümlerinde irat buyurdıkları nutuklar, inkılâbın güzel sanatlara karşı derin vecdini göstermektedir.

Dünyada hiçbir fikir ve inkılâp hareketi yoktur ki, yürüyüşünde, istikrarında güzel sanatların hamlesinden uzak kalabilsin.

Eski cemiyetin, çürümüş, işe yaramaz bir hale gelmiş olan bütün taraflarını ayıklamak yeni cemiyeti yaratmak için ortaya konulmuş dâvalarımız büyüktür. Bu büyük dâvaları kitlenin içinde daima hareketli, verimli bir şekilde yerleştirebilmek için, telkin vasıtalarına muhtacdır, bu vasıtaların neler olabileceğini araştırmağa lüzum yok. En müessir çare ve vasıta güzel sanatlardır.

Bu hususta Millî Şefimizin güzel sanatlar hakkındaki bütün düşünceleri ve sözlerini şöyle hülâsa edebiliriz: İnkılâbın bütün bünyesini besleyip, büyütecek, inkılâbın maksadına yetiştirecek, inkılâbın maksadındaki asaleti kitleler üzerinde müessir kılacak yegâne manevî kuvvet, güzel sanatlardır. (1939: 13)

Ferid Celâl Güven'in söylemlerinden anlaşılmaktadır ki Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan ve akabinde ise İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanı olması ile devam eden süreçte, sanatın aslı görevi inkılâpları açıklamak ve yaymaktır. Mevcut dönemde iktidarın sanat alanındaki taleplerini Muhtar M. Körükçü "Ankara Sanatı" adlı makalesinde şöyle ifade etmektedir:

Bugün artık bizde ve bizden olanda "Dava için sanat." Dünya tarihinde nadir görülen, hiçbir millete nasip olmayan büyük büyük bir inkılâp geçiren bir memlekette artık ne ay suratlı yara yaseminden yatak yapılır, ne tepsi güneşe, yeşil çayıra, ölü tabiata sone yazılır, ne de cemiyet kardeşliği hayaline kaside. Bugün kıracı cennet yapan Ankara havası ile dolan göğüslerden, yarı müstemlekeyi en büyük devletler

arasına katan devrim atmosferi ile işleyen kafalardan, dünyanın en büyük şefinin ve onun rejimin sevgisiyle çarpan kalplerden çıkan ses ancak davanın şarkısı, devrimini kasidesi olabilir.

Bugün tabiatı dava gözüyle görüyoruz. Göksu deresi, yerini Çankaya'nın sağlam ve sert havasına bıraktı. Yüzde on sanat yüzde doksan cemiyet bunu da hayal perestlere bıraktık. Bugün cemiyetle beraber ve ondan evvel bizim cemiyetimiz, bizim Anadolu'muz var. (1936: 1)

İktidarın, sanatçılardan beklentisi şahsî duyum, algı ve düşünceleri değil Anadolu'yu temel alarak bunları inkılâplar ile bütünleştiren bir sanat anlayışıdır. Kısacası Cumhuriyet ile birlikte değişen ve yenilenen hayatın her unsurundan bahsedilmesidir. Bu minvalde eserler kaleme alan dergiler/sanatçılar iktidar tarafından müspet olarak görülürken bunun aksi söylemde bulunanlar ise menfi olarak değerlendirilmektedir. Özellikle bünyesinde birçok yazarı barındıran ve iktidar tarafından maddi destek alan dergiler yakından takip edilmektedir. 1940 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nin maddi destekte bulunduğu mecmualara (*Çığır, Varlık, Servetifünun- Uyanış, Akbaba, Yeşilay, Golspor, Yeni Kültür*) gönderdiği yazıdan dergilerindeki yayınların yakında takip edildiği anlaşılmaktadır:

Halkevleri adına aboneleri bulunduğumuz mecmuaların, bundan böyle abonelerinin yenilenmeleri sırasında bir senelik koleksiyonlarını keyfiyet bakımından tetkik etmek üzere bir komisyon teşkil edilmiştir.

Bu komisyon mecmuanın bir senelik koleksiyon mündericâtını teşkil eden makale, etüt, şiir, hikâye vesair yazılarla resimlerin gerek ilmi gerek içtimai gerekse edebi ve talimi değerleri ve orijinaliteleri bakımından Halkevlerine, Halkevlerinin terbiye ve kültür gayeleri yolunda halka ve gençliğe faydalı olup olmadıklarını tesbit edecektir. (CDA Cumhuriyet 490-1348-479: 237)

İşte bu ortamda Cahit Saffet Irgat'ın kaleme aldığı "Porda" şiiri iktidar ile sanat ve edebiyat ortamı arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından dikkat çekicidir. Fakat Cahit Saffet Irgat, sadece kaleme aldığı şiiri noktasında değil aynı zamanda taşımış olduğu siyasi kimlik sebebiyle de iktidar ile uzlaşmamaktadır. 1939'dan önce Cahit Sıtkı Tarancı çizgisine yaklaşan romantik ve egzotik bir hava taşıyan, ölçülü, uyaklı şiirler kaleme alan şair, daha sonra 1940 Kuşağı olarak nitelendirilen toplumcu-gerçekçi şiirler yazmıştır. (Bezirci, 1997: 62) Selahattin Hilav, "Cahit Irgat Üzerine" adlı yazısında bu noktaya dikkat çeker:

1940'lı ve 50'li yıllar... Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak ve hatta bu düzeyi aşmak iddiası güden asker-sivil bürokrat iktidarın, öz-

gürce bilgilenmeyi, düşünmeyi, hayal kurmayı, bir başka yaşam özlemeyi kesinlikle engellediği yıllar... Belli bir takım olayların ve sözcüklerin ağza alınmasının olanaksız ya da hapse atılmanız için yeterli olduğu yıllar... Başka bir deyişle, insan varlığının, bir şablona göre kesilip biçilerek çok küçük bir ölçekte yeniden üretilmeye çalışıldığı yıllar... Kısacası, özgürlüğün kim bilir kaçınıcı kez katledildiği yıllar... Cahit, işte böyle bir ortamda şiir yazmaya, tiyatro yapmaya çalıştı. Savaşa karşı çıktı, insanların gereksiz yere birbirini öldürmesinin anlamsızlığını ve zavallılığını anlatmak istedi. (Hilav, 2008: 171)

Cahit Saffet ise toplumcu-gerçekçi şiire olan eğiliminden ve dönemin içinde bulunduğu vaziyetten şöyle bahsetmektedir:

Şair şairse şairdir. İyi şair dün de toplumcuymdu. Hele günümü-zün bu bataklık dünya düzeninde ister istemez toplumcu olacaktır

Benim bu günkü şiir anlayışım bu (Altınkaynak, 1977: 153)

Cahit Saffet İrgat'ın siyasi kimliği dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda iktidar için uygun değildir. II. Dünya Savaşı'nda tarafsızlığını ilan eden Türkiye, sanat ve basın alanında denetimini arttırmıştır. İktidarın sınırlarını çizdiği söylemlerin dışına taşan ve tarafsızlığına gölge düşürebilecek her türlü ifade yaptırma maruz kalmıştır. Cahit Saffet İrgat'ın şiirini kaleme aldığı dönemde şiirin yayımlandığı *Servetifünun-Uyanış* dergisi de politik olarak farklı bir noktaya doğru sürüklenmektedir.

Yayın hayatına Cumhuriyet öncesi 27 Mart 1891'de başlayan *Servet-i Fünûn* mecmuası, birçok edebiyat topluluğuna sayfalarında yer vermiştir; Edebiyat-ı Cedide, (1896-1901), Fecri Âtî (1909), Şairler Derneği (1919), Yedi Meşale (1928)...

Cumhuriyet'in ilânı, ardından harf inkılâbı, *Servet-i Fünûn*'da da değişikliklere yol açar. Öncelikle dergi *Uyanış* adını alır. 6 Aralık 1928 tarihli 1686. sayısında Ahmet İhsan, "Artık Gözüm Arkada Kalmaz" başlıklı yazısında hem yeni dönemden hem de harf inkılâbından memnuniyetini dile getirir. (Tokgöz, 1928: 3) Sırada dergiye yeni bir kimlik kazandırma telaşı vardır. *Uyanış* adıyla çıkan derginin ilk sayısında Halit Fahri, Ziya Osman, Hamit Selekler, İlhami Bekir Tez, Muhip Atalay (Ahmet Muhip Dıranas), Sabri Esat yer alır. (Doğan, 1997: 13)

1928 yılı, kültürel olarak bir "Uyanış"ın sembolü olarak tanımlanırken 1940 yılı ise dergi için bir tasfiye yılıdır. Avrupa'da II. Dünya Savaşı'nın kıyasıya devam ettiği bir dönemdir. Türkiye ise tüm bu çalkantılara rağmen Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde kurmuş olduğu Cumhuriyet'in temellerini sağlamlaştırmaya çalışmaktadır. *Servetifünun-Uyanış* dergisinde ise Gavsî Ozansoy öncülüğünde yeni bir edebiyatın lüzumu

hissedilmiş ve edebiyatın alışıl gelmiş kurallarına, kabullerine karşı bir başkaldırı olmuş, edebiyatta ve sanatta köklü bir ‘tasfiye’ istenmiştir. (Eroğlu, 2012: 1282) Derginin 1940 tarihli 2265. sayısındaki “Eski Nesle Açık Mektup” başlıklı yazıda derginin “eski” ve “yeni” nesle tavrını görmekteyiz:

Yeni nesil şöhret değil, kıymete; kıdeme değil olgunluğa, yaşa değil kafaya ehemmiyet verdiği için, bugünkü cepheyi almak lüzumunu duydu. Sanat eserinde sosyal bir mesele aramak endişesi; dar ve ölü şehir kalıplarına karşı hür isyan; köydeki, kasabadaki ve büyük şehirlerdeki sosyal kaynaşmanın sanat eserine aksetmesi keyfiyeti, ancak bizim seleflerimizle doğdu ve meyve verdi. ([İsimsiz], 1940: 129)

Derginin 1940 yılında başlattığı tasfiye ve dönüşüm hareketinin içerisinde toplumcu-gerçekçi yazarlar da yer almaktadır. Bu yazar kadrosu içerisinde Abidin Nesimi de vardır. Abidin Nesimi hatıralarında dergide gerçekleşen dönüşümden ve bu dönüşüme olan katkısından şöyle bahsetmektedir:

Uyanış (Servet-i Fünun) dergisinde Gavsî Ozansoy ve Cavit Yamaç’ın kişisel çabaları ve Abidin Dino’nun tükenmez çalışmalarıyla yeni bir sanat ve edebiyat akımı belirdi. Uyanış’da ben de yazılar yazmaya başladım. Fakat inisiyatif, görebildiğim kadarıyla Abidin Dino’da idi. Yeni bir sanat görüşünü öne sürüyorlardı. Cumhuriyet Türkiye’sinde o tercihe değin, ilk kez “Sanat sanat için değil toplum içindir” ve “Sanat biçimde değil özdedir, sanat vezin ve uyakta değildir.” Görüşleri savunuluyordu. ... “Sanat toplum içindir” derken toplumun hangi sınıfı için olduğunu, yine öz esastır derken materyalist öz mü, idealist öz mü noktasına dayandığını da söylemek gerekir. Dino bu olduğunun ve sanatın hangi felsefeye dayandığının da belirmesi gerektiğini kavramıştı. Oysa TCK 141, 142. Madde kapsamına girmeyecek şekilde bu yeni sanat görüşünü formüle etmek gerekiyordu.

Uyanış dergisinde Marx’ın adından söz etmeden “Bilgi Kuramı (epistemoloji) Üzerine Notlar” başlıklı iki yazı yayınladım. Belli bir kültür düzeyinin üstündeki kişilere bu yazılarımla aralarında yer aldığım sanatçıların görüşlerine katılmadığımı anlattım. Bu makalede, yürütülen yeni sanat kampanyasının belli bir sanat görüşünün savunulması değil, çeşitli sanat görüşlerinde, fakat belli bir yaşın altında olan kişilerin bir önceki kuşağın egemen sanat görüşüne karşı tepkisi olduğunu belirttim. Ancak bu görüşümü kampanyasına katıldığım arkadaşlarımı tedirgin etmeyecek bir biçimde

anlatmaya çalıştım. Servet-i Fünun-Uyanış dergisinin bu yayınlar üzerine satışı bir hayli arttı... (2008: 146-148)

1940 yılında *Uyanış* dergisinde gerçekleşen bu değişim hareketi iktidarın da dikkatini çekmiştir. Özellikle *Uyanış* dergisinin 26 Eylül 1940 tarihli ve 2301 sayılı sayısında Cahit Saffet'in kaleme aldığı (Porda)¹ şiiri iktidardan şiddetli bir tepki alır. 02.10.1940 tarihinde Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreteri Fikri Tuzer, *Uyanış* dergisi sahibi Ahmet İhsan Tokgöz'e şu uyarı yazısını gönderir:

Memleketimizde intişar eden mecmualar arasında uzun müddet neşriyatta bulunmuş ve şerefli bir edebî devir yaşamış yegâne mecmua Serveti Fünundur. Evvelce birçok değerli kalemlerin neşir vasıtalığını yapmış olan mecmuanızın nezaheti ve necip kisvesi ona mahsus bir sembol ve istisnai bir vasıf ve imtiyazı haiz bulunmaktaydı. Genel Sekreterliğimiz mecmuanıza sırf bu güzel karakteri yüzünden abone olmuş ve Halkevlerimize göndermek suretiyle ona manen ve maddeten yardım etmiş ve etmekte bulunmuştur.

Fakat bir müddetten beri intişar eden yazıların bu mecmuaya karşı beslenen sevgi ve saygıyı tamamen selbedecek mahiyette olduğu görülmektedir. Netekim son olarak intişar eden 26 Eylül 1940 tarihli ve 2301 sayılı nüshanın 235. sayfasında (Porda) başlığı altında Cahit Saffet imzasını taşıyan bir yazı buna misaldir. Bu yazının medlul ve mefhum itibarile örtmek istediği çirkin maksat yine çirkin kelimelerin ve cinaslı tertiplerin üzerinden çok ayan bir vuzuhla kendini göstermektedir. Bu yazının okuyucuların manevi varlıkları üzerinde hasıl edeceği tesiri kanuni yollardan tetkik etmek keyfiyeti alakadarlara bırakılmıştır. Fakat Genel Sekreterliğimiz Halkevlerinin ruhi nezahat ve necabetini muhafaza etmek emeliyle bu nüshanın okunmasına müsamaha nazariyle bakamamış ve sayıyı toplatarak Halkevlerine girmekten men eylemiştir.

Bu kabil neşriyata sahifelerinizden yer verildiği takdirde abonemize nihayet vermek ve mecmuaya biç bir alâka göstermemek kararında olduğumuzu bildirir, saygılarımı sunarım. (CDA Cumhuriyet, 490-1348-479: 247)

¹ Hummasını duyduğum günahlar penceresi/ Cürmünü düşünen insanlar çehresi/ Kerimin doğumu, Yusuf'un ölümü/ Terli vücudlar ve ilk günahın işlenmesi/ Baldır kokusu, Sabahatın güğümü/Peygamberin ilk cildi, Allahın ölüsü/Ve Allahı saadette bulan inkârın özü/ Siz, unutulmuş ganimetlerim/Yağmur boyu avdetlerim/ Arzu boyu azimetlerim/ Hâlâ paslı bir kilit altında mısınız?/ Seni boyboy anahtarla denedim/ Açamadım.. açıl porda, sende ganimetlerim... (Irgat, 1940: 235)

Servetifünun-Uyanış dergisinde yayınlanan şiir, iktidarın tavsiye ve teşvik ettiği inkılâp konulu eserlerden farklı bir muhtevaya sahip olması sebebiyle şikâyet edilmiştir. Ahmet İhsan Tokgöz, Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliğince 02.10.1940 tarihinde yazılan yazıya üç gün sonra 05.10.1940 tarihinde cevap vererek yaşanan durum hakkında gereğini yapacağını haber verir:

Üç aydır ben hastayım; Değirmendere'de bulunuyorum. Feda olunan gözümünden hâsıl olma bazı tehlikeli gangliyonlardan dolayı bana istirahati mutlaka verdiler. Ancak bu hafta İstanbul'a geldim, radyoloji enstitüsünde yine radyo tedavisi altındayım.

Hayatımın elli yılını Servetifünuna hasretmiş olduğum için 26/9/1940 tarihli nüshada beyinsiz bir gencin yazmış olduğu şiir bozuntusunun gazeteye geçmiş olmasına son derece kederlendim. Gazetenin kanunî mesulü ve neşriyat Müdürü eski muallimlerden Halid Fahri Ozansoy'dur. O da görmüş!!

Servetifünun münderacatını ciddi bir kontrol altına aldırıyor. O şiiri yazan adamı matbaadan def ettirdim.

Maarif Vekâletinden dahi aynı mealde bir mektup aldım, ona da derhal cevap verdim. Şimdi sizden istirhamım var:

Bana gazetenin neşriyatını dünya ahvalinin icabettireceği nezaket içinde süzebilecek iktidarda ve ancak haftada bir defa matbaya gelip bir saat kadar yazıları görececek bir arkadaş gösteriniz.

On beş gün sonra Ankara'ya geleceğim, Sevgili Doktorum, bu yaştan sonra ve hasta iken bu gibi elim hallere uğramaktansa gazeteyi kapamağı dahi düşünüyorum. Zaten benim gözüm kapanırsa gazete sizlerindir. İsterseniz şimdiden vereyim. Bugünün gençliği böyle saçmalar yazıyor ve onu gazeteye koyanlar o saçmaların ve herzelerin farkında bile değildir!

Derin sevgi ve hürmetle gözlerinizden öper, vukua gelen bu çirkin şiir neşrinden dolayı tekrar af dilerim. (CDA Cumhuriyet, 490-1348-479: 244)

Ahmet İhsan Tokgöz, yayımlanan şiir için özür dilemekle beraber rahatsızlığından dolayı derginin kanuni mesulünün ve neşriyat müdürünün Halit Fahri Ozansoy olduğunu belirtmektedir. Halit Fahri Ozansoy ise konu hakkında Cumhuriyet Halk Partisi'ne şu bilgilendirme yazısını gönderir:

Servetifünun mecmuasında intişar etmiş olan PORDA isimli manzume çirkin görüldüğüne dair gazete sahibi Bay Ahmed İhsan

Tokgöze gönderilen mektubunuzu bana da gösterdiler. Tabî çok müteessir oldum. Kim bilir belki şiirde fazla realist bir kelime olarak baldır kelimesi hoş görülmemiştir. Maamafih şiir heyeti umumiyesiyle tetkik edilirse yalnız şu fikirlerin ortaya çıkacağı kanaatindeyim:

(Hayat daimî bir zürriyet aşılması ile devam edip gidiyor, doğruyorlar, ölüyorlar ve hepsi maddî bir haz uğruna. Ben bir zaman günahlar penceresinde yalnız bunu görmüştüm. Bu suretle allahu inkâr edenler bile vardır, belki bir zamanlar ben de öyle idim. Fakat şimdi öyle değilim. O duygulardan yağmur boyu (o kadar sonsuz bir ricatle) avdet ettim. (Arzu boyu azimetlerim) var: Arzularımda o kadar fazla ileriye atılış. İnsanlığı maddeden uzak, sadece his ve şefkat dolu bir özle görmek istiyorum. (İhtimal şairin kastetmek istediği dünyanın bugünkü harb içindeki feci ıstırablarıdır. Asırlardan sonra insanlık bu katliama mı lâyıktı?). Fakat bütün bu yüksek idealler hâlâ bir hayal gibidir, hâlâ paslı bir kilit altındadır. Yani eski asırların bu asra kadar sürükleyip getirdiği harb kıtal, fenalık vesaire gibi zalimce ananelerin klidi altında. Bu klit iyilikleri kapatıyor, bunu açacak bütün anahtarları dedim: Sanat, felsefe, ilim ahlâk gibi. Fakat açamadım. Açık, ey kapı ganimetlerim sendedir. (Halk masalındaki açıl kapı açılmaz sözünün tekrarı). (Ben biliyorum ki insanları birbirine dost yapacak, milletleri birbirine taarruzdan uzaklaştıracak, her milleti kendi hududu içinde kendi hayat temile mesud yaşatacak ve neticede maddeden fazla maneviyata kıymet verdirecek ahlâk, fazilet, insanlık düsturları, bütün bu iyiliklerim sendedir.)

İşte Sayın Genel Sekreterim; bu manzumeden benim çıkardığım umumî manalar bunlardır. Hatta bu manaları genişleterek. Maamafih bundan böyle her sui tefehhüme mani olmak için sembolik ve pek yeni tarzda manzumelere sahifelerimizde yer vermeyeceğimize emin olabilirsiniz.

Bu izahatımdan sonra, gerek mecmuamızın, gerek şahsımın muhterem parti heyetince eskisi gibi itimada lâıyk görülmesi ricasile derin saygılarımı sunarım. (CDA Cumhuriyet, 490-1348-479: 242)

Halit Fahri Ozansoy, Cumhuriyet Halk Partisi'ne göndermiş olduğu yazıda Cahit Saffet İrgat'ın şiirini şerh ederek manzumenin taşıdığı anlamı ifade etmeye çalışmıştır. Her ne kadar Halit Fahri Ozansoy, şiirin muhtevasını açıklamaya çalıştıysa da şiiri yayınlayan kişinin Cavit Yamaç olduğunu hatıralarında şöyle anlatmaktadır:

O şiiri yayınlayan ben değildim, o düşüncesizliği dergideki yardımcıım Cavit Yamaç yapmıştı. Kötü şiir işte böyle olur, Cahit Saffet Irgat Bey, hem de en kötüsü! (1968: 27)

Ahmet İhsan Tokgöz ve Halit Fahri Ozansoy'un tüm çabalarına rağmen "Porda" şiiri iktidar tarafından müstehcen mahiyette bulunmuştur. Müstehcenliği belirleyen babaerkil figür konumundaki iktidardır. İktidar, burada aşkın (transandantal) dır. Fakat şiir ve dergi ise içkin (immanent) dir. Varlık alanında, çatışma aslında buradan doğmaktadır. Aşkın, idealist olan iktidar, sosyal gerçekçi konulara müdahale etmektedir. Yani çatışma her ne kadar nesnelere veya yazın üzerinden görünse de çatışma varlık ve yaşamı algılama noktasında ortaya çıkmaktadır.

Hem Halit Fahri Ozansoy hem de Cahit Saffet Irgat hakkında amme davası açılırken Ahmet İhsan Tokgöz hakkında ise adli takibat başlatılmıştır. Görülen dava sonrası sanıklar beraat etmiştir. Halit Fahri Ozansoy, yaşanan dava sürecini şöyle izah etmektedir:

Üslûbnun bayağılığı mahkeme zaptı ve kararı ile "Servet-i Fünun" un kara talihine geçmiş olan aktör – Şairin Hececileri eleştirmesi de başka türlü olamazdı. "Servet-i Fünun-Uyanış" da çıkan o (Porda) şiirinden dolayı, derginin sorumlu yazı işleri müdürü sıfatı ile iki ay mahkemede avukatım Esat Mahmut Karakurt ile beraber ikimiz çile doldürmüştük. Cahit Saffet ise yalnız ilk celsede bulunmuş, sonra ortadan kaybolmuştu. Galiba askere gitmişti. (1968: 27)

İktidarın, *Uyanış* dergisiyle yaşadığı bu gerginlikler hem Ahmet İhsan Tokgöz ve Halit Fahri'nin pişmanlıklarını ifade etmeleri hem de mahkemenin dergi lehine karar vermesinden olsa gerek. *Uyanış* dergisi iktidar tarafından maddi olarak desteklenmeye devam edilmiştir. Fakat bu olaydan Servetifünun-Uyanış dergisi de payına düşeni almıştır. Derginin yazar kadrosunda da değişikliğe gidilmiş ve bazı yazarlar dergiden uzaklaştırılmıştır. Abidin Nesimi, hatıralarında bu konu hakkında şunları ifade etmektedir:

Ahmet İhsan Tokgöz'e Babiâli'de yazarlık yapan ve dergiler çıkaran Rıza Çavdarlı başvurmuş ve sermaye koyarak dergiye ortaklık teklif etmiş. Ekonomik bakımdan Ahmet İhsan açısından bu teklif son derece cazipmiş. Ahmet İhsan da bu teklife olumlu cevap vermiş, derginin yayınına Rıza Çavdarlı el koymuş. Yazı ailesinde bir tasfiyeye geçmiş ben ve bir iki kişi hariç Dino ve arkadaşları dergiden uzaklaştırılmıştı. (2008: 148)

"Porda" şiirinin yayımlanmasından sonra iktidar, öncelikle derginin sahibi Ahmet İhsan Tokgöz'e uyarı yazısı göndererek ikazda bulunmuş

akabinde ise devletin baskı aygıtı olan adli soruşturmayı devreye sokmuştur. İktidarın müdahalesi sadece bunlarla sınırlı kalmamış, iktidarı zor durumda bırakacak yayınlara bundan sonra mahal vermemek için Rıza Çavdarlı idaresindeki *Uyanış* dergisinden toplumcu-gerçekçi sanatçılar ise tasfiye edilmiştir.

Sonuç

"Porda" şiirinin yayınlandığı 1940 yılı, II. Dünya Savaşı'nın etkilerinin hissedildiği bir dönemdir. Türkiye'nin II. Dünya Savaşı'na dâhil olmaması iktidarın basında ve sanatta çok renkliliğe izin vermesine sebep olmuştur. İktidarın bu durumdan beklentisi, izlediği denge yani tarafsızlık politikasının basın veya sanat vasıtasıyla ifade etmektir. Ayrıca iktidar için çok renkliliğin asıl önemli tarafı kendine dâhil etmek değil; dışarıda bırakılanlara da söz ve yaşam hakkı tanınmasıdır. Fakat bu çok renklilik iktidarın çizmiş olduğu sınırlar çerçevesinde gerçekleşebilmektedir. Çünkü iktidar, bir tanımlılık ve bütünlük haritası çizer ve haritanın dışında kalanlar ise ötelenir. Dolayısıyla iktidar öteleme üzerine kuruludur.

İktidar ile toplumcu-gerçekçiler arasında yaşanan çatışmanın temel unsuru ise gerçek ve fantezi mücadelesidir. Toplumcu hareket, sahip olduğu ideolojinin üzerinde durduğu zemini korumak, öznelere en şahsi bölgede bile baştan çıkarmak için fanteziye bel bağlar. Fantezi sayesinde, öznelere bugün tahayyül edilemez olanı tahayyül etmektedir. (McGowan, 2018: 334) Sürekli yanılsamalar ve fantezi/ hayallerle iç çatışmalara ve dertlerine çare arayan, çileyi yücelten bir toplumcu hareket hoş karşılanmamaktadır. Batı düşüncesi felsefesi fantezi/hayal ve yanılsama ile başa çıkma savaşıdır. Fantezi/hayal ve yanılsama elinizden alındığında ise geriye kalan politikadır. Bu nedenle günümüzde sanat, felsefe politikalarından bahsedilir. "Porda" şiiri bağlamındaki çatışma da gerçek hayat ile bu hayatın dertlerine hâl bulmanın yolları arasındadır.

Şiirin yayınlandığı *Servetifünun-Uyanış* dergisinin diğer bir özelliği ise iktidar tarafından finanse ediliyor olmasıdır. Öyle ki iktidar tarafından finanse edilen bir derginin iktidarın beklentileri dışında yayın yapması mümkün değildir. Böyle bir şey meydana geldiğinde ise iktidarın müdahalesi gerçekleşir. Her ne kadar yayınlanan şiir, siyasi bir içerik barındırmasa da iktidarın arzu ettiği cumhuriyeti ve inkılâpları temel alan anlayıştan uzaktır. Ayrıca davadan sonra *Servetifünun-Uyanış* dergisinde gerçekleşen toplumcu-gerçekçi yazarların tasfiyesi, iktidarın dergideki eğilimden rahatsızlığını göstermektedir. "Porda" şiiri de Cahit Saffet Irgat'ın toplumcu-gerçekçi kimliğiyle birleşince eser iktidar tarafından müstehcenlikle itham edilmiş; derginin sahibi, mesul müdürü ve yazarı ise yaptırımlara maruz kalmışlardır. Nihayetinde bastırılan ve ötelenen geri dönmüş; iktidarın kullanmış olduğu söylem ise 1950 yılına kadar iktidarı ağır ağır tüketmiştir.

KAYNAKLAR

- [İsimsiz], (18 Ocak 1940), “Eski Nesle Açık Mektup”, *Servetifinun-Uyanış*, S. 2265, s.129.
- AKAL, Cemal Bali (2012), *İktidarın Üç Yüzü*, Dost Yayınları, Ankara.
- ALTHUSSER, Louis (1995), *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Yusuf Alp ve Mahmut Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ALTINKAYNAK, Hikmet (1977). *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*, Yayıncılık Bas., İstanbul.
- ARSAN Esra-ÇOBAN Savaş (2014), *Medya ve İktidar (Hegemonya-Statüko-Direnış)*, Doğa Basın Yayın, İstanbul.
- BEZİRCİ, Asım (1997), *Temele Gül Dikenler*, Evrensel Basım Yay., İstanbul.
- BUTLER, Judith (2014), *Cinsiyet Belası*, Çev. Başak Ertür, Metis Yay., İstanbul.
- CEVİZCİ, Ahmet (2000), *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul.
- CUMHURBAŞKANLIĞI DEVLET ARŞİVLERİ, Fon Kodu: 490.1.0.0. Yer No:1348.479.1, s.238.
- CUMHURBAŞKANLIĞI DEVLET ARŞİVLERİ, Fon Kodu: 490.1.0.0. Yer No:1348.479.1, s.244.
- CUMHURBAŞKANLIĞI DEVLET ARŞİVLERİ, Fon Kodu: 490.1.0.0. Yer No:1348.479.1, s.247.
- ÇETİN, Halis (2002), “Totalitarizm: İdeolojik Kökenleri ve Toplumsal İnşa Araçları”, *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 26, S. 1, s. 15-43.
- DOĞAN, Erdal (1997), *Edebiyatımızda Dergiler*, Bağlam Yay., İstanbul.
- DOĞAN, Mehmet (2001), *Büyük Türkçe Sözlük*, Vadi Yay., Ankara.
- ECO, Umberto (2014), *Günlük Yaşamdan Sanata*, Çev. Kemal Atakat, Can Sanat Yay., İstanbul.
- EAGLETON, Terry (2001), *İdeoloji*, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- ERDEN, Aysu (2004), “Toplumsal Yaşamda Sosyo-Politik Kurmacanın Yeri: Başkaldırının Şiirselliği Üzerine,” *Hece Özel Sayısı* (Hayat, Edebiyat, Siyaset), S. (90/91/92), s. 111-115.
- EROĞLU, Zehra D. (2012), “Gavsi Halid Ozansoy ve Edebiyatta Kaldırılan Kazan: 1940 Tasfiye Hareketi”, *Turkish Studies*, (7/4), s.1281-1311.
- GÜNGÖR, Süleyman (2001), “Althusser’de İdeoloji Kavramı”, *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, S.2, s.221-231.
- GÜVEN, Ferid Celâl (Mart 1939), “Halkevleri ve Güzel Sanatlar”, *Ülkü*, S. 73, s. 13.
- HEGEL, G. W. F (1986), *Tinin Görüngübilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul.
- HEYWOOD, Andrew (2019), *Siyasi İdeolojiler*, Çev. Levent Göker, BB101 Yayınları, Ankara.

- HİLAV, Selahattin (2008), *Edebiyat Yazıları*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- IRGAT, Saffet Cahit (26 Eylül 1940), "Porda", *Servetifünun-Uyanış*, S. 2301, s.235.
- KAPANİ, M. (1978). *Politika Bilimine Giriş*, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yay., Ankara.
- KAZANCI, Metin (2002), "Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, C. 57, S. 1, s. 55-87.
- KÖRÜKÇÜ Muhtar M. (1936), "Ankara Sanatı", *Yücel Dergisi*, S. 19, s.1.
- LACAN, Jacques (2017), *Baba-nın-Adları*, Çev. Murat Erşen, MonoKL Yay., İstanbul.
- LÜLECİ, Yalçın (2015), *Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat*, İskenderiye Kitap, İstanbul.
- McGOWAN, Todd (2018), *Sahip Olmadığımız Şeyin Keyfini Sürmek*, Çev. Kemal Güleç, İmge Kit., Ankara.
- MILLS, Sara (2003), *Söylem ve İdeoloji*, Haz. Barış Çoban-Zeynep Özarslan, Su Yay., Ankara.
- NESİMİ, Abidin (2008), *Yıllar İçinde*, Nöbetçi Yay., İstanbul.
- OKTAY, A. (1982), *Yazın-İletişim-İdeoloji*, Adam Yay., İstanbul.
- OZANSOY, Halit Fahri (29 Ağustos 1968), "Porda" Şiirinin Macerası Ve Yeni Şiir Kitapları", *Tercüman*, s. 27.
- ÖZBEK, Sinan (2003), *İdeoloji Kuramları*, Bulut Yay., İstanbul.
- ÖZTEKİN, Ali (2001), *Siyaset Bilimine Giriş*, Siyasal Kitabevi, Antalya.
- PHILLIPS, Adam (2017), *Hep Vaat Hep Vaat*, Çev. Burak Aydar, Metis Yay., İstanbul.
- SUCU, İpek (2012), "Althusser'in Gözünden İdeoloji ve İdeolojinin Bir Taşıyıcısı Olarak Yeni Medya", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, S. 7(3), s. 31-32.
- TOKGÖZ, Ahmet İhsan (6 Kânunıevvel 1928), "Artık Gözüm Arkada Kalmaz", *Servetifünun-Uyanış*, C. 65, S. 1686, s. 1.
- TOPKAYA, Arslan (2007), "İdeoloji Kavramının Tarihsel Gelişim Sürecine Kısa Bir Bakış", *Erzincan Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, C. 11, S. 1-2, s. 163-180.
- TOSUN, Necip (2004), "Siyasi Partilerin Kültür Sanat Programları ve İcraatları", *Hece Özel Sayısı (Hayat-Edebiyat-Siyaset)*, S. (90-91-92), s. 570-577.

NECATİGİL, RILKE VE YALNIZLIK

Yıldız Teknik Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü ile Küçükçekmece Belediyesi'nin 11-12 Mayıs 2016 tarihlerinde birlikte düzenledikleri Doğumunun Yüzüncü Yılında Behçet Necatigil Sempozyumu'nda sunulan yayımlanmamış bildirinin genişletilmiş halidir. Alıntılardaki vurgular makale yazarına aittir.

ÖZ: Yalnızlık, 'insan'a özgü evrensel bir duygudur. Yalnızlık, yaşantıdan kaynaklanan bazı durum/lar veya bu durum/ların yol açtığı bazı davranışların sonucunda ortaya çıkar. Fakat kaynağı ne olursa olsun, yalnızlık insan yaşamının önemli bir parçasıdır. Yalnızlığın hangi durumlarda ortaya çıktığı ve insanda nasıl davranış değişikliklerine yol açtığı/ açabileceği hakkında yapılan araştırmalarda "psikotik, otistik, sosyal, gizli, varoluşsal, manastır, içsel" vb. birçok sınıflandırma (taxonomy) ile karşılaşmak mümkündür. Yazı, insanî öze ilişkin bu konuyu, Modernizmin sonucu olarak bireyin öne çıkışıyla görülmeye başlanan "varoluşsal yalnızlık" açısından ele alıp konunun Behçet Necatigil'in eserlerinde nasıl ortaya çıktığının izini sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Varoluşsal yalnızlık, Modernizm, Rilke, Malte Laurids Brigge'nin Notları, Neoromantizm.

Necatigil, Rilke and Loneliness

ABSTRACT: Loneliness is a universal emotion unique to "human being". It results from certain situations originated from certain experiences or certain behaviours caused by those situations. Regardless of its source, it is an important part of human life. Studies on the sources and behavioral changes of loneliness show different categorizations of loneliness such as psychotic, autistic, social, hidden, existential, monastic, or internal. This study aims to discuss this issue about human essence in terms of "existential loneliness" that started to seem as a result of modernism with the prominence of individual, and to trace how it appears in the works of Behçet Necatigil.

Keywords: Existential loneliness, Modernism, Rilke, The Notes of Malte Laurids Brigge, Neo-romanticism.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
47. SAYI / VOLUME
2020-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Prof. Dr.
Rahim TARIM

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni.
Fen-Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

rahimtarim@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7901-57-60

Gönderim Tarihi

Received
18.04.2020

Kabul Tarihi

Accepted
30.05.2020

Atf Citation

TARIM, Rahim (2020), "Necatigil, Rilke ve Yalnızlık", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (47) 149-172.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

Giriş

Behçet Necatigil, orta ikinci sınıftan itibaren girmiş olduğu Kabataş Lisesi'nde iyi bir Almanca eğitimi alır. 1936 yılında kayıt olduğu İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde okurken Almancasını ilerletmek amacıyla Halkevleri'nin yabancı dil kurslarına da devam etmektedir (Tarım, 2002: 29). Üniversitede, hocası Prof. Dr. Reşit Rahmeti Arat'ın yardımlarıyla ve Deutscher Akademische Austauschdienst (DAAD) kurumunun davetlisi olarak 3 Temmuz 1937 tarihinde Almanya'ya giden Necatigil (Necatigil, 1999b: 17)¹, Humboldt Stiftung bursu ile dört ay Berlin Üniversitesi'nde yabancılar için verilen Almanca kurslarına katılır. Necatigil'in Almanya'ya ikinci gidişi ise, öğretmenlik yıllarından beri yazışmakta olduğu Frankfurt'taki Türkolog arkadaşı Prof. Dr. H. Wilfrid Brands'ın aracılığıyla (Necatigil, 2001: 153) ve yine aynı kurumun davetlisi olarak 1972 yılının temmuz, ağustos ve eylül aylarında Stuttgart/Feuerbach'a gerçekleşir (Çetin, 1997: 6, 7, 16; Pazarkaya, 2016: 5, 8, 11). 1974 yılının ağustos-eylül aylarında "Sürrealizmin 50. yılı" dolayısıyla Belçika/Knokke'de düzenlenen bir etkinliğe giden Necatigil, Yüksel Pazarkaya'nın tatlı bir emrivakisiyle yanlarında Türkiye temsilcisi Tahsin Saraç da olduğu halde Almanya'ya geçer (Pazarkaya, 2016: 7). Yine 1977 yılının 3-7 Ekim tarihleri arasında Münih/Tutzing'de yapılan Balkan Edebiyatları Semineri'ne katılmak üzere Almanya'ya giden Necatigil, Yüksel Pazarkaya ile Stuttgart ve Berlin'e de kısa bir ziyaret yapma imkânı bulur (Pazarkaya, 2016: 7).

Behçet Necatigil'in yabancı dil bilgisi, Batı kültürünün kapılarını ona Almanca üzerinden açacaktır. Almandan "otuzun üzerinde" çevirisi olan (Pazarkaya, 2016: 11) Behçet Necatigil'in Rilke'den yaptığı ilk çeviri, 1940 yılının eylül ayında *Hamle* dergisinde Behçet Necati adıyla ve "Rainer-Maria Rilke'nin 'Malte Laurids Brigge'nin Notları' İsimli Kitabından Bir Parça" başlığıyla yayımlanan bir bölümdür.²

1947 yılında ise *Tercüme Dergisi*'nde³ Millî Eğitim Bakanlığı'nın Batı dillerinden çevrilecek eserler listesinin 329 numarasında Alman klasiklerinden Rainer Maria Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları* adlı eserinin Dr. Andreas Tietze ile birlikte Behçet Gönül tarafından çevrileceği

¹ 1 Ağustos 1948 tarihinde Fahir Onger'e verdiği bir röportajda şunları söylemektedir: "1937 temmuzunda üniversite ikinci sınıfa geçince Berlin'de 'Deutscher Akademische Austauschdienst' müessesesinin davetlisi olarak etüd maksadıyla Berlin'e gittim. Dört ay Berlin Üniversitesi lisan kurslarına devam ettim."

² *Hamle*, S.2, Eylül 1940, s. 11-13.

³ *Tercüme*, C. VII, S.41-42, 19 Mart 1947, s. 488.

haberi verilir.⁴ Daha sonra bu eser, Millî Eğitim Bakanlığı yayınları arasında 1948 yılında yayımlanır (Necatigil, 1999b: 17; Tayanç, 2016: 99)⁵. Eserin iç kapağında “Bu eseri Dr. Tietze ve Kabataş Lisesi Öğretmenlerinden Behçet Necatigil dilimize çevirmişlerdir.” açıklaması da yer almaktadır.

Behçet Necatigil vefatından tam dört yıl önce, Rilke'nin 100. Doğum Yıldönümü dolayısıyla yazmış olduğu yazısına “Doğumu da ölümü de aralık ayında (1875-1926).” diye başlarken kendisinin de çok sevdiği şair gibi bir aralık günü aramızdan ayrılacağını bilemezdi elbette... Ancak kendisiyle Rilke arasında kurduğu ruh akrabalığını şu satırlarla ifade etmeye çalışıyordu:

Ölüm, insan hayatının bir mihenk taşıdır. Hayat sarhoşuyken ölümü unutmamak, gerilere atmamak, korkusuyla donup kalmamak, ona teslim olmamak, bir vecd içinde kurtarıcı bir uyku gibi kollarına atılmak, hayır, bunlar değil benim söylediğim. Ona karşı bilinçli yaşamak, anlamını kavramak, onu hayata eklemek... büyük ve anlatılmaz olan budur. Rilke bu düşünceleri; canlı ve cansız eşyalar ve nesnelere, doğadaki tanrısal uyumu, parçalanmaz bütünlüğü geçirdi şiirlerine. (Necatigil: 1975)

Necatigil, yazısına Rilke'nin hayatını, Türkçe'ye yapılan ilk çevirileri ve kendisinin Malte Laurids Brigge'nin Notları'ndan yaptığı parça parça çevirilerle, eserin Millî Eğitim Bakanlığı'ndan kitap halinde çıkan çevirisine Dr. Traugott Fuchs'un yazdığı önsözden yaptığı alıntılarla başlar. Rilke'den Suut Kemal, Melahat Özgü ve kendisinin yaptığı nesir çevirilerinden örnek parçaların da yer aldığı yazıda, Rilke'nin seyahatleri, etkisinde kaldığı düşünür ve sanatçıların onun sanat anlayışında oynadığı rolden söz edildikten sonra Rilke'nin şiir anlayışından, tercümelerinden ve diğer özelliklerinden söz ederek sona erer.

⁴ Necatigil, Fahir İz'e yazdığı 3 Nisan 1947 tarihli mektubunda bu konuda şunları söyler: “Şimdi bir Almanca Lektörüyle birlikte Rilke'nin Maltenin Notları adlı mensur eserini tercüme etmiş bulunuyoruz. Beray-ı tetkik Tercüme bürosuna yolladık. Neşredilirse maalfitihâr ve güvenle sen ağabeyime gönderirim.” *Mektuplar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s. 207.

⁵ Eseri daha sonra Necatigil yeniden tercüme eder. 29 Eylül 1965 tarihli Salâh Birsal'e yazdığı bir mektupta Necatigil, bir yayınevini kendisinden bu eseri çevirmesini istediğini, ilk basımın bakanlıktan çıkmasından dolayı herhangi bir engelle karşılaşıp karşılaşmayacağını Salâh Birsal'e sormaktadır (Necatigil, 2001: 109). Bu tarihten yaklaşık bir yıl sonra, 15/16 Eylül 1966 tarihli Kâmuran Şipal'e yazdığı bir mektupta ise bu çevirinin bittiğini ve Memet (Necatigil Mehmet demiş. R.T.) Fuat'a teslim edildiğini, kışın ayı başında da çıkacağını ümit ettiğini söylemektedir (Necatigil, 2001: 131) ancak kitabın künyesinden “Aralık 1966”da yayımlandığı görülmektedir.

1. Rilke ve Malte Laurids Brigge'nin Notları Hakkında

Bu eserin önemi, yazarı kadar yazıldığı dönemden de kaynaklanmaktadır. Rilke'nin yaşadığı ve eserin yazıldığı dönem, sadece büyük imparatorlukların değil, özellikle insanlığın bel bağladığı kültürel değerlerin de çöküşe geçtiği bir dönemdir. Endüstri devrimi sonucunda ortaya çıkan Modernizmle birlikte çözülen insanî değerler sadece ahlâkî konularla sınırlı kalmayıp inanç gibi aşkın (*transcendent*) değerleri de içine almaktadır. Bu, Nietzsche (1844-1900)'nin “Tanrı öldü” dediği bir dönemdir. Çağın bunalımı, asrın belası, “yüzyılın hastalığı” (*mal du siècle*), artık “yüzyılın sonu” (*fin de siècle*) olarak anılmaktadır.

Almanların “Jahrhundertswende” yani “yüzyıl dönümü” dedikleri bu dönem, her türlü çöküşün ardından yepyeni bir dönemin geldiğinin de habercisidir. Çünkü insan yaşamına ilişkin eski-yeni birçok değer birbirinin içine girmiş âdeta yeniden harmanlanmaktadır. Bu dönemde yaşayan ve Rilke (1875-1927)'nin çağdaşı olan Stefan Zweig (1881-1942), Robert Musil (1880-1942), Karl Kraus (1874-1936), Hermann Broch (1886-1951) ve Franz Kafka (1883-1924) edebiyat; Freud (1856-1939) ve Alfred Adler (1870-1937) psikoloji; Ludwig Wittgenstein (1889-1951) felsefe; Gustav Mahler (1860-1911) de müzikte alanlarında çığır açmış öncü kişilerdir (Özoğuz 2008: 12; Cemal 2014: xii). Rilke'nin yine Paris'te bir süre yanında kaldığı ünlü heykeltıraş Rodin (1840-1917); şair Arthur Rimbaud (1854-1891) ile Paul Valéry (1871-1945); yazar André Gide (1869-1951) ile İsviçreli psikolog ve psikanalist Carl Gustav Jung (1875-1961); İngiliz yazar Oscar Wilde (1854-1900) da bu isimlere eklenebilir.

Bu dönemde, Natüralist akımın nesneleştirdiği birey ve araçsallaştırdığı sanata kaybettiği değeri yeniden kazandırabilmek amacıyla eskiye de bir dönüş yaşanır. Shakespeare yeniden gündeme gelir; efsaneler, mitler, tarihî motiflerle örülü ve rüya âlemleriyle donanmış bir edebiyatla özellikle romantik dönemin değerlerine bir dönüştür bu. Kısacası, Alman Romantizmi, Neoromantizm olarak Fransız sembolistlerinin etkisiyle Almanya'ya geri döner (Aytaç, 1983: 16, 12):

Verlaine, Baudelaire, Mallarmé ve Rimbaud gibi 20. yüzyılın sanatını da etkileyecek olan şairler bu akımın içinde yer alır. Fransa'ya komşu Almanya'da Stefan George, Fransa'dan gelen bu güçlü rüzgârın, bu yeni akımın etkisinde kalırken, Avusturya'da Hugo von Hofmannsthal ve Rainer Maria Rilke, her ne kadar 'L'art pour l'art' düşüncesine bağlı olsalar da Alman Romantizmi'ne daha yakın düşen Neoromantizm akımı içinde yer alır ve daha özel bir yol izlerler. (Özoğuz, 2008: 12-13)

Gürsel Aytaç, Rilke'yi Hofmannsthal, Thomas Mann gibi isimlerle birlikte empresyonizmin Alman edebiyatındaki temsilcileri arasında sayar ve “edebiyatı amacı kendi içinde olan sanat” olarak yorumlayan bu sanatçıların zamanla “edebiyata estetiğin yanı sıra ahlakî ve dinî görevler yüklemeye” çalıştıklarını söyler (Aytaç, 1983: 10). Bu edebiyatın insan anlayışında ise Nietzsche'nin “üstün insan” (*Übermensch*) düşüncesinin etkisi büyüktür. Bu insan tipi; yalnızlığı seven, kalabalıktan hoşlanmayan sosyal yaşamdan uzak duran bir insandır. Çünkü Nietzsche'nin bu görüşleri arasında “toplumun insanı er geç bayağılaştırdığı, âdileştirdiği”⁶ düşüncesi de vardır.

Bana çatmayan bir şey yankımaz bende (Necatigil, 1999b: 45) diyen Necatigil, Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları* adlı eserini bir arkadaşının evinde tesadüfen görür ve kendisi gibi şair olan kahraman Malte'den dolayısıyla kitaptan çok etkilenir.⁷ Ancak kitabı Rilke'nin dünyasına tamamen hâkim olmadan çevirmek istemez. 1940, 1944, 1945 ve 1946 yılında sırasıyla, *Hamle*, *Varlık*, *Hürses* ve *Yenilikler* gibi bazı süreli yayınlarda bu eserden bazı bölümler yayımlarsa da (Fuchs, VIII) ona asıl güveni Dr. Tietze aşilar ve birlikte bu eseri çevirirler (Fuchs, II-III). Eserin 1948 yılında Millî Eğitim Bakanlığı yayınları arasında yayımından sonra Necatigil'in adı Türkiye'de Rilke ile birlikte anılmaya başlayacaktır ama onun Almanca üzerinden çevirdiği tek yazar Rilke değildir. Yüksel Pazar-kaya'nın:

Almanca'dan yaptığımız çevirilerle ilgili bir soru: Adınız Türkiye'de Rilke'nin adıyla bir arada anılıyor. Rilke'den yaptığımız Malte Laurids Brigge'nin Notları çevirisinin yayımlanması yirmi yılı geçiyor. Bu, çevirmen olarak sizin Rilke'ye Türkiye'deki hizmetiniz. Ama Rilke dışında da çeviriler yaptınız. Bunların en önemlileri sizce hangileridir? Düşün ve şiir dünyalarına kendinizi yakın bulduğunuz Alman yazar ve şairleri var mı?

şeklinde yönelttiği bir soruya Necatigil şöyle yanıt verir:

Almancamı sadece Alman edebiyatından çevirilere yöneltmem mümkün olmadı. Norveççe, İspanyolca asıllarından çeviren çıkmadığı için ben, Knut Hamsun⁸, Unamuno gibi, sevdiğim başka yazarları çevirmekte de kullandım onu. Doğrudan doğruya Alman

⁶ “Gemeinschaft macht irgendwo, irgendwann gemein.”

⁷ Necatigil, Doğumunun 100. Yıldönümünde Rilke üzerine kaleme aldığı bir yazısında bu etkiyi şöyle açıklar: “Bu yıllar benim de *Malte Laurids Brigge'nin Notları* romanını bulduğum, onunla büyülediğim yıllardı. Romandan çevirdiğim bölümler, 1940-1946 arası orada burada basıldı. Romanın bütünüyle ilk çıkışı 1948 yılına rastladı. (...) Evet, içlerinde ağır bir gurbet taşıyanlar içindi bu kitap.” (Necatigil, 1999a: 260, 262).

⁸ Necatigil'e göre Knut Hamsun da “yalnızlıkların adamı”dır (Necatigil 1999b: 144).

edebiyatından çevirdiklerim, kitap olarak şimdilik on, on beş kadar. Rilke, Günter Eich, Karl Krolow, Hagelstange ile kaynaşurdım. Bu şairlerin dünyalarında rahatlıyorum. (...) Bütün algılar, benim prizmamda biçim değiştirir, (...) Şiir her şeyden önce bir yaratılıştır; çocukluğumuzdan bu yana bizi yoğurmuş, kalıplaştırmış, bir bakış açısı, bir aspekttir. (Necatigil, 1999b: 114, 115, 115)

Necatigil, yukarıda alıntıladığımız söyleşide sözünü ettiği bu bakış açısını Rilke'den öğrenmiştir. Felsefî bir ifadeyle Necatigil, Rilke'den 'görme'yi öğrenmiştir. Rilke'nin adı geçen bu kitabının başında yer alan "Görmeyi öğreniyorum / Ich lerne sehen" cümlesi büyük olasılıkla çeviri öncesi başlayan ruh akrabalığının bir "yaşantı birliği"ne (einfühlung) dönüşmesine yol açacak ve şair, her 'şey'e bambaşka bir açıdan bakmaya başlayacaktır.

Rilke'nin adı geçen bu kitabı günlük tarzında kurgulanmış bir anlatıdır. Necatigil "bireyin iç dünyasındaki depremleri vurgulayan" ve "roman" dediği bu eserin Batılı birçok edebiyat tarihinde Modern Avrupa edebiyatının başlangıcı sayıldığına dikkat çeker.⁹ Rilke'nin Paris izlenimlerinin bir sonucu olan ve 1904 yılında yazılmaya başlanıp 1910 yılında yayımlanan eserinin esin kaynağı, bazılarına göre Rilke'nin Paris'te tanıdığı Norveçli şair Sigbjørn Obstfelder (1866-1900)'dir (Özgül, 1948: 52). Ancak ağırlıklı eğilim ve kabul, eserin şair kahramanı Malte'nin Rilke'nin kendisi olduğu yolundadır.

İnsanın dünya ile olan ilişkisinin didik didik edildiği bu eserde, dünyanın dehşete düşüren gerçekleri karşısında insanoğlunun elinde kalan ve sığınabileceği iki şeyden söz edilir: Aşk ve yalnızlık. Bunun için de insanın her şeyde en başından başlaması lâzımdır:

Yalnızlık, içinde ruhun harekete geldiği, geliştiği yerdir. Düğüncelerin sığınağı değil, fertleri tehdit eden tehlikelerin kahrmanca karşılandıkları yerdir. Bu beraber olmaktan da bir kaçış değildir. Daha çok bir 'aşk işi' için kuvvetleri geliştirecek olan yerdir (s. 131); çünkü beraberliğin ana prensibi bu 'aşk işi'dir. Bu da sevgiliyi elde etmekten, sözde bir sevgiyi göstermekten farklıdır. Aşkın kuvveti, iç varlığın yükselmesi ile ancak mümkündür. Bu da sadece 'yalnızlık' içinde mümkündür. (...) en yüksek aşkı başarabilmek üzere yalnızlığa gidişi, saf bir duygunun üzerine çıkışı

⁹ Behçet Necatigil, bu eser için "bir günce-romandır" dedikten sonra yazının sonlarında doğrudan "roman" kelimesini kullanır. Bkz.: "Doğumunun 100. Yıldönümünde 'Hayat Sarhoşu' Rilke: Ölümün anlamını Kavrama, onu hayata ekleme çabası harcayan Alman şairi" *Milliyet Sanat*, S.: 162, 12 Aralık 1975, s. 14, 15.

yalnızlığı yenişi değildir. O, (...) dünya ıstırabının mukabil bir kuvvetini arar. (Özgü, 1948: 53-54)

2. Yalnızlık, Rilke ve Necatigil’de ‘Yalnızlık’

Yalnızlık, ‘insan’a özgü evrensel bir duygudur. Yalnızlık, yaşantıdan kaynaklanan bazı durum/lar veya bu durum/ların yol açtığı bazı davranışların sonucunda ortaya çıkabildiği gibi “metaforik yönüyle (...) yaşamın yok edilemeyecek bir koşuludur” (Borgna, 2015: 30).

Yalnızlığın hangi durum/larda ortaya çıktığı ve insanda nasıl davranış değişikliklerine yol açtığı/açabileceği birçok araştırmaya konu olmuştur. Bu araştırmalarda, yalnızlıkla ilgili olarak “psikotik, otistik, sosyal, gizli, varoluşsal, manastır, içsel” vb. birçok sınıflandırma (*taxonomy*) ile karşılaşmak mümkündür.¹⁰ Bu sınıflandırmaların ayrıntılarına girmek, bilimizimizin gerek sınırlarını gerekse amacını da aşacağından biz burada sadece “varoluşsal yalnızlık” ile yetineceğiz.

Modernizmin sonucu olarak bireyin öne çıkışıyla yoğun olarak görülmeye başlayan “varoluşsal yalnızlık”, bir anlamda insanın dünya üzerindeki varlığını sorgulaması ile başlayan ‘farkındalık’tır (Tarım, 2002: 313-320). İnsan; varlığı, yaşamı, yaşamını, “ölümü ve sonrasını düşün(üp)” sorgulamaya başlamasıyla “kendinin ve kendisiyle dünya arasındaki mesafenin (de) farkına var(ır)” ve kendini yalnız hissetmeye başlar (Yaşar, 2007: 240, 241). Doğal olarak bu yalnızlık Tanrı, ölüm, yaşamın anlamı, neşe, hüznün, umut, umutsuzluk, mutluluk, mutsuzluk gibi düşüncelerle, çeşitli korku ve kaygıları da barındırır. Hatta denebilir ki insan söz konusu olduğu için bütün bu kavramlar iç içedir.

Yaşamın “başkalarına aktarılamaz”, özgün ve biricik olduğunu söyleyen Ortega y Gasset ise bu aktarılamaz oluşundan dolayı yaşamı “özünde yalnızlık, kökten yalnızlık” olarak niteler (2011: 57, 58). Ona göre insan, evrenin ortasında ve sonsuz ‘şeyler’le çevrili olmasına rağmen yapayalnızdır ve “mesele de budur zaten!” (Gasset, 2011: 60). Gasset, bu insanî “durumları fark edenlerin şairler ve romancılar” olduğunu söylemeyi de ihmal etmez (2011: 65).

Borgna ise, yalnızlığın başka insanlarla olan ilişkilerde tanımlanabileceğini, kendi içine kapanma, toplumdaki soyutlanma, kendini tecrit etme gibi durumlarda ise “olumsuz yalnızlık” dediği bir dünyadan “elini ayağını çekme hali” olduğunu söyler. Oysa “yalnızlıkta insanların ve nesnelere

¹⁰ Bu konuda bkz.: Eugenio Borgna, *Ruhun Yalnızlığı* (Çev.: Meryem Mine Çilingiroğlu), Yapı ve Kredi Yay., İstanbul 2015, 222 s.; M. Ruhat Yaşar; “Yalnızlık”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 17, S.1, Elâzığ 2007, s. 237-260.

dünyasına açık olunur, hatta başkalarıyla ilişki içinde olma arzusu ve özlemi” bile vardır (Borgna, 2015: 23). Ancak yine de bu tür varoluşsal yalnızlar ile toplumun kendileri gibi duyarlı olmayan diğer kesimi arasında aşılmaz duvarlar olduğundan onlar tarafından tuhaf karşılanır ve ‘öteki’leş(tiril)irler. Çünkü varoluşsal yalnızlıkta birey ile ‘öteki/ler’ arasında hatta “en derin ve doyurucu ilişkilerde bile varolan” aşılmaz bir boşluk vardır (Yalom, 2016: 19).

Rilke, *Malte Laurids Brigge'nin Notları* adlı eserinde bu türden yalnızlık durumunu şöyle dile getirecektir:

YALNIZLARDAN bahsetmemiz, insanlardan, fazla anlayış beklemektir. İnsanlar, neden bahsettiğimizi anlarlar sanıyoruz. Hayır, anlamazlar. Bir yalnızı görmemişlerdir asla, ondan, tanımaksızın, nefret etmişlerdir sade. İnsanlar, onu tüketen komşular olmuşlardır; bitişik odanın, onu baştan çıkaran sesleri olmuşlardır. İnsanlar, patırtı etsinler, onun sesini boğsunlar diye, eşyaları ona karşı kıskırtmışlardır. Narinliği ve çocuk oluşu yüzünden çocuklar, ona karşı birleşmişler ve o her büyüyüşünde, yetişkinlerin rağmına büyümüştür. Bir av hayvanı gibi barınağını sezmişler ve uzun gençliği sürekli bir takip altında geçmiştir. Takatten kesilmeyip de ellerinden kaçtıkça, yaptığı şeylere bağırılmışlar, çirkin deyip kötölemişlerdir yaptıklarını. Ve o, bunlara kulak asmadı mı biraz daha ortaya çıkmışlar, yiyeceğini bitirmişler, teneffüs edeceği havayı tüketmişler ve iğrensin diye yoksulluğuna tükürmüşlerdir. Bulaşıcı hastalığı olan biri gibi adını kötüye çıkarmışlar, daha çabuk kaçıp gitsin diye ardından taşlar atmışlardır. Ve yillanmış içgüdülerinde haklıydılar gerçekten: O, hakikaten düşmanlarıydı çünkü. (Rilke, 1966: 146)¹¹

Valéry, *tanıdığım olağanüstü kişiler arasında, en büyüleyici olanlardan biri ve en esrarlı olanı* diyerek tanımladığı Rilke'nin yalnızlığı varoluşunun bir koşulu gibi gördüğünü ve *militan yalnızlığım, kutsal yalnızlığım* dediği yalnızlığını gittiği her yere beraberinde götürdüğünü söyler (Oflazoğlu, 1976: 10, 22).

Burada Behçet Necatigil'in Rilke'den “Yalnızlık” ve “Ciddi Saat” adlı şiirleri çevirdiğini de hatırlatmakta yarar var. Hatta “Yalnızlık” baş-

¹¹ Rilke, *Genç Bir Şaire Mektuplar* adlı eserinde de “Topu topu tek bir yalnızlık vardır, o da büyüktür, kolay katlanılacak gibi değildir. (...) Bizlere gereken yalnızlıktır, büyük, içsel bir yalnızlık.” diyecektir. (Rilke, 2001, 33)

lıklılı şiirin ilk dizesi, Necatigil'in ölümünden sonra kızı Ayşe Sarısayın tarafından bir araya getirilen çeviri şiirlerinin de adını oluşturacaktır: "Yalnızlık Bir Yağmura Benzer"¹².

Behçet Necatigil bir söyleşisinde, insanın varlığının gayesini sorgulayan Rilke'yi "modern çağın bir mistiği" olarak görür ve ondaki "hikmet" in Batı kültüründeki gibi sadece düşünceden değil, gönülden, yalnızlıktan, lirizmden geldiğini söyler:

- 'Doğu'nun 'hikmet anlayışı, sadece beşerî kaynaklara dayanmıyor Batı'da olduğu gibi. Çünkü Doğu, yani biz, 'mutlak hakikat'e varmış bir toplumuz. Hikmet'in asıl kaynağı da bizde bu. Hikmeti bir de bu açıdan ele alırsak, ne diyebiliriz?

- Doğu hikmetinin yüceliği tasavvuftan doğuyor. Batı'daki hikmet yalnız zihinden, düşünce keskinliğinden doğan bir hikmettir. Goethe de hakim, bilge bir şairdir. Fakat İslâm felsefesindeki, tasavvuftaki rintlikten, deryadillikten, Tanrı'ya yaklaşma çabasından yeni feragattan haberdar olmadığı için, Batı hikmeti akıldan sâdır olur. Bizde gönülden huruç eder, yükselir. Bizde gönülden geldiği için Doğu hikmeti liriktir. İnsanı düşündürdüğü oranda coşturur. Sakin bir coşmadır bu. Öteki felsefi bir serinkanlılıkla yalnız bizi düşünmeye davet eder. Doğu hikmeti bizi kendine çeker, onunla birlik oluruz. Derviş şairlerimizin, Tekke edebiyatımızın üstünlüğü budur.

Bu mistisizm, Batı'daki şairleri de etkilemiştir. Ben bu anda bir eserini çevirdiğim için Rilke'yi hatırlıyorum. **Rilke mistik bir şairdir.** Çünkü ondaki hikmet yalnız düşünceden gelme bir hikmet değildir. Gönülden gelen, mizacından gelen, **yalnızlıklarından, lirizminden gelen bir hikmettir.** Dünyayı yadırgamasından, Tanrı ile arasına girmiş olan engelleri garipsemesinden doğan bir bilgeliktir, Rilke'nin bilgeliği. Bunu **sembolistlerde** de bulmak mümkün. **Baudelaire** şirret bir dünyaperest miydi sade? Baudelaire'deki hüznü, Baudelaire'deki melankoli de bir nevi mistik naçarlıktır. İltica edeceği tek liman olarak mistisizmi de bir bakıma agrandize edilmiş ya da dünya çamuru ile fazla karıştırıldığı için, bulandırılmış bir Doğu mistisizmidir, diye düşünmek istiyorum. (Necatigil, 1999b: 136-137)

¹² Behçet Necatigil, *Yalnızlık Bir Yağmura Benzer* (Çeviri Şiirler); (Düz.: Ayşe Necatigil); Adam Yay., İstanbul 1984. Şiirlerin yer aldığı sayfa numaraları: 29-30.

Necatigil'in Rilke için yaptığı bu tespite benzer bir tespiti de Tanpınar Necatigil için yapar. Tanpınar "Türk Edebiyatında Cereyanlar" başlıklı yazısında Behçet Necatigil'in, yalnızlık hissini "insanlığın tek kaderi gibi" gördüğünden söz etmektedir:

Rainer Maria Rilke'den M. L. Brigge'nin Notları'nı Türkçeye çeviren Behçet Necatigil, şiirinin karakteristiğini yapan tam bir şekil ve dil inkârı içinde, insanın tek kaderi gibi ve sessizce razı olduğu bir yalnızlık hissini anlatır. (1977: 118)

Necatigil, ölümünden kısa bir süre önce kaleme aldığı bir yazısında da yalnızlık konusuna değinir. Bu yazıda Necatigil, Rauf Mutluay'ın Ziya Osman Saba üzerine yapmış olduğu bir yorumunda geçen "yalnızlık ve acı ortaktır" sözlerini aktardıktan sonra Françoise Mauriac'ın Orhan Gürsel tarafından çevrilen "Şiir ve Yalnızlık"¹³ yazısını da hatırlatarak "şiirin (ve genellikle edebiyatın) sonsuz kaynaklarını, ortak bir pınar olan yalnızlığın beslediğini" söyleyecektir.

Behçet Necatigil, Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyeleri üzerine yapmış olduğu bir konuşmasında ise bu hikâyelerde dikkatini çeken yalnızlıkla ilgili şunları söyler:

Yine Havuz Başı'nda 'Parkların Sabahı, Akşamı, Gecesi' hikâyesine başlarken şöyle der: 'Milyonluk şehirlerde de yaşasa, insanoğlunun içinde yalnızlık, kendi içine çekilme, sinme günleri doludur.' On, on iki satır aşağıda devam eder: 'Böyle günlerimizin en kaçılacak yeri bir oda değildir elbet. Bir eğlence yeri de olamaz. Ben kendi nefsimde böyle günlerimde parklara giderim.' (1999b: 201)

Yalnızlık bir anlamda içe yönelmektir. İçe yönelebilmek için de önce dışarı çıkmak gerekir. Dışarı ise tehlikelerle doludur. Dışarının "ayartıcı" ve rahatsız edici kalabalığından bir sığınak gibi eve; evde de tıpkı Montaigne'in benzetmesindekine benzer bir odaya çekilmelidir:

Montaigne'in yalnızlık üzerine bir denemesini¹⁴ hatırlarım hep: Bir dükkândan bahseder. Gündelik hayatın gürültüleriyle dolu, alışverişlerle yüklü bir dükkân. Ve biz ordan oraya, bir müşteri den

¹³ *Türk Dili*, S.112, 1 Ocak 1961.

¹⁴ İlgili paragraf tam olarak şöyledir: "İnsanın, olanak varsa karısı, çocuğu, parası ve hele sağlığı olmalı, ama mutluluğunu yalnız bunlara bağlamamalı. Kendimize dükkânın arkasında, yalnız özgürlüğümüzü, kendi sultanlığımızı kurmalıyız. Orada, yabancı hiçbir konuşa yer vermezsiniz kendi kendimizle her gün baş başa verip dertleşmeliyiz." (Montaigne; *Denemeler*, Çev.: Sabahattin Eyuboğlu, 30. Bs., Cem Yay., İstanbul 1999, s. 62).

ötekine koşan, işi başından aşkın bir tezgâhtar yahut dükkân sahibi-yizdir. Ama yalnızca, bu telâşlı hayat, gün boyu o dükkân bizim saadetimiz olabilir mi? Hayır! Dükkânın arkasında tamamen bize ait küçük bir oda olmalı. Zaman zaman oraya sığınmalı, gerçek hürriyetimize o kısa aralıklarda orada kavuşmalıyız. (Necatigil, 1999b: 76)

Tanpınar'ın bir denemesinde Ahmet Haşım için "hayatı kasten daralttığı"ndan söz ettiğine değinen Hilmi Yavuz, bu sözün Necatigil için daha geçerli olacağını söyler. Sınırlı sayıda insanla temas, ev iş hayatı arasında sadece odasında mutlu olan hocası için Hilmi Yavuz, "Odası Dünyadan Büyük Şair" nitelemesini kullanır. (2010: 23) Gerçekten zaman gibi mekânın da göreceliğinden söz edebiliriz. Gaston Bachelard, "en büyük hapisanenin dışarısı" olduğunu söyler. Bu bağlamda Necatigil'in "Dışarda" şiirini de hatırlamak gerekir. (Necatigil, 2002: 125)

İççe yönelme durumunda süjenin, dış dünyadan ve onun parçaları olan 'eşya'dan (objelerden) da mümkün mertebe kendini soyutlaması gerekir. Ancak bu durumda süje, iç dünyasının derinliklerini keşfe çıkabilecektir:

Dışarıyı dinleme, içerideyim / Kımıldayan perdenin şimdi az berisinde. / İnsan kimi geceler niçin uğrar dışarı? / Bir gerçeğin içinde kendini dinlediyse. (Necatigil, 2002: 213)

Necatigil, bu şiiriyle ilgili olarak kendisine yöneltilen bir soruya şöyle yanıt verir:

- 'İçerde' şiirinizde 'dışarıyı dinleme, içerdeyim' derken kaçınılmaz **yalnızlık** nedir sizce?

- *Bizi biz eden kaçışlardır, kenara çekilişlerdir. Kalabalıkların ortasında kendi yalnızlığını sürdürüp bir kozayı olgunlaştırmaktır. Bütün çalışmalar bir yalnızlığı gerektirir. İçinde birikene eğilen, 'içeriye' dinleyen kişi, dışarda söylenenlerden daha çok şey duyar.*" (Necatigil, 1999b: 38)

Sonra yalnızlıklara hem neden kaçılmıştı? / Uzayıp giderken alay kimilerinde, / Görmezden gelecek saygılı bakışları / Arardı bir gizli özlem içinde (Necatigil, 2002: 210)

Ya biz böyle nelerden kaçartız? / Çalarlar da kapımızı. / Ama sıfır çarpı yalnızlık / Toplasalar hepimizi (Necatigil, 2002: 213)

Yalnızlığın başka insanlarla olan ilişkilerde belirginleştiğini söyleyen Borgna gibi, Ortega y Gasset de yaşamını bizimle aynı çizgide sürdürecektir kişileri aradığımızı, bunun için dostluk ya da aşk gibi insanî

değerlerin ardından gittiğimizi söyler. Ona göre aşk da iki yalnızlığın değiş tokuşundan başka bir şey değildir:

Yaşamımız olan o çaresiz kökten yalnızlığın dibinden hep bir o kadar kökten eşlik arayışıyla çıkarız. Yaşamı bizimkiyle bir potada eriyecek, girift olacak kişiyi ararız. Bunun için en değişik girişimlerde bulunuruz. Bir tanesi dostluktur. Ama en yücesi aşk dediğimiz şeydir. Gerçek aşk iki yalnızlığı değiş tokuş etme çabasından başka bir şey değildir. (Gasset, 2011: 61)

Varoluşsal yalnızlığın çaresi olmadığını söyleyen Irvin Yalom ise, bu türden yalnızlıktan kurtulma çabalarının insan ilişkilerini zedelediğini, kendi yalnızlıklarından kurtulmak için evliliği “kalkan” olarak gören bu gibi kişilerin kurdukları evliliklerin başarısız olduğunu söylemektedir:

Varoluşsal yalnızlığın gerçek bir çözümü olmamakla birlikte, terapistler sahte çözümlerin önüne geçmek durumundadır. Kişinin yalnızlıktan kurtulma çabaları diğer insanlarla ilişkilerini baltalayabilir. Pek çok dostluk ya da evlilik, insanların birbiriyle ilişki kurması ve birbirini sevmesi yerine, bir kişinin bir diğerini yalnızlığa karşı bir kalkan olarak kullanması nedeniyle başarısızlığa uğramıştır. (2016: 20)

Necatigil’in *Kareler/Aklar* adlı şiir kitabının “Kareler” bölümünde yer alan “Evlilik” şiirinde de yalnızlığın böyle bir sığınma durumu olduğu ama asla giderilemeyeceği şöyle dile getirilir:

Çıkar / yalnızlığından / boşluk / dönerken /

bir yalnız / bir yalnız / çeker yalnızlığına (2002: 291)

Eski Toprak adlı şiir kitabında bulunan “Besinler” adlı şiirinde de *Yalnızlık gururu besliyor* diyen Necatigil’in, “derviş” kelimesini de “sabır, katlanma ve yalnızlığa çekilme” olarak kullandığını (Taşçıoğlu, 2006: 204), bu bağlamda sözünü ettiği yalnızlığın âdeta Ortega y Gasset’in sözünü ettiği din büyüklerinin çekildiği yalnızlığa (Gasset, 2016: 48) denk düştüğünü de hatırlamak yerinde olacaktır.

Rüzgârda gül yaprakları sultan saçları / Geçtik parklardan oysa / Oysa derviş odalarda yalnızlık gerekirdi / Ve hazırlanmak (Necatigil, 2002: 183)

Bütün bunların dışında Necatigil’in mektuplarında da yalnızlık konusuna ilişkin dikkatlerine rastlarız. Örneğin, 8/9 Ağustos 1938 tarihli mektubunda bir akrabasını ziyarete gittiğini ve orada evin genç kızıyla aralarında geçen konuşma sırasında kızın evde yalnız kalmaktan korkmayışına hayran kalır:

Yalnızlıktan neye korkayım. –Bu cümleleri uydurmuyorum. Bilhassa müteakip cümleleri.- Doğarken yalnız doğarız. Bizi anlayan var mı o anda. Ya ölürken. Yine yalnızız. Ama başucumuzda ağlayanlar varmış ne çıkar. Kim inanır. Onların hepsi, içlerinde öleden fazla yaşayacak olmanın sevincini duymaktadırlar. Bilmiyor gibi söylüyorsunuz. Sonra kendimden neye korkayım. (Necatigil, 2001: 30).

Yine, Tahir Alangu'ya yazmış olduğu 23 Ağustos 1938 tarihli bir mektubunda da yalnızlıkla ilgili olarak şunları söyler:

Ebedi korkuma ebediyyen mahkûmum. Ebediyyen. Yalnızlığa mahkûm. Keşke lânete olaydım da yalnızlığa olmayaydım. Dünyada, kendimi yalnız hissettiğim nispette korkuyorum. Zaten sırf yalnız olmadığımı kendime kabul ettirmek ve nefsimi aldatmak için değil midir ki bir kıza tutunmak istedim oysa o bana ne getirebilirdi. Hadi diyelim birkaç gün için birkaç teselli. Sonrası? Ve boş saatlerde yalnızlık büsbütün devleşiyor. (Necatigil, 2001: 33).

Salâh Birsal'e yazdığı 25 Temmuz 1968 tarihli mektubunda ise günlük koşuşturmalar arasında yazışmalarındaki aksaklığa sebep bulamazken “eğer” der *Kendimizi büyük yalnızlıklara, tükenmelere alıştırmak, hazırlamaksa bu, iyi bir bakıma. Fakat altta hatırlanmalar, vefasızlıklarımızın utancı- onları nasıl susturmalı?* (Necatigil, 2001: 113). İnsanın kendini büyük yalnızlıklara alıştırmayı, hazırlaması... Bu ifadenin üzerinde dikkatle durmak gerekir diye düşünüyoruz. Zira geciktirilmiş bir cevabî mektuba yazılmış edebî bir mazeretten çok felsefî derinliği olan bir ifadedir bu. Çünkü Necatigil, yaptığına bilincinde otantik yani “sahih” bir şairdir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide sanatçının birikimine ilişkin söyledikleri bunu kanıtlar niteliktedir:

Sanatçı bir prizma gibi üzerine düşen ışınları kendi renklerine bulayarak, özümleyerek yansıtan adamdır. Bu çerçeve içine kendi öz geçmişi girer, yaşadığı hayat şartları – okuduğu eserler girer. Kısaca, kitaplar ve hayat hepimizi besleyen iki ana kaynaktır. (Necatigil, 1999b: 109)

Sonuç

Yalnızlık insanlığın en temel duygularından biri olduğu gibi edebiyatın da en önemli temlerinden biridir. Sanatçıların evrensel olma yolunda insanlığın temel ve ortak yönlerinden yararlandıkları bilinen bir gerçektir. Behçet Necatigil, bu bağlamda insanlığın tüm ortak geçmişinden yararlanmaya çalışan otantik bir şairdir.

Sanatın merkezinde insan vardır. Sanatçının da bu konuda üzerine düşen “sanatın ebedî konusu olan insanı çeşitli yönleriyle, çeşitli kıvranış veya kurtuluşlarıyla tanıtabilmek için ilk şart şairin kendine bir çevre çizmesi!”dir (Necatigil, 1999:b 175) diyen Necatigil’in Alman Filolojisi’nde öğrendiği Almancası Batı kültürünün kapılarını kendisine Almanca üzerinde açmıştır. Bu sayede tanıştığı Rainer-Maria Rilke’nin eserlerinde bulunduğu ruh akrabalığının, Behçet Necatigil’in ve eserlerinin üzerindeki etkisi büyüktür. Necatigil’in Rilke’den dilimize kazandırdığı *Malte Laurids Brigge’nin Notları* adlı eser, Batı’da başlı başına incelemelere konu olmuş çok önemli bir eserdir. Behçet Necatigil, Rilke’nin gerek bu eserinde gerekse şiirlerinde görülen bu yalnızlıktan büyük ölçüde etkilenmiştir. Rainer-Maria Rilke’den çevirdiği bir şiirin de (*Yalnızlık Bir Yağmura Benzer*) yalnızlık üzerine olması tesadüf değildir.

Sonuç olarak, Doğu’dan Batı’ya kadar geniş bir kültürel birikime sahip olan Behçet Necatigil’in eserlerinde görülen yalnızlık, yazarın sadece kendi içe dönük mizacından kaynaklanan sıradan bir yalnızlık değildir. Aksine bu yalnızlık, şairin çekingen mizacından da beslenen ve Rainer-Maria Rilke gibi içsel, büyük bir “varoluşsal yalnızlık”tır. Sanatçı bu yalnızlığı sadece insanî bir durum, kelime veya konu olarak değil, şiirlerinin çıkış noktası olarak da ele almıştır. Bu yüzden de Necatigil’in eserlerindeki yalnızlık, Borgna’nın sözünü ettiği, üretken, yaratıcı bir yalnızlıktır. İnsanî öze ilişkin bir duygu olarak bu ‘varoluşsal yalnızlık’, Necatigil’in eserlerine felsefî derinlik de katan önemli bir özelliktir.

KAYNAKLAR

- AYTAÇ, Gürsel (1983), *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.
- BORGNA, Eugenio (2015), *Ruhun Yalnızlığı*, (Çev.: Meryem Mine Çilingiroğlu) Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- CEMAL, Ahmet (2014), “*Rainer Maria Rilke*”, *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- ÇETİN, Nurullah (1997), *Behçet Necatigil (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- FUCHS, Traugott (1948), “Önsöz”, *Malte Laurids Brigge’nin Notları*, (Çev.: Tietze-Necatigil), Millî Eğitim Bakanlığı Yay., Ankara.
- GASSET y Ortega (2011), *İnsan ve “Herkes”*, Metis Yay., İstanbul.
- NECATİGİL, Behçet (1975), “Doğumunun 100. Yıldönümünde ‘Hayat Sarhoşu’ Rilke: Ölümün anlamını Kavrama, onu hayata ekleme çabası harçayan Alman şairi”, *Milliyet Sanat*, S. 162, 12 Aralık 1975, s. 15.
- _____ (1999a), *Düzyazılar I*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

- _____ (1999b), *Düzyazılar II*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- _____ (2001), *Mektuplar*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- _____ (2002), *Şiirler*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- OFLAZOĞLU, A. Turan (1976), “Önsöz”, *Seçme Şiirler (R. M. Rilke)*, Cem Yay., İstanbul.
- ÖZGÜ, Melâhat (1948), “‘Malte Laurids Brigge’nin Notları’ Tercümesi Dolayısıyla”, *Tercüme*, C. VIII, S.: 47, Eylül-Ekim.
- ÖZOĞUZ, Yüksel (2008), “Giriş”, *Dua Saatleri Kitabı (Rainer Maria Rilke)*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- PAZARKAYA, Yüksel (2016), *Unutulmak İsteyen Şair Behçet Necatigil 100 Yaşında*, Sözcükler Yay., İstanbul.
- RILKE, Rainer Maria (1948), *Malte Laurids Brigge’nin Notları*, (Çev.: Tietze-Necatigil), Millî Eğitim Bakanlığı Yay., Ankara.
- _____ (1966), *Malte Laurids Brigge’nin Notları*, (Çev.: Behçet Necatigil), de Yay., İstanbul.
- _____ (2001), *Genç Bir Şaire Mektuplar*, (Çev.: Kâmuran Şipal), Cem Yay., İstanbul.
- TARIM, Rahim (2002); *Kültür, Dil Kimlik: Behçet Necatigil’in Şiir Dünyası*, Özgür Yay., İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Haz.: Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul.
- TAŞÇIOĞLU, Yılmaz (2006), *Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar: Behçet Necatigil’in Şiiri*, 3F Yay., İstanbul.
- TAYANÇ, Tunç (2016), “Tercüme Bürosu, Tercüme ve Behçet Necatigil”, *Sözcükler*, Mart-Nisan 2016/2.
- YAVUZ, Hilmi (2010), “Odası Dünyadan Büyük Şair: Behçet Necatigil”, *Bellegin Kuytularından*, Timaş Yay., İstanbul.
- YALOM, Irvin D. (2016), *Aşkın Celladı ve Diğer Psikoterapi Öyküleri*, (Çev.: Handan Saraç), Remzi Kit., İstanbul.
- YAŞAR, M. Ruhat (2007), “Yalnızlık”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 17, S.: 1, s. 237-260, Elâzığ. (Erişim: <http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi/arsiv/cilt17/sayi1/237-260.pdf>)

TARİHİ ROMANTİZM KAVRAMI VE YENİLEŞME DEVRİ TÜRK ŞİİRİNDE GELİŞİMİ

Bu makale, Prof. Dr. Nâzım Hikmet Polat yönetiminde sürdürülen Yenileşme Devri Türk Şiirinde Millî Romantik Tavrı (Başlangıcından Cumhuriyet'e Kadar) başlıklı doktora tezi kapsamında hazırlanmıştır.

ÖZ: 19. yüzyılda Aydınlanma'nın kozmopolit ve ilerlemeci tarih anlayışına karşı biçimde gelişen Romantik düşünce, her milletin kendine özgü tarihi şartlarda ortaya çıkıp geliştiğini savunmuştur. Milletlerin benzersizliğini vurgulayan Romantizm, bu yüzyılda etkili olan milliyetçi akımlara gerekli heyecanı sağlamış, millî kimliklerin ve ulus-devletlerin inşası sürecinde itici bir güç olmuştur. Modernleşmenin parçalandığı benlikleri bir millî aidiyet etrafında birbirine bağlamak ve siyasî bir özne olarak ortaya çıkan "millet" in kökenlerini tespit etme isteği iktidar sahiplerini, düşünürleri ve sanatçıları tarihe yöneltmiştir. Bu yeni tarih şuru neticesinde köken mitlerinin yer aldığı destanlar derlenmiş, tarih boyunca gelişen kültürler araştırılmıştır. Elde edilen bilgiler edebiyat, müzik ve resim aracılığıyla da işlenmiş, toplumda millî şuurun uyanmasına çalışılmıştır. Avrupa'da başta Almanya, İngiltere ve Fransa'da gelişen tarihi romantizm, milliyetçi hareketlerin parçalandığı Osmanlı Devleti'nde de yankısını bulmuştur. Yaşanan savaşlar ve toprak kayıpları sonucunda Osmanlı aydını, tarihine yönelmek ve oradan günün meselelerine çareler bulmak istemiştir. Bu bakımdan Türk aydınlarının millî romantik bir tavrı tarihe yöneldikleri söylenebilir. Bazı şairler Osmanlı ve İslam asırlarını esas alırken bazıları da Türklüğü İslam öncesi tarihinde keşfetmiştir. Türk aydını kendi kimliğini keşfederken edebiyat da zaman zaman toplumsal bir işlev yüklenmiştir. Bu çalışmada Yenileşme Devri Türk şiirinde gelişen tarihî romantizmin izleri Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemine kadar takip edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Tarihi romantizm, Yenileşme Devri Türk Şiiri, Türk kimliğinin keşfi.

The Concept of Historical Romanticism and Its Development in Turkish Poetry in the Reformation Period

ABSTRACT: In the 19th century, Romanticism which developed as a reaction to the cosmopolitan and progressive understanding of history of the Enlightenment argued that each nation emerged and developed under its own historical conditions. Emphasizing the uniqueness of nations, Romanticism provided the necessary motivation for the influential nationalist movements in this century and became a driving force in the construction of national identities and nation-states. On the one hand, the desire to attach the individualities torn by modernization to a national belonging, and on the other hand to determine the origins of nation emerged as a political subject, directed the owners of power, thinkers and artists to history. As a result of this new historical consciousness, epics including myths of origin were compiled and cultures that developed throughout history were explored. The knowledge obtained was also processed through literature, music and painting, and it was tried to awaken national consciousness in society. The historical Romanticism, which developed in Europe, especially in Germany, England and France, also echoed in the Ottoman Empire, which was disintegrated by nationalist movements. As a result of the wars and land losses during the century, the Ottoman intellectual wanted to turn back to its own history and find solutions to the problems of the day. In this respect, it can be said that Turkish intellectuals turned back to the history with a national romantic attitude. In this direction, some of them focused on Ottoman and Islamic centuries while others discovered Turkishness in pre-Islamic history. While Turkish intellectuals were discovering their own identity, literature had a social function from time to time. This study will examine the traces of the historical romanticism developed in Turkish Poetry in the Reform Period from the Tanzimat to Republican period.

Keywords: Historical romanticism, Reform Period Turkish Poetry, discovery of Turkish identity.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
47. SAYI / VOLUME
2020-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar Corresponding Author

Arş. Gör.
Hatice YILDIZ

Ankara Hacı Bayram Veli Üni.
Edebiyat Fak.
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

hatice.yildiz@hbv.edu.tr

ORCID: 0000-0001-6494-3276

Gönderim Tarihi

Received
17.01.2020

Kabul Tarihi

Accepted
10.02.2020

Atf

Citation

YILDIZ, Hatice (2020), "Tarihi Romantizm Kavramı ve Yenileşme Devri Türk Şiirinde Gelişimi", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (47) 165-188.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

1. Tarih Şuurunun Gelişimi ve Tarihî Romantizm

Orta Çağ boyunca gelişen imparatorluklar ve onlar arasındaki çatışmalar vatan ve tarih şuurunu yavaş yavaş uyandırırken Rönesans'tan sonra küçük devletlerin birleşerek kurduğu kilise devletler, monarşiler ve merkezî devletler de millî şuurun temelini oluşturmuştur. Tarih, bu dönem itibariyle özellikle köklerini aramaya başlayan Latin milletleri için başvurulması gereken bir ilim olmaya başlamıştır. (Ülken, 2016: 200).

18. yüzyıla gelindiğinde, Aydınlanma döneminin etkisiyle tarih, ilerleme fikri üzerinden değerlendirilmiştir. Bilimde ve teknolojiye yaşanan gelişmelere bağlı olarak Avrupa toplumları kendi tarihlerindeki gelişimi araştırmıştır. Birbirlerine üstünlük kazanmak isteyen Avrupa toplumlarında tarihe millî bir şuurla yaklaşıldığı görülmüştür (Şulul, 2011: 118). Avrupa'da ulus-devletleşme süreci devam ederken Orta Çağ'ın ümet anlayışı terk edilmiş, milletler arasındaki dil, kültür ve tarih farklılıkları vurgulanır olmuştur.

1789'da gerçekleşen Fransız Devrimi, "millet" kavramını siyasete hâkim kıldıktan sonra Aydınlanmacı düşünce de millî tarihlere yönelmiştir. Tarihin içinde millî karakteri oluşturan ve bir milletin hayatına şekil veren kıymetler, gelenekler araştırılmıştır. Bununla birlikte Aydınlanma düşüncesinin kozmopolit yaklaşımı, tarihi bir '*dünya vatandaşlığı*' için *insani ilerlemenin izinin sürüldüğü malzeme olarak* değerlendirmiştir (Şimşek, 2011: 11).

19. yüzyılda Romantizm akımı, Aydınlanma düşüncesinin kozmopolit yapısına karşı çıkararak milletlerin kendine özgü bir tarih ve kimlikle tanımlanması gerektiğini savunmuş ve bu dönemde evrensellik yerine milliyetçilik yükselmiştir. 19. yüzyılda bütün dünyayı yeniden şekillendiren milliyetçilikler, Romantizm'in taşıdığı heyecandan faydalanarak millî kimliği siyasî ve toplumsal hayata hâkim kılmıştır.

Aydınlanma'ya karşıt biçimde gelişen Romantik düşüncede görülen anti-rasyonalist tutum, insan tabiatında görülen taşkınlıkların, coşkunun yeniden değerlendirilmesini sağlamıştır. Romantikler modernitenin bireyin kimliğini parçalayan yönünü ve onu standartlaşmasını eleştirmiştir. Bireyin sıradanlaşmasına karşı çıkan romantik düşünce onun "biricik" olduğunu vurgulamıştır. Bu yaklaşımın toplum hayatındaki karşılığı da millî kimliğin keşfedilmesi ve milletlerin eşsizliğinin dile getirilmesi olmuştur.

Daha 17. yüzyıl itibariyle "millî karakter" kavramları İngiliz ve Fransız aydınları arasında rağbet görmeye başlamıştır. 18. yüzyıl itibariyle de devlet ve millet özdeşleştirilmiştir. Millî karakter, aydınlanma devresini yaşamış ve birbirine rakip Avrupa toplumlarında aranan bir unsur olmuştur

(Smith, 1994: 138-140). Aydınlanma dönemi filozoflarından David Hume, Montesquieu ve Karl von Moser gibi isimlerin “millî deha”, “millî karakter” ve “millî ruh” etrafında dile getirdiği düşünceler milliyetçiliğin de felsefî temellerini oluşturmuştur (Llobera, 2007: 168-185).

“Millî ruh” kavramını geliştirerek ele alan ve *Tarih Felsefesine Ait Fikirler* adlı eserinde Aydınlanma düşüncesinin insanlık tarihini tek bir çizgide ilerleyen bir süreç gibi göstermesini eleştiren Herder, tarihî romantizm açısından önemli bir duraktır. Milletlerin her birinin kendine özgü bir gelişim çizgisini takip ettiklerini savunan düşünür, Alman romantik milliyetçiliğinin ve daha geniş anlamda kültürel milliyetçiliğin kurucusu sayılmıştır (Llobera, 2007: 178).

Felsefesini daha ziyade dil kavramı etrafında geliştirmekle birlikte Herder, kültür, gelenek ve tarihin de “millî ruh”u yansıttığı düşüncesindedir (Özkırımlı, 1999: 34). Ona göre insanlık tarihi “kültür halkaları” hâlinde oluşan millî tarihlerin bir yekûnudur. Bir millet inişli çıkışlı bir tarihî sürecin içinde şekillenir ve bir gelenek oluşturur. Bu bakımdan diğer milletlere benzeyemeyeceği göz önünde tutulmalıdır (Özlem, 2012: 80-82). Herder, böylece her milletin kendi tarihî şartları içinde ele alınması gerektiğini ortaya koymuştur.

Herder, millî ruhun halk edebiyatında, efsane ve mitoslarda, masalarda görüleceğini söyler. Kolektif hafızada yaşayan efsaneler ve mitoslar millî ruhun ve tarihin estetik bir ifadesidir. Onun halk kültürü ve mitler bağlamında “ruh”a yaptığı vurgu ilerde Romantik şairlerce de kabul görmüştür.

Bu düşünsel temelden hareket eden millî romantik düşünce sayesinde 19. yüzyıl, millî kimliklerin uyanışına şahit olmuştur. İster ihya ister icat edilmiş olsun bütün milletler Avrupa’da ve Avrupa dışında yeni bir “tarih şuuru”yla hareket ederek siyaset sahnesinde yer almaya başlamıştır. Bu dönemde romantik milliyetçiliğin kaynağı olan Almanya ve diğer pek çok ülkede millî tarihe yönelik ilgi giderek artarken, milletin köklerine atıfta bulunan destanlar derlenmiş, örf ve adetler araştırılmış ve bunlar ilim sahasıyla sınırlı bırakılmayarak estetik biçimler içinde edebiyatta, müzikte ve resimde yeniden işlenmiştir. Hilmi Ziya Ülken millî romantizmin milletler üzerindeki etkisini şu satırlarla ifade etmiştir:

Romantizm hareketi, tarih ve vatan şuuru sayesinde büyük küçük bütün milletleri mukallit ve şahsiyetsiz olmaktan kurtardı. Onlara bitmek tükenmek bilmeyen yeni ufuklar açtı. Dünya medeniyetini eski temellerin basit bir tekrarcısı olmaktan çıkardı. Ona biteviye yenileşen ve tazelenen yeni muhtevalar getirdi. İnsan telâkkisini zenginleştirdi; mücerret ve sırf şekilden ibaret bir medeniyet anlayışı yerine mütemadiyen

yeni manalar, yeni tefsirlerle genişleyen ve kültürden ayrılmasına imkân olmayan bir medeniyet anlayışı getirdi (2016: 201).

Yukarıda da ifade edildiği gibi Romantizm'in tarih merakı milletlere yeni bir ruh üflerken süreklilik hissi de sağlamış ve milletin geçmişiyle geleceğini birbirine bağlamıştır.

Millî romantik tarih anlayışının bir neticesi olarak milletin kökenleri itibariyle eski ve yegâne bir topluluk olduğunu ortaya koymak araştırmacılar için önem arz ettiğinden köken mitleri, işlevsellik kazanmıştır. Önceki yüzyıllarda devletlerin, hanedanlıkların mitlere bağlı bir tarihten faydalanarak meşruiyet kazanmaları da söz konusu olmuştur. Franklar köklerini Truva ve Roma'ya, Tudorlar Kral Arthur'a bağlamışlardır (Schulze, 2005: 161). Aynı şekilde Osmanlılar da Oğuz Han soyundan gelmekle övünmüştür. Bununla birlikte modernleşme sonucunda giderek eski cemaat bağlarından kopan insan topluluklarının yeni bir aidiyetle tanımlanması gerekmiştir. Bu bakımdan köken mitlerinden hareketle kurgulanmış tarih, millî şuurun ve aidiyetin gelişmesini sağlamakta önemli rol oynamıştır (Schulze, 2005: 161-162).

Bir insan topluluğu kolektif hafızada yaşattıklarıyla millete dönüşür. Kolektif hafıza ise mitler aracılığıyla tarihsellik içinde şekillenir. Bu mitler, bir anlatı olmanın ötesinde millî kimliğin emniyeti görevini de üstlenir. Erol Güngör bu hususta şöyle der:

İnsan nasıl aile kökünü bulduğu zaman kendini belli ve bağımsız bir hüviyete sahip olarak görürse, milletler de millî tarihlerinin eseri olarak kendilerinin bağımsız, millî özelliklere sahip varlık bütünlüklerini idrak etmektedirler. Milliyetçiliğin doğuşu, bir bakıma millî tarihin doğuşu demektir. Bazen bu tarih objektif gerçeklerden çok efsanelerden ve arzulu düşüncelerden (hülya) ibaret olsa bile, daima aynı fonksiyonu görür: İnsanları millet denen sosyal bütünüün parçaları olduğuna inandırmak, böylece onlar arasında birlik ve dayanışmayı sağlamak (1996: 74).

Bu inancın eşlik ettiği millet hayatı, modern zamanda ulus-devlet çatısı altında oluşmuştur. Bu devletlerin kuruluşunda altın-çağ anlatıları, köken mitleri otantik bir millî kimliği var eden unsurlar olarak kullanılmıştır. İrlandalıların Kelt efsaneleri, Finlerin *Kalavela*'sı bu türden epik metinlerdir. Milletin varlığını kadim dönemlere kadar götüren bu tür anlatılar romantik tarihçiliğin de ilgi alanlarından biri olmuştur (Smith, 1994: 109-111). Hilmi Ziya Ülken de tarihî romantizmin böyleleri örneklerini çoğaltırken Batı medeniyetinin temel metinlerinden Homeros'un *İliada*'sı karşısında millî destan ve mitolojilerin bu dönemde birden nasıl önem kazandığına vurgu yapar:

Almanya Niebelungen'leriyle, şimal milletleri Eddas Destanları ile, Finlândiya Kalevala'lariyla, Macarlar Vladislas, Portekizliler Lusidades destanlarıyla vb. İliada'nın karşısına çıktılar. Garp medeniyetinin en eski hocası Homeros'tan ders alarak yeni muhtevalar, yeni manalar ve yeni şekiller getirdiler. Destanın yaptığını şiir, roman, tiyatro, opera, musiki, resim, heykel, mimarî mektepleri, hukuk, ahlâk, terbiye ve dil takip etti. Milletler kendi tarih şuurlarıyla kendi vatanları içinden kendi kültürlerinin iptidâi maddesini çıkardılar. İctimaî şuurunda yaşayan bütûn bu hammaddelere şuur verdiler (2016: 203-204).

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere tarihî romantizm, bir geçmiş saplantısı olarak kalmamış, milletlerin şimdisi ve geleceğini şekillendiren yeni bir hayat kaynağı, bir uyanış olmuştur. Ancak böyle bir millî tarih şuru, sıradan bir topluluğu millet hâline getirebilir.

Millî tarih şuurunun bu işlevi, millî romantik düşüncedeki aydınlar ve sanatçılar tarafından göz ardı edilmemiş, tarihin edebiyat, resim, heykel, müzik, mimari vasıtasıyla romantikleştirilmesi sağlanmıştır. Nihat Sami Banarlı'nın ifadesiyle *bir milletin târihte ve temel coğrafyada vücuda getirdiği büyük eserlerin farkına varması* (2004: 23) demek olan millî romantizm, sanat eserlerinde ve düşünce dünyasında hâkim bir duyuş tarzı olmuştur. Bu itibarla milletin geçmişine yönelen aydın ve sanatçılar millî mefahire dair buldukları her kültür unsurunu eserlerine yansıtmaya çalışmıştır. Sanatın gücüyle geçmiş, ideal figürler etrafında ihya edilirken kolektif hafıza diri tutulmuştur. "Millet" kavramı ortak bir tarihe yaslanarak siyasî arenada yer alırken sanat aracılığıyla da halkların kolektif şuurunda ve muhayyilesinde yer etmiş, ezelden ebede uzanan sürekliliğiyle ölümlü insanlara ölümsüzlüğün kapısını aralamıştır.

Bu süreçte, millî kimliğin kaynağı ve millî dehanın ifadesi olarak başvurulmuş "edebî Orta çağcılık" milliyetçi hareketlere önemli bir dayanak oluşturmuştur (Smith, 1994: 143-145). Neticede "edebî Orta Çağcılık" (Literary medievalism), romantik milliyetçiliğin referans noktası konumuna yükselmiştir. Orta Çağ'ın edebî üretimi sadece Avrupa'da değil dünya çapında milliyetçiliği etkilemiş, milletlerin özgül kimlikleri bu atmosferde şiirsel bir dille ifadesini bulmuştur.

İngiltere'de İskoç asıllı James Macpherson'un 1760'ta yayımladığı "Ossian" şiirleri sadece folklor araştırmalarına kaynaklık etmemiş, milletlerin 'saf' ve şanlı geçmişlerini, saklı olduğu sözlü şiirden çıkarıp, dağınık parçaları birleştirmeleri konusunda öncelmiştir (Pelvanoğlu, 2007: 7-8).

Fransa'da da Victor Hugo, *Cromwell* adlı oyununda ve *Notre Dame'ın Kamburu* romanında Orta Çağ'ı şiirsel ifadeler eşliğinde canlandırmıştır (Yusuf Şerif, 1935: 316).

Alman romantik milliyetçileri içinse Orta Çağ'ın bir "altın çağ" olarak görüldüğünü belirtmek gerekir. Alman romantikleri, Aydınlanmanın ilerleme fikrine bağlı olarak değer verdiği geçmişi, Alman millî kimliğinin kaynağı olarak ele almıştır (Timur, 2002: 80). 18. yüzyıl sonunda romantikleri önceleyen ve aralarında Herder, Goethe, Moser gibi isimlerin bulunduğu "Sturm und Drang" hareketiyle, Alman "altın çağ" anlayışının ilk örnekleri sunulmuştur (Smith, 1994: 143).

Boris Godunov ve *Evgeni Ogenin* adlı eserleriyle Puşkin, Rusları romantik bir tarihe bağlı millet tasavvuruyla tanıştırmıştır.

Orta Çağ'a yöneltilen bu romantik bakışın etkisi Avrupa edebiyatında uzun süre devam etmiştir. *Lirik şairler ve romancılar, imparatorun çevresine yayılan ihtişamın ve Hıristiyan dindarlığın yarattığı atmosferin toplumun tüm sınıflarını kavradığı... romantik ve kahramanlıklarla dolu bir Orta Çağ görüntüsü yaratmak için birbirleriyle yarış[mıştır]* (Schulze, 2005: 169). Tarihin bazı felaketli ve zafer dolu sahneleri, idealize edilmiş kahramanlar aracılığıyla aktarılırken okuyucularda millî gururun ve tarih şuurunun uyanması sağlanmıştır.

Geçmişe yönelik akademik merakın, sanatçı bakışının içinde toplumun bugününden duyulan memnuniyetsizliğin de payı vardır. "Altın çağ" anlatıları milletlerin zafer ve şanla dolu tarihini hatırlara getirirken geçmiş şimdide tercih etmez. Toplumun yaşadığı buhranları aşmak için geçmişten ders almak yoluyla geleceği daha sağlam temeller üzerinde inşa etmek kaygısı bu yönelişin temel motivasyonunu oluşturur (Güngör, 1996: 59).

19. yüzyılda tarih bir bilim olarak yükselirken, edebiyat ve diğer sanat dallarında işlenmek suretiyle millî kimliklerin oluşumuna yardım etmiş, yaşanan siyasî ve toplumsal krizlere yeni bir bakış açısı geliştirmeyi sağlamıştır. Millî tarihler ve bu tarihin şekillendiği vatan toprakları, bir milleti benzersiz kılan unsurlar olarak araştırılmış ve sanat eserlerinde yer bulmuştur.

2. Yenileşme Devri Türk Şiirinde Tarihi Romantizm

19. yüzyılda Fransız Devrimi'nin yaydığı "milliyet" fikrinin yıkıcı etkileri Osmanlı Devleti'nde de görülmeye başlamıştır. İmparatorluğa bağlı unsurların birer birer milliyetçilik dalgasına kapılmasıyla birlikte çözümlene sürecine giren devletin nasıl kurtarılacağı endişesiyle hareket eden devlet adamlarının ve aydınların ister istemez yöneldikleri geçmiş, yeni bir şuur devresinin doğmasını sağlamıştır. Yüzyılın ortalarına doğru Osmanlı'da uyanan millî tarih şuru, Tanzimat'ı takip eden yıllarda yayımlanan eserlerde giderek daha fazla ifade edilmiştir.

Tanzimat'tan sonra başlayıp, II. Abdülhamit devrinde de devam eden tarihî romantik anlayış, ilim sahasında olduğu gibi edebî eserlerde de yansımaları bulmuştur. Ömer Faruk Akün'ün belirttiği gibi tarih şuuruna önceki asırların divan şiirinde rastlandığı söylenemez. Manzum tarihler veya tarih kitaplarının manzum bölümleri sanat gösterme kaygısıyla yazılmış metinlerdir. Oysa şairin tarih karşısında tutumu daha farklı olmalıdır. Tarihi kuru bir ilim nesnesi olmaktan çıkararak şair ele aldığı her bir olayı duygu süzgecinden geçirir. Tarihçi her olayı ayrı parçalar hâlinde değerlendirirken şair konusunu *gayesi münhasıran kendisi olan müstakil ve bir bütün eser suretinde* ortaya koyar (Akün, 1956: 61-62).

Divan şairleri geçmişi tarihî bir duyarlılıkla ele almaz. Tarihi işleyip ona bir duygu değeri kazandırmaz (Andı, 1997: 41). Divan şiirinde yer alan tarihî konular dinî nitelikte olmuştur ve şahıs kadrosu Peygamber, Ehl-i Beyt gibi din büyüklerinden ibarettir. Millet hayatını şekillendiren olaylar, şahsiyetler şiirlerde yer bulamaz. Gazavatname gibi eserlerden başka şairler eserlerinde *Şehname* kahramanlarını, İslam menkıbelerini işlemiştir (Akün, 1956: 62-63).

Tanzimat sonrasında yaşanan zihniyet dönüşümü ise tarih anlayışını da değiştirmiştir, denebilir. Bunda Namık Kemal'in Osmanlı tarihi üzerine yaptığı çalışmalar etkili olmuştur. Akün, Namık Kemal'in tarihî biyografilerinde öne çıkan özellikleri şu şekilde ifade eder:

Evrak-ı perişan Fatih ve Yavuz Selim'i, getirdiği yeni bir tarih üslubu, edebiyatımızda daha önce örneği görülmemiş bir tarzda tarihî simalar üzerinde işleyişi, bir yandan romana yaklaşan portreler çizer, bazı romanesk sahnelere yer verirken, diğer taraftan bir tarih perspektifi içinde onları muhakemeye tabi tutuşu, değerlendirişi ve nihayet teb-cil edişi ile ön plâna çıkarır (1956: 64).

Namık Kemal'in kahramanlık olgusu etrafında geliştirdiği romantik tarih anlatıları pek çok edebiyatçının Türk ve İslam tarihine yönelmelerini sağlamıştır. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında tarihî romantizmle yüklü pek çok eser kaleme alınmıştır.

Avrupa düşüncesiyle ve tarih araştırmalarıyla tanışıklığı olan bir Tanzimat aydını olarak Namık Kemal, milletlerin tarihlerine yöneldiklerini ve oradaki büyük şahsiyetlerin, kahramanların araştırılıp, edebî eserler aracılığıyla yaşatıldığını görmüştür. Bu tür anlatıların Osmanlı'da bulunmadığı kanaatindeki yazar, tarihî biyografiler hazırlamıştır. Bunlar, onun fikirlerini temsil eden zirve isimlerdir: *Selâhaddin-i Eyyubi İslam birliğinin kahramanıdır. Fatih'in dehası, ona göre bir istilânın kazançlarını bir vatan hâline getirir. Sultan Selim Safevîler'le olan mücadelesiyle, Mısır ve*

Arabistan fethiyle, Hilâfetin İstanbul'a nakli ile yine İslam birliğinin kahramanıdır (Tanpınar, 1988: 413).

Devletin yıkılış devrine tesadüf eden bu romantik bakışın gayesi tarihî şahsiyetleri idealize ederek sunmak ve millete yeni bir ruh üfleme, Avrupa karşısında düşülen aciz durumdan sıyrılarak geleceği kurmaktır. Namık Kemal, insanın azim ve iradesini Fatih, Yavuz gibi yükseliş devri padişahlarında abideleştirirken, bu “kahraman”ları yüceltir (Kaplan, 1948: 150-151).

Namık Kemal şiirlerinde de romantik bir bakışla tarihe eğilir. “Hürriyet Kasidesi” olarak da bilinen şiirinde:

*Biz ol nesl-i kerîm-i dûde-i Osmâniyânuz kim
Muhammerdir ser-â-pâ mâyemiz hûn-ı şehâdetten*

*Biz ol âlf-himem erbâb-ı cidd ü içtihadız kim
Cihân-girâne bir devlet çıkardık bir aşiretten* (1336: 7)

mısralarıyla bir Osmanlı milleti tasavvuru sunduğu gibi, devletin kuruluşuna atıfta bulunarak bir köken miti kurmuş olur.

Şair, *Vaveylâ*'da ise İslam tarihini referans alır. Osmanlı vatanının kaybindan duyulan endişenin yansıdığı bu manzumede “Git vatan Kâ'be'de siyaha bürün” diyerek vatan toprakları İslam beldesiyle özdeşleştirilir. Bir taraftan da İslam'ın ilk şehitleri ve Kerbelâ'da şehit edilen Hz. Hüseyin'in anıldığı görülür.

*De ki Yâ Râb bu Hüseyin'indir
Şu mubârek Habîb-i zî-şânın
Şu kefensiz yatan şehîdânın
Kimi Bedr-in kimi Hüneyin'indir
Tazelensin mi kanlı yâreleri?
Mey dökülsün mü kabr-i eshâba?
Yakıştır mı sanem bu mihrâba?
Haç mı konsun bedel şu mîzâba?* (1336: 5)

Tanzimat'ı takip eden yıllarda tarih şuuru önce “sınırlı bir repertuar”la ele alınır. 1908'e gelinceye kadar hemen sadece Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve yükseliş devri eserlerde işlenir (Akün, 1956: 63). Fatih Sultan Mehmet ve Yavuz Sultan Selim, bu dönem şairlerinin eserlerinde konu edindiği iki kahraman figür olarak öne çıkmıştır.

Abdülhak Hâmid'in "Merkad-ı Fatih'i Ziyaret", "Sultan Selim-i Evvel Türbesini Ziyaret"¹ şiirleri, bunun ilk örnekleridir. Şairin, padişahların türbelerini ziyareti sırasında hissettiklerini aksettiren bu şiirler geçmişle günü kıyaslar. Her iki manzume de *tarihî bir şahsiyeti türbesi ve bunun içinde bulunduğu tarihî-mimarî çevre içinde ifade etmenin ilk örnekleri* olarak dikkat çekmektedir (Akün, 1956: 80). "Merkad-ı Fatih'i Ziyaret" şiirinde geçen şu ifadeleri bu bakımdan değerlendirmek mümkündür:

*Beyt-i Hudâ'ya konmuş câhın metâf-ı eslâf,
Dormuş başında bekler bir kavm türbedârın*

...
*Bâb-ı necâti sensin ey Fâtih eyleyen feth,
Miftâh yaptı ancak cedd-i büzürgvârın*

*Her dem sana açıktır ebvâb-ı arş-ı rahmet
Türbendir en azîmi fethettiğin diyârın.* (1334: 55-56)

"Kabr-i Selim-i Evvel'i Ziyaret" şiirinde ise önce *tarihî-mimarî eser ve dekor hüviyetiyle 'hâl' olarak türbe vardır* (Akün, 1956: 81). Mazinin haşmetiyle türbede görülen insanın faniliği bir hayret duygusu verir şaire:

*Şu kâinât-ı kemâlâta bak ne hey'ette
Mezâr şekline girmiş semâya sad hayret!*

*Serîr-i saltanatı gör türâb ile mestûr,
Türâb ile dola şâyeste dide-yi ibret!*

...
*Bu kubbe, Türbe-yi Sultan Selîm-i Evvel'dir,
Bu türbe kible-yi Osmâniyân'dır ey ümmet* (1334: 59-64)

Hâmid'in söz konusu manzumeleri, padişahların tarihî şahsiyetlerini ve yüceliklerini ortaya koyan metinlerdir.² "Merkad-ı Fatih'i Ziyaret" şiirinde Fatih'in savaşlarda gösterdiği kahramanlığın yanında ilmi ve hüneri de dile getirilir. Fatih'in vücudu fena bulmuşsa da şöhreti ebedîdir:

¹ "Kabr-i Selim-i Evvel'i Ziyaret"i okuyan Namık Kemal, Hâmid'e yazdığı ve *İlham-ı Vatan*'da yer alan mektubunda şunları söyler: "*Sen tarih dediğimiz umman-ı zulmetin a'mâk-ı hafasına gir!.. Bize Eşber gibi kitaplar yaz!.. İskender'in ahlâkından büyük ahlâk tasavvur ve tasvir et!.. Selim-i Evvel'in türbesini ziyaret eyle!.. O ziyaretindeki hissîyatı, o padişah-ı azîmü'ş-şana nedîm-i has olan Hasan Can'ın vicdanından südür etmiş kadar ruhani bir belâgatle tarif et!.. Selim-i Evvel'in meziyet-i siyasiyesini Osmanlı ashab-ı kalemi arasında en evvel tarife nesren muvaffak olan Kemal, nazmına nazîre söylemeğe çalışsın!.. Sana kudretin mevhibe-i mahsusası onu iktiza eder* (1334: 64).

² Akün, bu şiirlerdeki görüşlerin şairin babası Hayrullah Efendi'nin tarihi ve Namık Kemal'in Evrak-ı Perişan'dan geldiği kanaatindedir (1956: 84).

*Sen cism idin fenâ-yâb, ol ruhi câvidâni;
Düştün cüda sen amma. bakîdir iştihârın.*

...

*Tevhîd idi merâmın İslâm ile enâmı,
Birleşti ol uğurda ilminle iktidârın.*

...

*Bir maksada ederdî seyf ü kalem teveccüh,
Ahkâmına uyardı kânunu rüzgârın.*

...

*Okşardi zülf-i yârı tedbir-i âdilânen,
Çarpandı fikr-i hasma takrîr-i dil-şikârın (1334: 53-54)*

“Kabr-i Selim-i Evvel’ Ziyaret şiirinde de Sultan Selim’in kahramanlığı dile getirildiği gibi tevhid meşalesiyle Doğu’yu ve Batı’yı aydınlattığı dile getirilir:

*Birinci hatvede mâzîyi eyleyip ta'mîr,
İkinci hatvede âtiye verdi bir kuvvet.*

*Elinde meş'ale-yî ma'neviyye-yî tevhîd,
Ederdi şark ile garbı ziyâsına da'vet (1334: 62).*

Fatih Sultan Mehmet ve Sultan Selim için şiir yazarlardan biri de Muallim Naci’dir. Onun “Selimiyye” ve “Lisan-ı Fatih’ten” manzumeleri tarihî romantizmin önemli örneklerindedir. Yayımlandıkları dönemde bu şiirlere pek çok nazire yazılmıştır.³

“Selimiyye” manzumesi de Yavuz Sultan Selim’in türbesine yapılan bir ziyareti anlatır. “müncelî” redifli bu şiirde sultanın hayatı aydınlık bir zaman dilimi olarak tasvir edilir.

*Berk-ı hâtf sanma, olmuştur Selîm-ı evvelin
Dest-i pür-zûrunda şemşîr-i celâdet müncelî.*

*Kahramân-ı bi-muhâbânın görûn cevânını
Cebhe-i pâkında nûr-ı gâlibiyyet müncelî (1301: 9)*

“Lisan-ı Fatih’ten” manzumesinde ise konuşan Fatih Sultan Mehmet’tir. Dünyaya hükmedecek kudrette olduğunu dile getiren sultan, sahip olduğu bilgi ve ilmin de onun ayırt edici özellikleri olduğunu vurgular

³ Muallim Naci’nin söz konusu şiirlerine yapılan tahmis, tanzir ve terbi’ler için bakınız Andı, M. Fatih (1997). “Muallim Naci’nin ‘Lisân-ı Fâtih’ten’ ve ‘Selimiyye’ Şiirlerine Yazılan Nazîre, Terbî’ ve Tahmîsler”. *İlmî Araştırmalar*: 5. s. 41-60.

*Mülk-i mevrûsum nedir? Dünya değil kâfi bana!
Hangi fikr-i bi-sükûn fikrim kadar cevlnlıdır?*

...

*Etmemek mümkün müdür âlem teveccüh gönlüme
Şark u garbın vâkıf-ı efkârı bir Osmanlıdır.*

...

*Keşf-i, hikmet san'atıdır, feth-i kişver âdetim
Seyredin âsârımı dâvâlarım burhânlıdır (1303: 9-10)*

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında Osmanlı'nın yükseliş dönemi ve onu temsil eden Fatih Sultan Mehmet ve Yavuz Sultan Selim'in eserlerde işlenmesi, devrin siyasî buhranları, savaşların yarattığı mağlubiyet psikolojisi gibi unsurlara bağlı olarak değerlendirilebilir. Balkan milletlerinin birer birer isyan etmesi, Rus harbinin ağır sonuçları Osmanlı toplumu travmatik bir şekilde sarsarken, zaferlerle dolu, kudretli bir geçmişe duyulan özlem de tabiidir. (Akün, 1956: 64-65). Erol Güngör'ün yerinde tespitiyle *sosyal değişimin önemli sıkıntılara yol açtığı zamanlarda tarih yeni bir cemiyet tipinin kaynağı haline gelir, insanlar o günkü buhrandan çıkış yolunu tarih içinde ararlar* (1996: 59).

Milletin mazisi, onu şimdiye taşıyan büyük şahsiyetlerde müşahhas hâle gelir. Tarihin bu şahsiyetler ve ortaya koydukları eserler üzerinden değerlendirilmesi “millî ruh”u canlandırdığı gibi, tarih şuuruna da varılmasını sağlar. Milletin geçmişinde yer alan zaferler ve yenilgiler, şanlı ve felaketli zamanları işleyen edebî eserler, millî varlığın tehlike altına girmesiyle başvurulacak bir kaynak olur (Kaplan, 2006: 256).

II. Abdülhamit dönemi boyunca Osmanlı tarihinin çeşitli dönemleri ve isimleri şiirde yer bulmuştur. Muallim Naci, II. Abdülhamid'e de sunduğu *Gazi Ertuğrul Bey* isimli eseriyle Osman Gazi'nin babası Ertuğrul'un, Süleyman Şah'ın nehre düşerek şehit olmasından sonra aşiretinin başına geçmesini anlatır.⁴ Müstecibzade İsmet ise *Dâstân-ı Zafer* isimli eserinde Rumeli fatihi olarak da bilinen Süleyman Paşa'nın kahramanlıklarını anlatır. Kuruluş asırlarını işleyen bu isimlerin yanı sıra Mehmed Celal de Osmanlı sultanlarının hayatlarını ve kahramanlıklarını anlattığı manzumeler kaleme almıştır. Söz konusu şiirlerden birkaçı şunlardır: *Hudâvendigâr Gâzî Yâhud Fetihler ve Kosova Sahrâsı* (1891), *Fâtih*

⁴ Bu tarihî manzumede Naci, “Ben ki bir Türk'üm unutmam Ceber'i” (Kaplan, 1999: 137) diyerek hem tarihî köklere işaret etmekte hem de Mehmet Emin'den önce Türklüğünü vurgulamaktadır.

Sultân Mehmed-i Sâni Yâhud İstanbul Fethi (1891), *Kânûnî Sultân Süleymân Yâhud Fütûhât* (1891), *Sultân Selîm-i Sâni Yâhud Muzafferiyet* (1892) (Canatak, 2001: 30).

Edebiyat-ı Cedide şairlerinde tarih duygusuna fazla rastlanmaz. Tevfik Fikret'in, gençliğinde Abdülhak Hâmid ve Muallim Naci'den etkilenecek yazdığı "Selim-i Evvel Lisanından" adlı bir şiiri varsa da şairin asıl tarih görüşünü yansıtan "Tarih-i Kadim" manzumesi Türk ve dünya tarihini kan ve dehşet dolu bir tablo olarak ele alır (Kaplan, 1998: 154-155; Çetin, 2016: 146).

Bununla birlikte II. Meşrutiyet'in ilanı, Balkan Savaşları ve Millî Mücadele döneminde şairlerin geçmişe yöneldiği görülür. Cenap Şehabeddin "Vatan İçin", "Hilâl-i Gıryan", "Belde-i Mazi", Süleyman Nesip "Altın Ordu", "Çocuklara", Ali Ekrem ise "Kaside-i Askeriyye", "Kızımın Tarih Dersi" gibi şiirler kaleme alarak Osmanlı tarihini yüceltir (Çetin, 2016: 148-154).

1908'den sonra özellikle yıkıcı etkisiyle Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı Türk aydınlarında millî şuuru uyandırırken tarihten bir dayanak aramalarını da sağlamıştır. Bu dönemde Türkçülüğün edebî ve siyasî sahada etkisi artmış ve tarih bu yeni dünya görüşü çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Aydınlar ve edebiyatçılar arasında Osmanlı ve İslam öncesi Türk tarihine yönelik ilgi aslında bu dönemden önce gelişme göstermiştir. Bunda özellikle Avrupa'da yapılan Türkoloji araştırmaları sayesinde Türk kimliğinin kadim köklerinin keşfedilmesi etkili olmuştur. Avrupalı araştırmacılarla ve onların tarih, dil, folklor gibi alanlarda yaptığı çalışmalarla tanışıklığın artması Türk tarihinin Osmanlı asırlarından ibaret olarak değerlendirilmesinin önüne geçmiş ve aydınlar çok daha geniş bir tarihî perspektif kazandırmıştır.⁵ Bu çalışmalar sayesinde, Türklerin derin köklere sahip bir millet olduğu anlaşılmış ve medeniyetler tarihindeki yeri de vurgulanmıştır. (Kushner, 1979: 12-13; Arıkan, 1985: 1587)

⁵ Bu çalışmalardan bazıları şunlardır: J. Deguignes *Histoire generale des Huns, des Turcs, des Mongols (Hunlar, Türkler, Moğollar ve Diğer Batı Tatarlarının Umumi Tarihi)*, (Paris, 1756-58); Arthur L. Davids, *A Grammar of the Turkish Language* (Londra, 1832) adlı eserinin ilk kısmı ve Leon Cahun'un romantik bir üslupla kaleme aldığı *Introduction a l'histoire de l'Asie* (Paris, 1896). Osmanlı aydınları da Türk tarihi üzerine araştırmalar yapmıştır. Leh asıllı bir mühtedi olan Mustafa Celâleddin Paşa'nın yayımladığı *Les Turcs Anciens et Modernes (Eski ve Modern Türkler)* (1869) adlı eseri, Türklerin kökenini Hun ve Moğollara değil de, Avrupalı kavimlere bağlamasıyla ilgi çeker. (Ayvazoğlu, 2013: 39). Dönemin dikkat çekici bir diğer ismi Ali Suavi'dir. Paris'te çıkardığı *Ulûm* gazetesinde Avrupalı Türkologların çalışmalarını aktarmıştır. Türk ta-

Millî tarih şuurunun uyandığı devirde Türkçü düşüncenin öncü isimlerinden Ziya Gökalp'ın geliştirdiği tarih fikri dikkat çekicidir. Gökalp, tarihi “şey”i tarih” ve “millî tarih” olmak üzere ikiye ayırır. Ona göre “şey”i tarih”, belgelere dayanan ve sebep-sonuç ilişkisiyle olayları açıklayan bir ilimdir. “Millî tarih” ise bir sanattır ve nesillerde millî şuurun, vatan sevgisinin gelişmesini sağlayacak niteliktedir. Milletin geçmişinde kahramanların tanıtılması, sevdirmesi “millî tarih”in amacıdır. Millî tarihin ortaya konmasıyla siyasî ve toplumsal bir kriz içindeki millet, kolektif hafızasında yer alan “millî kimlik”i koruyup besleyebilir.

Türklüğü coğrafî ve tarihî olarak geniş bir bakışla ele alan Gökalp, Türk tarihinin İslam öncesi asırlarına şuurlu bir dikkat yöneltmiş, Türk tarihinin kadim köklerini ve geniş coğrafyasını millî kimliğin oluşumunda esas alan Turancı düşüncenin gelişmesi, Gökalp'ın bu şuurlu yayınları ile mümkün olmuştur. Yarım kalan çalışması *Türk Medeniyet Tarihi*'nde ve diğer yazılarında Türk tarihini çok yönlü bir şekilde ele alan Gökalp, “Turan, “Altın Destan”, “Altın Işık”, “Ergenekon”, “Ötüken Ülkesi”, “Yaratılış: Türk Kozmogonisi” gibi şiirlerinde de Türklerin köken mitlerini ele almıştır. Onun bu çabalarının hepsi millî romantik duyuş tarzı olarak da ifade edilebilecek tarihî romantizmin bir ürünüdür. Zira Birol Emil'in de belirttiği gibi millî romantizm *bir milletin uzak, çok uzak mazisinden bugüne doğru, tarihte ve coğrafyada kendi kimliğini araması, bu kimliği yapan kültür değerlerini keşfetmesi ve onların şuuruna varması demektir* (2005: 2381). Millî romantik duyarlılığa sahip sanatçı da tarihî değerlerini, mitolojiyi büyük bir ilgi, sevgi ve coşkuyla değerlendirip eserlerine konu eder.

Bir örnek olmak üzere aşağıda bazı parçaları verilecek olan “Altın Destan” şiiri, okuyucuyu Turan coğrafyasında ve Türk tarihinde bir seyahate çıkarırken şanlı geçmişi yâd eder:

*Uygurlar uyuşuk, Türkmenler aylak,
Ne kıslak sevinçli, ne güler yaylak,*

rihini bir bütün olarak işleyen Ali Suavi, sağlam bilgilere sahip olmasa da gündem oluşturmuştur (Kushner, 1979: 43). *Ulûm*'da yayımladığı “Türk” makalesi bunun bir göstergesidir (Tanpınar, 1988: 244). Türkçülüğün nevi şahsına münhasır isimlerinden Ahmet Vefik Paşa da, Ebulgazi Bahadır Han'ın *Şecere-i Türki*'sini Türkçeye aktararak Türk tarihini şuurlu bir şekilde ele almıştır. Süleyman Paşa, askerî okullar için hazırladığı *Tarih-i Âlem* (1877) adlı ders kitabında Türkologların çalışmalarından yararlanarak İslamiyet öncesi Türk tarihini geniş bir şekilde işlemiştir. (Kushner, 1979: 43; Lewis, 1993: 345). Köprülü'ye göre, Türk tarihi ve diliyle ilgili çalışmalarla “millî ruh”un uyandırılacağına inanan ilk şuurlu isim odur (1999: 312). Türk tarihi ve dili üzerine çalışan Necip Asım ise Leon Cahun'un eserinden faydalanarak *Türk Tarihi* (1899) adlı bir kitap yayımlamış, Türklerin medeniyet tarihindeki yerini ortaya koyak istemiştir (Ziya Gökalp, 1968: 10; Kushner, 1979: 45-51).

*Arslanlar yurdunda barınır çaylak,
Atilla, Timuçin, Gürkan nerede?
Gideyim arayım, Türkan nerede?..*

*Kaşgar, Delhi, Pekin, İstanbul, Kazan,
Bu beş yerde vardı beş büyük hakan,
Sarı, Kızıl, Gökhan, Akhan, Karahan
-Hepsinin üstünde parladı İlhan-
Akhan'dan gayrisi, il... Han nerede?
Gideyim arayım, İlhan nerede?.. (1976: 106)*

“Nerede?” sorusunun tekrarıyla hâlde yaşanan sıkıntılara bir çare arandığı anlaşılmaktadır. Şair, Kaşgar, Kazan, Kırım gibi Türklerin tarih içinde yerleştiği çeşitli coğrafyaları; Oğuz Han, Attila, Karahan, Türkân, Timuçin gibi tarihe mal olmuş efsanevi şahsiyetleri şiir boyunca anar. ... *muhayyilede geniş bir zaman ve mekân perpektifi” oluşturan şiir, “devrinde gelişen Türkçü şiirlerin adeta mitolojisini kurmuş[tur]”* (Kaplan, 2002: 193).

Eski Türk mitolojisini şiirlerinde işleyen Gökalp, köklü bir geçmişe, kolektif hafızada yatan derin bir kültüre yaslanan Türk millî kimliğinin inşası için “Ergenekon” ve “Yaratılış Destanı” gibi köken anlatılarına, “bozkurt”, “geyik” gibi mitolojik motiflerine yer vermiştir. ... *ırkın uzak geçmişini zamana taşımak arzusunda olan Gökalp, millî kimlik şuuruna erişmiş ve bunu duygu planına aktararak eserler vermiştir* (Aktaş, 2011: 67).

Türkçe Şiirler kitabı ile Türklük şuurunun ilk temsilcilerinden olan Mehmet Emin de kimi şiirlerinde Gökalp gibi eski Türk tarihine yönelmiştir. “Ey Türk Uyan” şiirinin yanı sıra “İrkımın Türküsü” de bu bakımdan zikredilebilecek bir örnektir:

*Bu dil alageyiklerin içtiği
Yakut renkli çaylar gibi şarıldar;
Orhun ile Kızılırmak gibi ki
Sularında ruhlarımız pırıldar.*

*Eğiliniz ey şerefler, ey şanlar.
Ey ırklara altın destan yazanlar!
Biz devlerin, fillerin
Diz çöktüğü kuvvetiz;
Eski, yeni dillerin
Anlattığı milletiz! ...*

...

Milletimiz her bir yalçın kayaya,

*Her sahile tuğlarını dikendir;
Goluva'ya ve cihangir Roma'ya
Haraç salan fatih Hunlar bizdendir (1969: 108-109).*

Mehmet Emin'in bu şiirinde Orhun'dan Roma'ya, Anadolu'ya uzanan Türk tarihinin izlerini sürmek mümkündür. Metin, millî kimlik ve tarih şuurunun bir göstergesidir.

Hem Mehmet Emin hem de Gökalp, Türk tarihini bir bütün olarak ele alırken İslam öncesi ve sonrası Türklüğünü birbirinden ayırmaz. Mehmet Emin'in "Selam Sana" şiirinde Osman Gazi, Turan tarihinin ve Türk hâkimiyetinin seçkin bir temsilcisi olarak selamlanır:

*Sen o zaman diyordun ki:
'Ben Oğuz Han neslindenim;
Bana yurdun üstündeki Herkes Tanrı emaneti;
Ben burada her bir ferdi
Mesut etmek isteyenim.'*

...
*Selâm sana ey sevgili Gazi Osman,
Ey gözleri Altayları nakleylen!
Selâm sana, ey devletli, ulu sultan.
Ey bağrında Orhunları sürükleyen (1969: 115, 120).*

Mehmet Emin, benzeri yaklaşımını "Ey Türk Uyan", "Ordunun Destanı" gibi şiirlerinde de gösterir.

Yine Ziya Gökalp'ın "Osman Gazi Kurultayda" şiiri bu bakımdan dikkati çeker. "Meşhed'e Doğru" şiirinde de Kosova topraklarında yatan Murad Hüdavendigâr tarihin içinden *Türk ilinin ebedî nöbetçisi* olarak millete seslenir:

*Anadolu Türk yurdudur, karşı yaka Türk ili,
Siz asılsız türediler değilsiniz, sizdeki
Kanlar taşır hakanlardan kalma 'büyük emel'i,*

*Ruhunuzda bugün kendi kendisini tanıyan
'Turan benim yurdum!' diyen birisi var:
Oğuz Han... (1976: 101)*

Dönemin pek çok şiirinde görülen bu tarihî bütünlük fikri, Türkçü düşüncenin uzak bir geçmiş saplantısıyla hareket etmediğini de ortaya koymaktadır.

Romantik Türkçü hareketin öne çıkan bir diğer ismi olan Ömer Seyfettin ise geçmişe yönelirken şimdinin ve geleceğin göz ardı edilemeyeceği kanaatindedir. "Mazi İhya mı Edilir? İade mi?" başlıklı yazısında da ifade

ettiği gibi geçmişe sevgi ve hürmet beslemek bir millet için gerekli olmakla birlikte; hayatta kalmak isteyen bir millet geçmişi yeniden yaşatmaya teşebbüs etmemelidir. Yazar “maziye iade etmek” dediği bu tavrın karşısına “maziye ihya etmek”i koyar. Her milliyetçinin tarihini aradığını söyleyen yazar maziye yaşatmanın mümkün olmadığını bir hatıra olarak saklanması gerektiğini vurgular:

... milliyetperverler bu maziye yalnızca ‘ihya etmek’ emelini güderler. Maziye iade etmek; onu ‘fiil’ hâlinde yaşatmak; ‘ihya etmek’ ‘hatıra’ hâlinde yaşatmaktır. Birincisi irticâ, ikincisi hamiyettir. Birincisi milletimizi, milliyetimizi mahv... ikincisi îlâ eder (2018: 507).

Ömer Seyfettin’in tarihe yönelik bu şuurlu yaklaşımı, eserlerinden de yansır. Geçmişe, andaki sıkıntıları gidermek için dönmek ve kolektif hafızada yaşayan kahramanları idealleştirerek sunmak hikâyelerinde olduğu kadar şiirlerinde de görülen bir özelliktir.

Mehmet Emin’in yukarıda alıntılanan şiirinde de geçen “beyitsiz Şehname” ifadesi, dönem edebiyatçıların, Türklerin tarihini anlatan büyük bir destandan mahrum olduğumuz görüşünde birleştirmiştir.⁶ Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin gibi Türkçü şairler, bu eksikliği gidermek amacıyla destanî şiirler kaleme almıştır. Ömer Seyfettin de bu amaçla “Köroğlu Kimdi? Millî Bir Destanın Dibacesi” adlı şiiri yazmıştır.⁷ Tamamlayamadığı bu eserinde şair, Köroğlu’nun bir eşkıya figürü olarak tanınmasına rağmen eski Türk tarihinin millî kimliği yaşatan bir kahramanı olduğunu vurgular. Türklerin Çinlilere esir olduktan sonra verdikleri bağımsızlık mücadelesinin öncüsü olan Köroğlu’nu işlediği bu metni Ömer Seyfettin, genç şairlere ithaf eder. (Polat, 2014: 189; Duymaz, 2009: 418) Bu destanî şiir boyunca Türklük şuurunun dile getirildiği, kolektif hafızada yer alan şahsiyetlerle tarih şuurunun uyandırılmaya çalışıldığı görülür. Şair, “Yeni Gün” şiirinde Ergenekon’dan çıkışı dillendirirken, “Kırk Kız” adlı şiirinde de Kırgızların ortaya çıkışını ele almıştır.

⁶ Bu fikri taşıyan isimlerden biri de Yahya Kemal’dir. O da Türklerin tarihi bir destan niteliğinde yaşadığı hâlde bir Firdevsî gibi şiire dökemediğini düşünür. Şair bunu, Türk’ün son zamanlara kadar şanlı tarihini hasretle yâd edecek bir esârete düşmeşiğine bağlar (Beyatlı, 1977: 118). Şair, Londra’da bulunduğu yıllarda bir Türk destanı yazmaya çalıştığını hatıralarında anlatır (1973: 103-104).

⁷ Ömer Seyfettin’in tarihî romantizm anlayışını “Kaç Yerinden” adlı hikâyesinin figürlerinden biri aracılığıyla öğrenmek mümkündür: *Sanatkâr hâl içinde mefkûresini olanca heyecanıyla duyamayınca romantik maziye döner. Orada ezeli efsanelerini yaşayan binlerce tayf vardır. Bu tayflara tarihin hayalinde renkler, şekiller verir. Onlara meftun olur. Destanlarını terennüm eder... Mazide bugünkü medeniyetin, maddiyatın söndürdüğü nurlar vardır. Doğruluk, sadakat, vefa, fazilet, kerem, şefkat, muhabbet, aşk var. Hayatın hakiki manası olan mefkûre var* (2015: 514-515).

Genç Kalemler dergisi etrafında gelişen Türkçü düşünceyle birlikte, edebî ürünler aracılığıyla millî tarih şuurunun uyanması sağlanmıştır. Özellikle manzum metinlerle vurgulanan Türk kimliği Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Mehmet Emin gibi şairlerin eserlerinde ideolojik bir kuvvet kazanmıştır. Bunların dışındaki eserlerde eski Türk tarihinin telmih niteliğinde kaldığı söylenebilir (Tural, 1978: 269).

Millî edebiyat devresinde tarihe yönelik romantik bakışın özgül bir temsilcisi de Yahya Kemal'dir. Türkçü-Turancı görüşe karşı daha sınırlı bir coğrafya ve tarih anlayışı onun düşüncelerine kaynaklık eder. Malazgirt Zaferi öncesini “kable't-tarih” olarak gören ve Türklüğün Anadolu coğrafyasında yeni bir oluşum sergilediğini savunan Anadolucu yaklaşım bu düşüncenin esasını oluşturur.

Yahya Kemal, 1071'den sonra Anadolu'da hayat bulan yeni Türklüğün izini “Alp Aslan'ın Ruhuna Gazel” isimli şiirinde sürer. Malazgirt Zaferi'yle Anadolu'nun kapısını Türklere açan bu Türk hakanını yüceltir:

*İklîm-i Rûm'u tuttu cihangîr savleti
Târîh o işde gördü nedir şîr savleti*

...

*Ey şanlı cedd-i ekberimiz âb-ı tîğnin
Bî-hadd imiş güneş gibi tenvir savleti* (1985: 45-46)

Bu düşünceyi yazılarında da sıklıkla dile getiren Yahya Kemal'in şiirlerinde asıl olarak Osmanlı asırlarını işlediği görülür. 1919'da yayımladığı “Akıncılar” başlıklı şiirinde fetih peşinde koşan cedleriyle özdeşlik kuran şair, işgal İstanbul'unda geçmişin şanlı hatıralarıyla ferahlamak ister:

*Bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik
Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik*

*Haykırdı, ak tolgalı beylerbeyi 'İlerle!
Bir yaz günü geçtik Tuna'dan kafilelerle*

...

*Cennette bu gün gülleri açmış görürüz de
Hâlâ o kısl hâtıra gitmez gözümüzde* (1974: 22-23).

Maziye kahramanlar üzerinden canlandıran bu gibi şiirlerin yanı sıra millî hayatın geçmişte kalan manevî taraflarına duyulan özlemi dile getiren şiirleriyle Yahya Kemal, Millî Edebiyat döneminde olduğu gibi Cumhuriyet'ten sonra da tarihî romantizmi yaşatan bir isim olmuştur. Tanpınar, onun bu özelliğine değinirken şunları söyler:

Tanzimat'tan beri itiyat edindiğimiz görüş tarzı bizi kendi tarihimizden uzaklaştırmış yahut bizi ona hiçbir şeyi lâıyıkıyla göremeyeceğimiz bir gözle bakmaya alıştırmıştı. Belki tarihi her zamandan fazla - yani hiçe nisbetle biraz fazla- biliyorduk. Fakat 'historicite' denen şeyi, tarihîliği, fert için olduğu kadar millî hayat için de çok lüzumlu ve zarurî olan ve hepimizi bir ağacın kökleri gibi asırların içinden doğru besleyen düşünceyi kaybetmiştik.[...]

Yahya Kemal'in asıl büyük rolü burada oldu. İnkâr veya her şeyi olduğu gibi kabul arasında sallanan ve sonunda kendi tereddüdünden doğan bu davranışı, bütün bir beyhude gidip gelişi asıl hayatî fonksiyonu zanneden bu vaziyete o son verdi (2007: 24-25).

Yahya Kemal, “Biz kimiz?” sorusuna Türk tarihinin bin yıllık çerçevesi içinde cevap arayan bir şairdir. O, geçmişini nostaljik bir bakışla ele alırken Anadolu tecrübesinin dönüştürdüğü Türk kimliğini şimdinin şartları içinde bulmak ister. Tarihin ve coğrafyanın bir sentezi olan “millî ruh”u görmeye çalışır. Tarihi “imtidad” kavramı etrafında değerlendiren şair, buradan hareketle geçmiş, şimdiki ve geleceği tarihî akışın bir parçası olarak görür. Tarihte devamlılığın esas olduğunu düşünen Yahya Kemal, tamamlanmaları uzun yılları bulan şiirleriyle tarihî romantizmin özgün örneklerini vermiştir.⁸

Osmanlı Devleti'nin ayrılıkçı hareketler neticesinde parçalandığını görüp tarihe bir çıkış yolu bulmak kaygısıyla yönelen isimlerden biri de Mehmet Âkif'tir.

*Vîrânelerin yaşçısı baykuşlara döndüm,
Gördüm de hazânında bu cennet gibi yurdu.
Gül devrini bilseydim onun, bülbül olurdum;
Yâ Rab, beni evvel getireydin ne olurdu? (1963: 530).*

mısralarıyla dile getirdiği geçmiş özlemi, millî romantik tavrın bir ifadesi olarak okunmalıdır. Zira millî romantizm, *ihtişamlı mazi ile perişan bugün arasındaki tezatın doğurduğu bir duyuş tarzıdır*. Şiirde baykuş ve bülbül kelimeleri üzerinden kurulan karşıtlık bunu gösterir. Millî romantik bir bakışla tarihe yönelen şair, yaşanan kimlik krizini aşmaya çalışır (Emil, 2005: 2385).

Bu mazi iştihakını maziperestlikle karıştırmamak da gerekir. Döneminin diğer pek çok ismi gibi Mehmet Âkif de nice emekle, kanla vatan

⁸ Çoğu Cumhuriyet sonrasında yayımlanan bu şiirlerden “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”, “Mohaç Türküsü”, “İtrî”, “Hayâl Şehir”, “Koca Mustâpaşa” gibileri ilk akla gelenlerdir. Bunlarda millî hayatın oluşumu, geçmişle halin birliği dile getirilir. Tarihin sağlıklı dönemleri aracılığıyla millî kimliğe dair bir şuur oluşturmak istenir.

hâline getirilmiş toprakların dağılması karşısında ayağını sağlam basabileceği bir zemin arar. Şair, “Bülbül” başlıklı şiirinde Bursa’nın işgali üzerine düştüğü derin üzüntüyü ifade eder. *Benim hakkım, sus ey bülbül, senin hakkın değil mâtem!* derken feryadını duyuran şair, Salâhaddîn-i Eyyûbî’yi, Fatih’i, Osman ve Orhan Gazi’yi anarken İslam tarihini ve Osmanlı’nın kuruluş asırlarını birlikte değerlendirir:

*Hayâlimden geçerken şimdi, fikrim herc ü merc oldu,
Salâhaddîn-i Eyyûbî’lerin⁹, Fâtih’lerin yurdu.
Ne zillettir ki: nâkûs inlesin beyninde Osmân’ın;
Ezan sussun, fezâlardan silinsin yâdı Mevlâ’nın!
Ne hicrandır ki: en şevketli bir mâzi serâp olsun;
O kudretler, o satvetler harâp olsun, türâp olsun!
Çökük bir kubbe kalsın ma’bedinden Yıldırım Hân’ın;
Şenâatlerle çiğnensin muazzam Kabri Orhân’ın! (1963: 474).*

Hâlin içinde bulunduğu perişanlıkla maziyi kıyaslayan Âkif, Osmanlı tarihinin yüksek şahsiyetlerini başka pek çok manzumesinde hasretle anar. Âkif’in şiirlerinde İslam tarihinin seçkin simaları da işlenir. Asrın idrakine İslam’ı söyletmek ve Kur’an’ın rehberliğinde yeni bir toplumsal hayat şekillendirmek isteyen şair “Kocakarı ile Ömer”, “Dirvas” gibi şiirlerinde İslam tarihinden dersler çıkarır.

Âkif, 1926’da yayımladığı “Âsım”da yine geçmişle bugünü kıyaslayacaktır: *Yurdu baştanbaşa viraneye dönmüş Türk’ün/ Dünkü şen şâtr ocaklar yatıyor yerde bugün!.../ Nerde Ertuğrul’u koynunda büyütmüş obalar?/ Hani Osman gibi, Orhan gibi gürbüz babalar?/ Hani bir şanlı Süleyman Paşa? Bir kanlı Selim?/ Ah bir Yıldırım olsun göremezsin ne elîm!* (1963: 449) Osmanlı tarihinin parlak devirlerini sayan şair, “Âsım”la yeni bir insan tipi çizmek ister. Bu insanın *tarihî değerlere hizmetkâr, azimli çalışkan, zamanın getirdiği yeniliklere açık, dünyevî, geleceği hazırlamaya gayret sarf eden, kanunlara saygılı, kendi millî geçmişinden ve tarihî değerlerinden güç alan biri olduğu açıktır* (Aktaş, 2011: 89). Âkif’in “Asım” karakteri üzerinden somutlaştırmaya çalıştığı bu ideal insan tipi, şairin geçmişe saplanıp kalmadığını, geçmişin zengin mirasından yararlanarak geleceği inşa etmek istediğini ortaya koymaktadır.

⁹ Muallim Naci’nin de bu İslam kahramanı için kaleme aldığı bir şiiri vardır. *Yadigâr-ı Naci* (1314) adlı eserde yer alan “Selahaddin-i Eyyûbî” adlı şiirde cesur hükümdar övülür: *Tiğnila kazandın ebedî şâsa-i ber-nâm/ Millet sana der haşre kadar hâmi-i İslâm* (1314: 46). Naci’in bir de Endülüs Emevî komutanlarından Musa bin Ebu’l-Gazan’ı hikâye ettiği *Musa bin Ebu’l-Gazan yahut Hamiyet* (1298) isimli bir tarihî manzumesi olduğunu belirtmek gerekir.

Sonuç

Tarih, eski dönemlere, bizden önce yaşayan topluluklara ve medeniyetlere dair araştırmalar yapan bir bilim olarak eleştirel düşünceye kaynaklık etmiştir. Bununla birlikte tarihi sadece bir bilim olmaktan çıkaran şey, kolektif hafızayla kurduğu ilişkidir. Bir toplumu kökleriyle birbirine bağlayan ve kolektif şuuru diri tutan bu tarih anlayışı romantik bir karakter taşır. Özellikle milletler ve milliyetçilikler çağı olan 19. yüzyılda gelişen romantik tarih şuuru, millî hayatı şekillendiren ruhî kuvvetlerin araştırılmasını sağlamış, tarihi millî kimliğin inşası veya ihyası için bir başvuru kaynağı hâline getirmiştir.

Millî bir karaktere sahip olmanın şartlarından biri olan tarih şuuru, Batı'da ve Batı dışı milliyetçi hareketlerde 19. yüzyıl itibariyle köklere dönüşü mecbur kılmıştır. Geçmişini araştıran milletler, bir köken belirleme arzusuyla kolektif hafızanın derinliklerinde yer alan efsane ve mitoslara başvurmuştur. İskoçların *Ossian*'ı, Almanlar'ın *Nibelungen*'i, Finlilerin *Kalavela*'sı bu bakımdan öncü niteliği taşıyan anlatılardır. Bu metinlerin etkisi, kendi millî sınırlarının dışına taşmış ve dünya çapında ilgi uyandırdıkları görülmüştür. Bu ve benzeri köken anlatılarıyla milletler, tarih denizinde savrulmalarını önleyecek bir çıpa buldukları gibi, ezelden ebede devam edecek olan varlıklarını da emniyet altına almıştır.

Tarihin romantikleştirilmesi milliyetçilik hareketleriyle sarsılan Osmanlı Devleti'nde aydınlar ve edebiyatçılar vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Alman ve Fransız Romantizmlerinin etkisiyle olduğu kadar güncel meselelerin de Osmanlı aydınını karşı karşıya bıraktığı kimlik sorunu, tarihte bir dayanak noktası aramayı zaruri kılmıştır.

Devletin kurtarılması için çareler arayan Osmanlı aydınları için öncelikli hedef parçalanmayı önlemek olduğu için Osmanlılık fikri geliştirilmiş ve Osmanlı tarihinin kuruluş ve yükseliş devrileri romantik bir bakışla ele alınmıştır. Namık Kemal'in çalışmalarıyla edebiyatın da gündemine giren Osmanlı tarih anlayışı etrafında, kudretli padişahların ve devlet adamlarının konu edildiği pek çok şiir yazılmıştır.

Özellikle II. Abdülhamit döneminde kültür alanında kendini gösteren Türkçülük ise tarihi yeni bir kimlik şuuruyla ele almayı gerektirmiştir. Avrupalı Türkologların araştırmalarından faydalanan dönem aydınları Türk kimliğinin tarihteki derin köklerini keşfetmiştir. II. Meşrutiyet'ten ve Balkan Harbi faciasından sonra siyasî olarak da güç kazanan Türkçü düşünceye mensup Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Mehmet Emin gibi isimler şiirlerinde Türk tarihinin İslam öncesi çağlarına ve uzak coğrafyasına dek uzanırken, Yahya Kemal Anadolu'da hayat bulan Türklüğü ve Osmanlı asırlarını dile getirmiştir. Dönem içinde İslamcı düşünceyi hemen

tek başına temsil eden Mehmet Âkif de Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve yükseliş devirleriyle birlikte İslam tarihinin seçkin sahnelerini eserlerine taşımıştır.

Bu dönemde tarih şuuruyla hareket eden edebiyatçıların ortaya koyduğu metinlerde tarihin romantik bir bakışla işlendiği, milletin tarihinde yer etmiş efsanevî kişilerin kahramanlıklarının yüceltildiği görülür. Burada amaç, geçmişten ders çıkararak milletin geleceğini inşa etmektir. İmparatorluğun uzun 19. yüzyılı boyunca yaşanan ağır yenilgiler, toprak kayıpları Türk aydınını yeni bir şuur seviyesine ulaştırmıştır. Tarihî romantizm, diyeceğimiz bu şuur sayesinde Türklüğünü yeni baştan keşfeden aydınlar ve edebiyatçılar tarihi nesnel bir bilgi olmanın yanı sıra edebî eserin de malzemesi kılmıştır.

Bu bakımdan yer yer ideolojik bir çehre kazanan şiirlerle vatan ve millet sevgisi uyandırılmak istenmiştir. Edebî eserlere yansıyan yönüyle tarih, millî gurur ve şuur beslemiştir. Millî tarihin birer parçası olan şanlı ve felaketli hatıraların işlendiği eserler sayesinde Türklüğün sembol isimleri tanıtılmış, bu vesileyle ideal Türk kimliğinin çerçevesi çizilmiştir.

KAYNAKLAR

- Abdülhak Hâmid (1334), *İlham-ı Vatan*, Matbaa-i Amire, İstanbul.
- AKTAŞ, Şerif (2011), *Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar*, Kurgan Yay., Ankara.
- AKÜN, Ömer Faruk (1956), “Abdülhak Hamid'in ‘Merkad-ı Fâtih’i Ziyaret’ Manzumesi ve İçindeki Görüşler”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, nr. 7, s. 61-104.
- ANDI, M. Fatih (1997), “Muallim Naci'nin ‘Lisân-ı Fâtih'ten’ ve ‘Seli-miyye’ Şiirlerine Yazılan Nazîre, Terbî ve Tahmîsler”. *İlmî Araştırmalar*, S. 5, s. 41-60.
- ARIKAN, Zeki (1985), “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Tarihçilik”, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, s. 1584-1594.
- AYVAZOĞLU, Beşir (2013), *Tanrı Dağı'ndan Hıra Dağı'na: Milliyetçilik ve Muhafazakârlık Üzerine Yazılar*, Kapı Yay., İstanbul.
- BANARLI, Nihat Sami (2004), “Millî Romantizmin İdrâki”, *Edebiyat Sohbetleri*, (2. bs), s. 15-30. Kubbealtı Yay., İstanbul.
- BEYATLI, Yahya Kemal (1973), *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım*, İstanbul Fetih Cemiyeti Neş., İstanbul.
- _____ (1974), *Kendi Gök Kubbemiz*, (5. bs), İstanbul Fetih Cemiyeti Neş., İstanbul.

- _____ (1977), *Mektuplar Makaleler*, İstanbul Fetih Cemiyeti Neş., İstanbul.
- _____ (1985), *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, (4. bs.), İstanbul Fetih Cemiyeti Neş., İstanbul.
- CANATAK, A (2001), *Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Tarih Teması*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ÇETİN, Nurullah (2016), *İkinci Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı*, Nobel Yay., Ankara.
- DUYMAZ, Ali (2009), “Ömer Seyfettin’in Kaleme Aldığı Destanlar Üzerine Bir Değerlendirme”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 12, S. 21, s. 413-421.
- EMİL, Birol (2005), “Büyük Türkler’den: Nihad Sami Banarlı ve Millî Romantizmin İdrâki”. *Turkish Studies*, S. 10/8. s. 2381-2388. (erişim adresi: http://turkishstudies.net/files/turkishstudies/563112433_118zEmilBirol-tntm_S-2381-2388.pdf) (erişim tarihi: 06.09.2019).
- ERSOY, Mehmet Âkif (1963), *Safahat*, (Haz. Ömer Rıza Doğrul), (6. bs.), İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- GÜNGÖR, Erol (1996), *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*, (10. bs), Ötüken Neş., İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (1948), *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.
- _____ (1998), *Tevfik Fikret*, (6. bs.), Dergâh Yay., İstanbul.
- _____ (2002), *Şiir Tahlilleri I- Tanzimat’tan Cumhuriyete*, (17. bs.), Dergâh Yay., İstanbul.
- _____ (2006), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KAPLAN, Ramazan (1999), “Muallim Naci’nin Bir Trajedi Denemesi: Gazi Ertuğrul Bey”, *İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, S. 7, s. 135-146.
- [KILIÇEL] Yusuf Şerif (1935), *Muhtasar Avrupa Edebiyatı Tarihi*, Maarif Vekâleti Yay., İstanbul.
- KUSHNER, David (1979), *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu* (1876-1908), (Çev. Şevket Serdar Türet, Rekin Ertem, Fahri Erdem), Kervan Yay., İstanbul.
- LEWIS, Bernard (1993), *Modern Türkiye’nin Doğuşu*, (Çev. Metin Kıratlı), (5. bs), Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.

- LLOBERA, Josep R. (2007), *Modernliğin Tanrısı: Batı Avrupa'da Milliyetçiliğin Gelişimi*, (Çev. Emek Akman-Ebru Akman), Phoenix Yay., İstanbul.
- Muallim Naci (1301), *Şerâre*, Matbaa-i Ebuuziyya, İstanbul.
- _____ (1303), *Fürûzan*, Karabet ve Kasbar Matbaası, İstanbul.
- _____ (1314), *Yadigâr-ı Naci*, A. Asaduryan Malûmat Matbaası, İstanbul.
- Ömer Seyfettin (2015), *Bütün Hikâyeleri*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), (3. bs), YKY, İstanbul.
- _____ (2018), *Bütün Nesirleri (Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler)*, (Haz. Nâzım Hikmet Polat), (2. bs.), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- ÖZKIRIMLI, Umut (1999), *Milliyetçilik Kuramları / Eleştirel Bir Bakış*, Sarmal Yay., İstanbul.
- ÖZLEM, Doğan (2012), *Tarih Felsefesi*, Notos Kitap Yay., İstanbul.
- PELVANOĞLU, Emrah (2007), "Ossianizm ve Beş Hececiler", *Millî Folklor*, S. 75, s. 5-10.
- POLAT, Nâzım Hikmet (2014), *Şair Ömer Seyfettin: Bütün Şiirleriyle*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- SCHULZE, Hegen (2005), *Avrupa'da Ulus ve Devlet*, (Çev. Timuçin Binder), Literatür Yay., İstanbul.
- SMITH, Anthony D. (1994), *Millî Kimlik*, (Çev. Bahadır Sina Şener), İletişim Yay., İstanbul.
- ŞİMŞEK, Ahmet (2011), "Sunuş". *Tarih Nasıl Yazılır? Tarihyazımı İçin Çağdaş Bir Metodoloji*, (ed. Ahmet Şimşek), (2. bs.), Tarihçi Kit., İstanbul.
- ŞULUL, Kasım (2001), "Batı Tarih Felsefesine Giriş". *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 6, S. 6, s. 111-132.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1988), *19ncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (7. bs), Çağlayan Kit., İstanbul.
- _____ (2007), *Yahya Kemal*, (6. bs.), Dergâh Yay., İstanbul.
- TİMUR, Feridun (2002), "Romantik Milliyetçilik: Modernist Evrenselciliğe ve Tek Biçimciliğe Karşı Meydan Okuma", *Türkiye ve Siyaset*, S. 6, s. 73-81.
- TURAL, Sadık Kemal (1978), *Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yıllarında (1908-1920) Edebiyatımızda Türkçülük Akımı*, Hacettepe Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (2016), *Millet ve Tarih Şuuru*, (3. bs.), Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.

YURDAKUL, Mehmet Emin (1969), *Mehmed Emin Yurdakul'un Eserleri I-Şiirler*, (Haz. Fevziye Abdullah Tansel), Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.

Ziya Gökalp (1968), *Türkçülüğün Esasları*, (7. bs). Varlık Yay., İstanbul.

_____ (1976), *Kızilelma*, (Haz. Hikmet Tanyu). Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

Yayın Tanıtımı: Süheyla YÜKSEL, *Türk Edebiyatında Yunan Antikitesi 1860-1908*, Asitan Kitap, Ankara, 2012 (2. Baskı), 286 s.

İlk baskısı 2010 yılında Asitan Yayıncılık tarafından yapılan *Türk Edebiyatında Yunan Antikitesi*'nin ikinci basımı 2012 yılında yine aynı yayınevi tarafından yapılmıştır. Kitabın ikinci baskısında okuyuculara ve bilhassa araştırmacılara büyük kullanım kolaylığı sağlayan dizin eklenmiş, birinci baskıdan sonra tespit edilen kitaplar ile antikite ve mitolojinin kullanımına dair yeni örnekler ilave edilmiştir.

Türk Edebiyatında Yunan Antikitesi'ni kaleme almaktaki amacını “Türk edebiyatını daha iyi tanımak ve anlamak” olarak belirten Süheyla Yüksel, Yunan antikite ve mitolojisini bu amaç için sadece bir vasıta olarak görmektedir. Yani amaç Yunan antikite ve mitolojisi ile daha sonraki medeniyetlere olan etkisini araştırmak değil sadece belirli bir dönemdeki Türk edebiyatına yansıyan taraflarını incelemektir. Eserin araştırma alanının 1860-1908 dönemi ile sınırlandırılması dikkate değer bir noktadır. Batılılaşma hareketlerinin başlangıcını neredeyse iki yüz yıl geriye götürmek mümkün olsa da 1839 Tanzimat Fermanı ile resmîyet kazanan bu hareketin edebiyat sahasında görülen ilk ürünlerinin ortaya çıkması 1860'lı yılları bulmuştur. 1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanı ile hem siyasî hem de sosyal olarak birçok gelişmeye gebe kalan Türk toplumunda edebiyat alanında da yeni cereyanlar meydana gelmiştir. Bu bakımdan çalışmanın kapsam ve sınırlarının belirlenmesinde belirtilen dönemin seçilmesi etkili bir yöntem olarak göze çarpmaktadır.

Batılılaşmanın 1860-1908 dönemi eski ile yeninin bir arada olduğu bir süreçtir. Bu süreçte Türk edebiyatının etkilendiği kaynak Fransız edebiyatı olsa da geri planda ve her aşamada karşımıza çıkan kadim Yunan ve Latin kültürü olmuştur. Çünkü Batının beslendiği ana kaynak



TÜRLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
47. SAYI / VOLUME
2020-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Öğr. Gör.
Nimet ALPASLAN

Niğde Ömer Halisdemir Üni.
Yabancı Diller Yüksek Okulu
Mütercim-Tercümanlık Böl.

nimet.alpaslan@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-3689-9030

Atf

Citation

ALPASLAN, Nimet (2020), “Yayın Tanıtımı: Türk Edebiyatında Yunan Antikitesi 1860-1908”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (47) 189-195.



YAYIN TANITIMI
BOOK REVIEW

bunlardır. Bu yüzden Osmanlının batılılaşmasında antikite etkisi her aşamada az ya da çok görülmektedir. Yüksel, eserini “Yunan Antikitesine ve Mitolojisine Dair Tercüme Telif Eserler”, “Yunan Antikitesine ve Mitolojisinin Edebî Eserlere Yansıması” ve “Yunan Antikitesine Dair Çalışma Yapanlar” olmak üzere üç ana bölümden oluşturmuştur.

“Giriş” bölümünde, edebiyatın batılılaşma sürecini ana hatları ile ele alırken 1860-1908 arası şiirde eski mazmunların yerini Batılı bir düşünce ve tahayyül sistemine (imaj) bırakmaya başladığını ancak Yunan mitolojisine dair unsurların kullanımında çok temkinli davranıldığına dikkat çekilmektedir. Çünkü buradaki çok tanrılı yapı, dönemin kabullerine ters düşmektedir. Eserde eski Yunan kültürü, “eski Yunan felsefesi” “eski Yunan edebiyatı” ve “Yunan mitolojisi” olarak üç bölümde incelenmiştir. Hıristiyanlığın doğuşu ve yaygınlaşması ile Orta Çağ’da etkisi azalan atik Yunan felsefesinin Türk edebiyatına yansıması Sokrates, Platon ve Aristo’dan hareketle olmuştur. Eski Yunan edebiyatı kısmında ise Türk edebiyatında bu alanda yapılan çeşitli tasnif çalışmalarına yer verilmiş ve Homeros’un ön plana çıktığı özellikle belirtilmiştir. Tasniflerin tarihi olay, zaman ve konu gibi kıstaslara göre yapıldığı belirtilip yöntem ne olursa olsun antik Yunan edebiyatındaki türlerden ve bu türlerin önemli temsilcilerinden örnekler verilmiştir. Yunan mitolojisi bölümünde ise sadece Yunan edebiyatının değil bütün Batı kültür ve edebiyatının da kaynağı olduğu vurgulanmıştır.

“Antikteye Dair Tercüme Telif Eserler” başlıklı birinci bölümde Osmanlı’da çeviri faaliyetlerinin başlangıcından kısaca bahsedilerek ilgili bölümlerden örnekler verilmiştir. Felsefe alanında, Lagofet Vasilaki Vuka’nın Lukianos’tan yaptığı *Dalkavukname (Terceme-i Letâfet-Âsarder Târîf-i San’at Dalkavukân-ı Şöhret-Şiâr)*, Cricor Chumarian’ın Fenelon’dan yaptığı *Evvel Zamanda Âzamü’ş-şan Olan Filozofların İmrar Etmiş Oldukları Ömürlerinin İcmailidir*, Yanyalı K. Şükrü’nün yine Fenelon’dan çevirdiği *Meşahir-i Kudemâ-yı Felâsifenin Mücmelen Tercüme-i Halleri*, Münif Paşa’nın Fenelon, Fontenelle ve Voltaire gibi düşünürlerden derlediği *Muhaverat-ı Hikemiye*, Abdü’n-Na’fi Efendi’nin *Mutavvel* tercümesi, Es-Seyyit Mehmet Ali Fethi’nin *Tercime-i Nesâyih-i Eflatun-ı İlâhi* isimli çevirisi, Mütercim Kerim Efendi’nin *Kıssa-i Salaman ü Absal* çevirisi ve süreli yayınlarda kalan birkaç çeviri verilmiştir. Eserler ve bu eserlerin çevirileri hakkında kısa bilgiler verilip ayrıca Teodor Kasap ve Ebuzziya Tevfik’in bu alandaki çalışmaları belirtilmiştir.

Tarih alanında, künyesine ulaşılmakta epeyce zorluk çekilen bir eser olan George Rhasis’in Flavius Arrianus’tan çevirdiği *Tarih-i İskender bin Filipos* ve Ağrıbozî Melek Ahmet’in çevirdiği *Tarih-i Kudemâ-yı Yunan ve Makedonya* üzerinde durulmuştur. Bu eserin müellifi bilinmemekte ve

tercüme olup olmadığı da net değildir. O dönemde tercüme eserlerin telif olarak ya da telif eserlerin tercüme olarak sunulması hususundaki tavır ve çekincelerin antikite ve mitolojiye olumsuz yaklaşımla ilgili olarak düşünlmesi gerektiği vurgulanmıştır. Nitekim antikite ve mitoloji, Tanzimat'tan sonraki medeniyet ve zihniyet değişmesi sonucu müracaat edilen bir kaynak olmuştur, öncesinde bilinmesine rağmen eserlerde yer almamıştır. Konstantinidi'nin *Tarih-i Yunanistan-ı Kadim* çevirisinin de müellifi bilinmemekte ancak İsmail Habip Sevük “Yunan tarihine dair ilk derli toplu eser” olarak nitelendirmiştir. Heredotos'tan Mithat Paşa'nın *Historiai* ve Necip Asım'ın *Skyth* çevirileri başta olmak üzere çeviriler yapılmıştır. Yapılan bu çevirilerden ve bu eserlerin meydana gelmesi için kurulan kuruluşlardan ve verilen çabadan anlaşılacağı üzere Osmanlı aydını Batıyı taklit etmekle kalmayıp kaynağından tanımayı ve tanıtmayı amaçlamıştır ancak bu da tamamlanamamıştır.

Edebiyat alanında ise Antik Yunan sanatçıların eserlerinden yapılan çeviriler ve onlar üzerine yazılan kitaplar ile Yunan mitolojisini tanıtan ve onlardan esinlenen telif-tercüme eserler kronolojik bir sıra takip edilerek kaleme alınmıştır. İlk olarak Sadullah Paşa'nın yayımlanmamış manzum *İlyada* çevirisi (ilk 10 beyit) ve mensur kısımları üzerinde durulmuştur. Sonrasında F. Naim Fraşeri'nin *İlyada*'sı ve Selanikli Hilmi'nin *İlyas Yahut Şair-i Şehîr Omiros* isimli *İlyada* çevirisi paralel olarak kıyaslanmıştır. Çevirmenlerin dikkat ettikleri hususlar ve edindikleri çeviri yöntemleri, ak-sayan yönleri ve kaynak metinden sapmalar belirtilmiştir. Ömer Seyfettin'in de yarım kalmış bir *İlyada* çevirisi olduğu belirtilmiştir.

İkinci olarak ise Aisopos ele alınmıştır. Aisopos eserlerindeki eğitici mesaj nedeniyle Türk edebiyatında daima ilgiyle karşılanmıştır. İlk defa Ermeni harfleri ile *Ezop'un Kıssadan Hisse Almağa Mahsus Misalleri* adı ile yayımlanmıştır. Daha sonra *Kıssadan Hisse* ismi ile Ahmet Mithat Efendi'nin yayımladığı eser, Diyarbakırlı Çelebizâde Agop Lütfü tarafından da *Tercime-i Yezepoz* adıyla yayımlanmıştır. İzzetli Osman Rasih Efendi'nin *Menâkıb-ı Hayevân Berâ-yı Teşhîz-i Ezhân* isimli çevirisi en çok ilgi gören eser olmuştur ve bu eserin tertibi bakımından diğerlerinden farklı olduğu vurgulanmıştır. Ebuzziya Tefvik'in *Ezop* isimli çevirisi ise iki defa basılmıştır. Yapılan çeviriler ve içerik hakkında kısa açıklamalarda bulunan eserde Yüksel, dönemin şartlarının ve genel kabullerinin benimsenen çeviri stratejisi açısından önemli ve yaptırım gücünün yüksek olduğunu özellikle belirtmiştir.

Şiir türünde ise Anakreon'un bazı şiirleri ilk defa *Şark* mecmuasında yayımlanmıştır ve şiirdeki mitolojik isimlerin parantez içinde verilmesinin dikkat çekici olduğu belirtilmiştir. Theokritos'un “idyl” olarak adlandırılan iki pastoral şiiri *Envâr-ı Zekâ* dergisinde yayımlanmıştır ve burada tasvir

edilen balıkçı sandalının Tevfik Fikret'in şiirindeki “köhne tekne”yi çağrıştırdığı okuyucunun dikkatine sunulmuştur.

Ksenophon ise tarih, felsefe, ahlak gibi çeşitli alanlarda eserler vermiştir. *Kyrou Paideia*'sı *Hüsrevnâme* adıyla Ahmet Mithat Efendi tarafından çevrilmiştir, eğitim ile ilgili teması ise çevirmenin en çok dikkat ettiği husus olarak gösterilmiştir. Longos'un *Daphnis ve Khloe için Pastoral* isimli eseri Bağdatlı Kâmil tarafından *Daphnis ve Khloe'nin Hikâye-i Taşşuklarıdır* ismiyle çevrilmiştir. Ancak eserin künyesi de dahil bu çeviride yazarın tasarrufu ya da kaynak olarak aldığı metinden kaynaklı eksiklikler olduğu belirtilmiş ve Bilge Umar'ın *Daphnis'le Chloe* isimli çevirisi ile karşılaştırma yapılarak ele alınmıştır.

Biyografi kısmında Plutarkhos'un Yunan ve Romalı meşhurların biyografilerinin karşılaştırmalı olarak anlatıldığı *Paralel Hayatlar*'ın bir bölümünün Yusuf Bahaeddin tarafından çevrildiği belirtilmiştir.

Bölüm sonunda genel bir değerlendirmede bulunan Yüksel, Antik Yunan tarihi ve felsefesi ile ilgili eserlerin hemen hepsinin çeviri olduğunu ve bu medeniyetin Osmanlı topraklarında yaşamasının Batılılaşmanın ilk aşamasından beri bu konuda eser verilmesindeki etkisini belirtmiştir. Ancak çevirilerde yazar isimlerinin belirtilmemesi, mitolojideki bazı isim ve olayların görmezden gelinmesi ve Yunan mitolojisi yerine Roma mitolojisindeki karşılıklarının kullanılmasını bu yolda karşılaşılan bir engel olarak görmüştür. Ayrıca Batılılaşma yolunda önemli bir yapı taşı olan çevirilerin önemini vurgularken bunların belirli bir program dahilinde yapılmadığının da altını çizmiştir.

Eserin birinci bölümü her ne kadar “Antikteye Dair Tercüme Telif Eserler” ve “Mitolojiye Dair Tercüme Telif Eserler” olarak alt başlıklara ayrılrsa da antikite ve mitoloji kavramlarını birbirinden ayırmak oldukça zor olmuştur ve net bir ayırım verilememiştir. Adı geçen eserlerde de bu kavramlar birbirine geçmiştir ve çoğu zaman ikisinin de aynı anda görüldüğü olmuştur. Bu zorluğun bilincinde olan yazar “Mitolojiye Dair Tercüme Telif Eserler” bölümünde konusunu özellikle Yunan mitolojisinden alan eserleri tanıtmaya çalışmıştır. Yusuf Kâmil Paşa'nın *Tercüme-i Telemak*'ı, Faik Reşad'ın *Hikâye-i Aristonous*'u, Mehmet Nüzhet'in *Federi*'si, Mehmet Raşid'in *Herakles ve Olimpiyagos Agonos*'unda dikkati çeken husus bu çeviri eserlerin bilgilendirici ve ders verici nitelikte olmasıdır. Şemsettin Sami'nin *Esâtîr*'i Yunan mitolojisi hakkında bilgi veren ilk eserdir ve yazar mitolojinin doğuşu ve inanç sistemleri hakkında yerinde değerlendirmelerde bulunmuştur. Nâbizâde Nâzım'ın *Esâtîr*'i ise Sami'nin eserinden sonra yayımlanmasına rağmen eksik ve yetersiz olarak nitelendirilmiştir. Şemsettin Sami'nin Florian'dan çevirdiği *Glatee*'nin ve Nicolas Camilla Flammario'dan çevrilen *Urani Yahut Heyet Perisi*'nin de

isimlerindeki çağrışıma rağmen mitolojik unsurlar barındırmadığı vurgulanmıştır. Yine Yunus Nadi'nin çevirdiği *Artemis* de aynı özelliktedir. Sonuç olarak, Türk okuyucusunun mitolojik eserlerden ziyade mitolojik isimler ile ilgilendiği vurgulanmıştır.

Eserin ikinci bölümü “Yunan Antikitesinin ve Mitolojisinin Edebî Eserlere Yansıması” başlığını taşımaktadır ve bu bölüm de birinci bölümde olduğu gibi önce antikite sonra da mitoloji olarak alt başlıklara ayrılmıştır. Antikitenin edebî eserlere yansımasını önce şahıslar üzerinden gösteren yazar, bu bölümde Abdülhak Hâmid ile Herakleitos arasında benzerlik olduğunu belirtmiştir. Şinasi'nin ise *Tenasüh Hikâyesi* isimli manzumesinde Pythagoras'ı ironik bir amaçla kullandığı belirtilmiştir. Abdülhak Hâmid'in *Garam*'da Parmanides'i zikrederken, Namık Kemal'in bir şiirinde Sokrates ve İskender'e, Hamid'in ise yine Eflatun ve Sokrates'e atıfta bulunan isimler olduğu belirtilmiştir.

Divan şiirinde sıklıkla yer alan Eflatun'un (Platon), Tanzimat sonrasında da Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem, Tevfik Fikret ve Hâmid'in şiirlerinde yer aldığı belirtilmiştir. Ayrıca Ahmet Mithat Efendi'nin de “ismi ile müsemma olmayan” bir Felatun'unun olduğu vurgulanmıştır. Bunlardan başka, Aristo, Şinasi'nin bir dörtlüğünde yer alırken, Hamid'de İskender ve Aristo ile beraber birer tiyatro kişisi olarak işlenmiştir. Diogenes ise Ebuzziya Tevfik'in eserinde kendisine yer alırken Cenap Şahabettin'in *Diyojen'e* diye başlayan şiirinde bu filozofun anlatıldığı belirtilmiştir. Diogenes'in Ahmet Mithat, Namık Kemal, Şinasi ve Ziya Paşa'nın eserlerinde de muhtelif filozoflarla beraber anıldığı gösterilmiştir. İskender'in ise Ebuzziya Tevfik, Namık Kemal, Şinasi, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamid gibi sanatçıların eserlerinde yer aldığına değinilmiştir.

Ayrıca Yunan mitolojisinin Türk edebiyatında ne denli etkili olduğu ya da olması gerektiği hususundaki dönemin kayda değer tartışma ve görüşlerine de bölümün sonuç kısmında yer vermiştir. Yüksel, konu ile ilgili olarak Hilmi Ziya Ülken, Ahmet Hamdi Tanpınar, Gündüz Akıncı, Ömer Faruk Akün, Orhan Okay gibi araştırmacı ve sanatçıların eserlerine sık sık atıfta bulunmuştur. Ayrıca Güler Çelgin'in eserleri de bu konuda ona önemli bir kaynak teşkil etmiştir.

“Türler ve Tipler” başlığı altında ise Türk edebiyatında yalnızca muhteva bakımından değil roman ve tiyatro gibi Avrupaî türlerin girme-siyle türler bakımından da değişikliklerin meydana geldiği belirtilmiş ve bu türlerin ilk örnekleri olan *Sergüzeşt-i Pervîz*, *Aşk-ı Memnu*, *Ferdi ve Şürekası*, *İntibah*, *Sergüzeşt*, *Mai ve Siyah*, *Zehra*, *Vatan Yahut Silistre* gibi eserler olay örgüsü ve karakterlerinin tragedyaya karakterlerine olan benzerlikleri yönünden incelenmiştir. Özellikle de Midas ve Oidipus hakkında

detaylı bilgiler verilerek adı geçen eserlerdeki karakterlerin de tahlili yapılmıştır.

“Mitolojinin Edebî Eserlere Yansıması” başlıklı bölümde ise öncelikle mit ve mitoloji kavramları hakkında kısa bilgiler verilmiş ve edebiyattaki gerekliliğine dair tartışmalardan bahsedilmiştir. Yunan mitolojisi ana hatları ile anlatıldıktan sonra Türk edebiyatında nasıl işlendiği örneklerle gösterilmiştir. Türk edebiyatında en çok Eros ve Aphrodite’in işlendiği belirtilmiştir. Eros’un Güllü Agop tarafından yazılan *Telemak Küpiden Heykelinde* isimli operada, Mehmet Celâl’in muhtelif şiirlerinde, Tevfik Fikret’in “Hâb-ı Girzân” şiirinde, Cenap Şahabettin’in muhtelif şiirlerinde değişik isimlerle yer aldığı vurgulanmıştır. Bu isimler arasında “tıfl-ı bîdâr, tıfl-ı gârâm, tıfl-ı aşk, tıfl-ı muhabbet, tıfl-ı sevda, tıfl-ı sehâr-ı muhabbet, ferîşte-i sevda”nın olduğu belirtilmiştir. Cenap Şahabettin’in her ne kadar klasiklerin taklidine karşı çıkmış olsa da antik Yunan medeniyetlerine ait unsurları kullandığı vurgulanmıştır. Şark mitolojisindeki karşılığı Zühre olan güzellik tanrıçası Aphrodite, Roma mitolojisindeki karşılığı Venüs’le edebiyatımızda kendisine sıklıkla atıfta bulunan bir isimdir. Namık Kemal, Şinasi, Ahmet Mithat, Menemenlizade Tahir, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid, Cenap Şahabettin, Mehmet Celâl ve Mehmet Ali Ulvi gibi sanatçıların eserlerinde değişik isimleri ile Aphrodite’e telmihte buldukları ve hikâyesini değişik biçimlerde anlattıkları belirtilmiştir. Benzer şekilde, Kronos’un hikâyesi anlatıldıktan sonra Ziya Paşa ve Akif Paşa’nın şiirlerindeki tasavvurundan bahsedilmiştir. Sadullah Paşa’daki *Atlas*, Tevfik Fikret’teki *Prometheus*, Şinasi’deki *Zephyros*, Namık Kemal’deki *Kerberos*, *Medousa* ve *Olympous* telmihleri belirtilmiştir. *Zeus*’un; Abdülhak Hâmid, Ziya Paşa ve Namık Kemal’in eserlerinde kendisine yer edinirken *Athena*’nın, Ahmet Mithat’da, Demeter ve *Artemis*’in Ahmet Hâmid’te; *Hermes*’in, Şinasi ve Ahmet Mithat’ın eserlerinde yer aldığı vurgulanmıştır. İlham perileri olarak yorumlanan “mausalara”ın Ziya Paşa, Abdülhak Hâmid, Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin gibi sanatçıların eserlerinde de yer aldığı gösterilmiştir. Ayrıca *Odysseus*, *Orora*, *Flora*, *Poseidon* ve *Pluton*’un da Türk edebiyatındaki kullanımlarına ve çağrışımlarına kısaca değinilmiştir. Bu bölümün son alt başlığını oluşturan “Arketipler” kısmında ise “arama arketipi, yeniden doğuş arketipi, baba arayışı, anne arketipi, lanetlenmiş aile ve akraba eti yemek” gibi kavramların Türk edebiyatındaki yansımaları incelenmiştir.

Eserin üçüncü ve son bölümü ise “Yunan Antikitesine Dair Çalışma Yapanlar” başlığını taşımaktadır. Yazar, eser boyunca isimleri zikredilen Diyarbakırlı Çelebizâde Agop Lütfü, Selanikli Hilmi, M. Naim Fraşeri, Ağrıbozî Melek Ahmet Bey, Yusuf Bahaddin, Osman Rasih ve Mihaleki (Çakıroğlu?) hakkında biyografik bilgiler vermiştir. Ancak Ahmet Mithat

Efendi, Ebuzziya Tevfik ve Şemsettin Sami gibi Türk edebiyatının çok bilinen isimleri hakkında biyografik bilgi vermeye lüzum görmemiştir. “Değerlendirme” ve “Sonuç” kısımlarında ise Osmanlının Batılılaşma sürecinin ve bu süreçte edebiyat alanında meydana gelen gelişmelerin özelde ise Yunan antikite ve mitolojisinin Türk edebiyatındaki yansımalarının genel bir panoraması çizilmiştir.

Sonuç olarak, Türk edebiyatı ve antik Yunan edebiyatı hakkında genel bir değerlendirme yapıp türlerdeki gelişmeler belirlenmiş ve sonrasında tespit edilebildiği kadar telif ve tercüme eserlerdeki antikiteye dair unsurlar ve bu unsurların etkileri belirtilmiş ve bu eserler tanıtılmıştır. Eserin çalışma alanını teşkil eden 1860-1908 döneminde Yunan kültürüne dair bilinenlerin sınırlı, kullanılanların büyük bir kısmının ise sansürlü olmasına rağmen büyük bir emeğin ürünü olan geniş kapsamlı bir çalışma ortaya çıkmıştır. Sayın hocamıza bu çalışmadan ötürü teşekkür ediyoruz. Çalışmanın 1908 sonrası Türk edebiyatı ile devamının gelmesi dileğimizi ifade etmek istiyoruz.

Yayın Tanıtımı: Özlem Nemutlu, *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi- Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ekim 2018, 286 s.

Ahmet Mithat Efendi gerek roman ve hikâyeleriyle gerek gazeteciliğiyle ve gerekse süreli yayınlardaki yazılarıyla edebiyatımızın önemli ve nev'i şahsına münhasır simalarından biridir. Modern Türk edebiyatının kurucularından olan Ahmet Mithat Efendi'nin edebi kişiliğini ortaya koymaya ve eserlerini tahlile yönelik birçok çalışma yapılmıştır. Özlem Nemutlu'nun kaleme aldığı *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi- Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi*, bu çalışmalara yapılan değerli bir katkıdır.

Çalışmanın amacı Ahmet Mithat'ın kütüphanesini onun hikâye ve romanlarından yola çıkarak belirlemektir. Nitekim aşağıdaki cümle, Özlem Nemutlu'nun çıkış noktasını ortaya koymaktadır (s.10):

Biz bu çalışmamızda Ahmet Mithat Efendi'nin kurguladığı okuyan kişiler ve bunların okuduklarından hareketle hikâye ve romanlardaki okuma eyleminin mahiyetini değerlendirmek ve Tanzimat'ın 'hâce-i evvel'inin hikâye ve romanlarındaki kütüphanenin hangi kaynaklardan oluştuğunu göstermek istedik.

Araştırmacı, “Giriş”, “Kimler Okuyor?”, “Neler/Kimler Okunuyor?” başlıklı üç bölümden oluşan çalışmanın “Giriş” bölümünde okuma eyleminin Tanzimat Dönemi'ndeki mahiyeti üzerinde durmuş, Ahmet Mithat Efendi'nin “okuma” eylemine dair düşüncelerinden yola çıkarak onun devrinde üstlendiği rolü ve bir okur kitlesi yaratma çabasını vurgulamıştır.

“Kimler Okuyor?” başlıklı bölümün hemen başında çekirdek hâlinde verilen önemli tespitler, ilerleyen sayfalarda gerek örnekler üzerinden gerek yazarın roman, hikâye dışında



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH
47. SAYI / VOLUME
2020-BAHAR / SPRING

Sorumlu Yazar
Corresponding Author

Hatice AYBAY

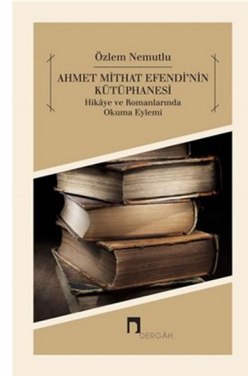
Manisa Celal Bayar Üni.
Sosyal Bilimler Ens.
Doktora Öğr.

aybayhtc1@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6249-1771

Atıf
Citation

AYBAY, Hatice (2020), “Yayın Tanıtımı: Özlem Nemutlu, Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi-Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi”, *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, (47) 197-202.



YAYIN TANITIMI
BOOK REVIEW

kalan yazıları üzerinden delillendirilerek açıklanmıştır. Bu bölümde Ahmet Mithat Efendi'nin hikâye ve romanlarında okuyan karakterler “Kadınlar”, “Erkekler” ve “Anlatıcı-Yazar Ahmet Mithat Efendi” olmak üzere üç kategoride ele alınmıştır. “Kadınlar” başlığı altında kadın okurları tek tek ele alan ve okudukları eserlerin ve okuma biçimlerinin her birinin hayatını nasıl şekillendirdiğini ortaya koyan araştırmacı, kadın kahramanları da kendi içinde “Müslüman Kadınlar” “Yerli Gayrimüslim ve Yabancı Kadınlar” şeklinde sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmada Ahmet Mithat Efendi'nin onları ele alış tarzı ve nedenlerinin farklı olması etkili olmuştur.

“Müslüman Kadınlar” başlıklı bölümde Ahmet Mithat Efendi'nin roman ve hikâyelerindeki “okuyan” Müslüman kadınları inceleyen Nemutlu, yazarın görmek istediği Müslüman kadın okur tipinin çerçevesini çizmiştir. Buna göre ideal kadın tipi “tabiatına aykırı hareket etmeyen”, kadınlık ve annelik vasıflarının yanı sıra toplum meselelerine de ilgi duyan, şuurlu kadındır. Ahmet Mithat Efendi'nin, eserlerinde kurguladığı okuyan kadınlara yaklaşımından hareketle onları olumlu ya da olumsuz olarak nitelleyen araştırmacı; Fitnat (*Esaret*), Fazıla Hanım ve evlatlıkları, bilhassa Âkile Hanım (*Felsefe-i Zenan*); Nusret (*Bahtiyarlık*) ve Şehnaz (*Karnaval*), Dürdane (*Dürdane Hanım*), Ferdane (*Vah*) ve Ayşe Ceylan (*Jön Türk*) gibi karakterler üzerinden “Ahmet Mithat Efendi'nin Müslüman kadınlardan nasıl bir okur tipi beklediğini” ortaya koymuştur.

Araştırmacı, “Yerli Gayrimüslim ve Yabancı Kadınlar” başlığını taşıyan bölümde Ahmet Mithat Efendi'nin gayrimüslim ve yabancı kadınlara eserlerinde yer vermesinin altında yatan nedene değinmiş, bu kadınların sayıca Müslüman kadınlardan fazla olduğunun altını çizmiş ve onları milliyetlerine göre ayırarak birbirleriyle de kıyaslamıştır. Yazarın eserlerinde, Müslümanlarda olduğu gibi hem doğru eserleri okuyan şuurlu hem de kitap seçiminde isabetsiz olan şuursuz, dejenere yabancı/yerli Gayrimüslim kadın okurlara yer verdiğini belirten Nemutlu, kadın okurlara ayırdığı bu bölümlerde ayrıca Ahmet Mithat Efendi'nin geleneğe bakışımı, Şark eserlerine ve Oryantalist eserlere yönelik eleştirilerini de dikkatlere sunmuştur. Özlem Nemutlu, Ahmet Mithat Efendi'nin, dönemin diğer roman ve hikâye yazarlarıyla (Namık Kemal, Şemseddin Sami) birlikte Tanzimat projesini hayata geçirmeye çalışan yazarlar arasında bulunduğunu vurgulamıştır (s.70):

Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde okumak gayrimüslim yabancı kadınlar olduğunda da kişiyi değiştiren ve olgunlaştıran bir süreçtir. Bu bakımdan Müslüman kişiler ile yerli ya da yabancı gayrimüslimlerin sunuluşu arasında bir fark yoktur. Aradaki fark, Müslüman ve yerli gayrimüslimler söz konusu olduğunda yazarın okuma eylemi ile Osmanlı vatandaşlığı arasında bağlantılar kurması ve

Tanzimat projesine uygun olarak okuma ve eğitimin 'iyi vatandaş' yetiştirilmesinin en geçerli ve doğru yöntemi olduğunu her vesileyle belirtmesi ve ima etmesidir.

Bu bölümde ele alınan roman ve hikâyeler şunlardır: “Esaret”, “Felsefe-i Zenan”, *Vah*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Dürdane Hanım*, “Bir Tövbekâr”, *Hikmet-i Peder*, *Taaffüf*, *Hayal ve Hakikat*, *Gönüllü*, *Bahtiyarlık*, *Müşahadat*, “Emanetçi Sıtkı”, “Para”, *Jön Türk*, *Karnaval*, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, *Ahmet Metin ve Şirzat*, *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*, *Acaib-i Âlem*, “İki Hud’akâr”, *Rikalda yahut Amerika’da Vahşet Âlemi*, *Paris’te Bir Türk*, *Diplomalı Kız*, *Demir Bey yahut İnkışaf-ı Esrar*, *Kafkas*.

“Erkekler” bölümü “Müslüman Erkekler” ve “Yabancı Erkekler” şeklinde gruplandırılmıştır. Araştırmacı, bu bölümlerde erkek kahramanların okuma serüvenlerini mercek altına almış, incelemeleri sonucunda Ahmet Mithat Efendi’nin Müslüman erkeklerden bir kısmını örnek olacak şekilde idealize ederek bir kısmını ise ideal erkeklerin karşıt unsuru olarak kurguladığını belirlemiştir. Nemutlu’ya göre yazarın ideal erkek okurları şunlardır (s.82): *Rakım (Felatun Bey ile Rakım Efendi)*, *Nasuh (Paris’te Bir Türk)*, *Suphi (Acaib-i Âlem)*, *Şinasi (Bahtiyarlık)*, *Mustafa Kamerüddin (Demir Bey yahut İnkışaf-ı Esrar)*, *Ahmet Metin (Ahmet Metin ve Şirzat)*, *Abdullah Nahifi (Mesail-i Muğlaka)*, *Rasih (Taaffüf)*, *Siret (Hikmet-i Peder)*, *Nurullah (Jön Türk)*. Nemutlu, ideal erkeklerin karşıtı yani “anti-hero” olarak da *Felatun Bey (Felatun Bey ile Rakım Efendi)*, *Süruri (“Bekârlık Sultanlık mı Dedin?”)*, *Zekâyî (Karnaval)*, *Behçet Bey (Vah)*, *Feda Efendi (“Bir Tövbekâr”)*, *Neşati (“Obur”)*, *Senai (Bahtiyarlık)* karakterlerini zikreder. (s.111)

Yazar, idealize edilen kişiler arasında diğerlerinden daha gerçekçi olması yönüyle “Firkat”teki Memduh’u ayrı bir yere koyar. İdeal tiplerle ilgili şöyle bir tespitte bulunur (s.94): *Ahmet Mithat’ın ideal tipi Paul ve Virginie’yi okuyarak aşırı duygusallaşan kişiler değil, roman okusa bile Mustafa Kamerüddin gibi ayağı yere sağlam basanlardır.*

Burada geçen “ayağı yere basan” ifadesi sonraki sayfalarda “öğrendiklerini hayata geçiren” şeklinde açıklanmıştır.

“Yabancı Erkekler” bölümünde başta *Paris’te Bir Türk* ve *Hayret* romanları olmak üzere *Arnavutlar Solyotlar*, *Gürcü Kızı yahut İntikam*, *Cellat*, *Süleyman Muslî*, *Çingene*, *Diplomalı Kız* ve “Kısmetinde Olanın Kaşığına Çıkar”daki okuyan yabancı erkekler değerlendirilmiştir. Ahmet Mithat Efendi’nin erkekler arasında yerli gayrimüslim okurlara neredeyse hiç yer vermediği, yabancı erkek okurlara ise çok az yer verdiği belirtilerek, bunun nedenleri tartışılmıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin çoğu eserinde yazar ile anlatıcının birleştiği tespitinden yola çıkarak III. bölüme "Anlatıcı-Yazar Ahmet Mithat Efendi" başlığını veren Nemutlu, burada yazarın yeri geldikçe andığı isimler ve bunların gerekçeleri üzerinde durmuştur. Bu bölümdeki en dikkat çekici tespitlerden biri Ahmet Mithat Efendi'yi "yazar-anlatıcı olarak eserde okuduklarıyla ve nasıl okunması gerektiğini gösteren direktifleriyle son derece eril ve eklektik" bir yazar olarak nitelemesidir. Onun eklektik bir okuma peşinde olduğunu ileri süren araştırmacı bu savını destekleyecek gerekçeleri de ortaya koymuştur.

Çalışmanın ikinci kısmını teşkil eden "Neler/Kimler Okunuyor?" bölümü Ahmet Mithat Efendi'nin kurgu karakterlerine hangi eserleri/yazarları okuttuğunu ya da müstakil olarak hangi eserleri/yazarları zikrettiğini ortaya koymaya yöneliktir. Nemutlu söz konusu malzemeyi "Edebî Eserler, Edebiyatçılar"; "Tarihçiler, Tarih Kitapları"; "Coğrafyacılar, Coğrafya Kitapları, Rehberler, Seyahatnameler"; "Felsefeciler"; "Kutsal Kitaplar"; "Adab-ı Muaşeret Kitapları"; "Gazete ve Dergiler"; "Ansiklopediler, Sözlükler"; "Kendi Kitapları, Makaleleri" başlıklarını açarak sınıflandırmıştır.

"Edebi Eserler, Edebiyatçılar", Batı edebiyatı ve Şark edebiyatı olmak üzere ayrı ayrı incelenmiştir. "Batı Edebiyatı" kısmında Ahmet Mithat Efendi'nin öykündüğü ya da parodisini yaptığı yazarlara kısaca değinildikten sonra, sırasıyla Alexandre Dumas Pere -Alexandre Dumas Fils, Emile Zola, Cervantes, Xavier de Montepin, J. Verne, V. Hugo, Paul de Kock, Moliere, Balzac, Tolstoy ve Daniel Defoe'nin Ahmet Mithat Efendi tarafından kurguya nasıl dâhil edildikleri tartışılmıştır. Bunların dışında Schiller ve Scribe, Alfred de Musset, Bernardin S. Pierre, Xavier de Maistre, A. Houssaye, Pierre Loti, T. Gautier, Alfred Joseph Naquet, La Fontaine, İvan Krilov araştırmacının, Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde tespit ettiği diğer yazarlardır.

Baba oğul Alexandre Dumas'ların yazarın eserlerinde en çok adı geçen yazarlar olduğu, yazarın "Emil Zola'yı kendi tezlerini ispatlamak için bir delil olarak kullandığı", Jules Verne ve Xavier de Montepin'e nazire olarak romanlar kaleme aldığı, Balzac ve Victor Hugo'nun ahlakçı yönleri nedeniyle zikredildiği, yazar seçiminde Ahmet Mithat Efendi'nin pragmatik davrandığı Nemutlu'nun bu bölümde dikkatimizi çeken tespitlerinden birkaçıdır. Nemutlu, Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde daha birçok Batılı yazar ve şairden bahsettiğini belirterek söz konusu isimlerin bu kadarla kalmadığını da ifade etmiştir.

Araştırmacının bölüm boyunca ortaya koyduğu dikkate değer tespitler aşağıdaki savını destekler niteliktedir (s.132):

*Ahmet Mithat Efendi, toplum mühendisi bir yazar olarak bu yazarları ve eserlerini eleştirel bir gözle seçer ve okuyucularının hangi yönde bu yazarların eserlerinden yararlanmalarını istiyorsa kurguyu o yönde düzenler. Ayrıca o, okurunu gazete, dergi, ansiklopedi, rehber, coğrafya kitapları gibi çok çeşitli kaynaklarla tanıştı-
rır.*

Özlem Nemutlu, “Şark Edebiyatı” başlığı altında Türk, Gayrimüs-
lim ve Acem yazar ve şairlere yapılan atıfları belirlemiştir. Buna göre Ah-
met Mithat Efendi'nin en çok atıf yaptığı isimler Şinasi, Giritli Aziz
Efendi, Giritli Sırrı Paşa, Hüseyin Rahmi, Recaizade Mahmut Ekrem, Na-
mık Kemal, Ziya Paşa, İranlı şairler Sâdi-i Şirazî ve Hâfız-ı Şirazî'dir. Di-
van şairlerini ayrı bir başlık altında değerlendiren araştırmacı, Ahmet
Mithat Efendi'nin şiir ve nesir hakkındaki düşüncelerine yer verdikten
sonra nazım ve nesri karşılaştırdığı bir yazısına değinmiş, Divan şairleri ve
şiirlerinin –yanı sıra *Battalname*, *Hamzaname*, *Kerem ile Aslı* gibi gele-
neksel anlatıların- hangi vesile ve hangi gerekçelerle kurmaca eserlerde yer
aldığını örneklerle ortaya koymuştur. Nemutlu'nun yazarın bu eserlerden
nasıl yararlandığını ifade eden şu sözleri oldukça aydınlatıcıdır (s. 202):

*Yazarın bunları olumlu veya olumsuz olarak nitelendirmesi
bunlardan hangi amaçlarla bahsettiğine bağlıdır. Başka bir ifadeyle
Ahmet Mithat Efendi, bilhassa Namık Kemal gibi hakikî olmadıkları,
hakikati anlatmadıkları ve ahlakî prensiplere riayet etmedikleri ge-
rekçesiyle geleneksel anlatılara karşı çıkar. Ancak alafrangalık kar-
şısında yerli ve milli bir hayatı ve tipi kurgulamak istediğinde bu
eserler, olumlu örneklere dönüşür.*

“Tarihçiler, Tarih Kitapları” bölümünde Hâce-i Evvel'in edebi eser-
lerinde tarihle olan ilgisi, roman ve hikayelerinde geçen tarih kitapları, bu
kitaplardan ne şekilde söz ettiği, beğendiği ya da eleştirdiği yönleriyle bir-
likte verilmiştir. “Coğrafyacılar, Coğrafya Kitapları, Rehberler ve Seya-
hatnameler” bölümünde Ahmet Mithat Efendi'nin roman kahramanlarına
hangi kitapları okuttuğu, bu kitaplardan ne ölçüde yararlandığı belirlen-
miştir. “Felsefeciler” bölümünde yazarın felsefeci tanımından yola çıkıla-
rak kimleri filozof saydığı ve eserlerinde hangi filozoflara yer verdiği
ortaya konmuş, özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin Voltaire ve J.J. Rous-
seau hakkındaki görüşleri üzerinde durulmuştur. “Kutsal Kitaplar” bölü-
münde yazarın İslamiyet'e dair düşüncelerine, Batı medeniyeti
karşısındaki endişelerine değinildikten sonra *Kur'an-ı Kerim*, *İncil* ve *Tev-
rat*'a niçin başvurduğu ve bunlardan hangi yönleriyle yararlandığı açıklan-
mıştır. “Adab-ı Muaşeret Kitapları”, “Gazete ve Dergiler” ve
“Ansiklopediler, Sözlükler” bölümlerinde öncekilerle benzer bir metot iz-
lenmiştir. Nemutlu'ya göre Ahmet Mithat Efendi'nin bütün bu kaynakları

zikretmesinin sebeplerinden biri de eserini gerçekçi ve inandırıcı kılmak istemesidir.

Yazar, “Kendi Kitapları, Makaleleri” başlıklı bölümde, Ahmet Mithat Efendi’nin hikâye ve romanlarında, kendi eserlerine yaptığı göndermelerin onun karakteristik bir özelliği olduğunu vurgular ve yazarın atıfta bulunduğu eserlerini değerlendirir.

“Sonuç” kısmında yazarın roman hakkındaki düşüncelerini, romana biçtiği rolü değerlendiren Nemutlu, yazarın hikâye ve romanlarındaki okuyan kişilerle ilgili şu sonuca ulaşır (s. 262):

Ahmet Mithat Efendi’nin okuyan olumlu yabancı ve Müslüman Türk erkek ve kadın figürleri, olabildiğince idealize edilmişlerdir ve “okuma” eylemi, onların karakterizasyonlarında çok önemli rol oynar. Onun hem kadın hem erkek okurlarının kütüphaneleri çeşitli ve zengindir.

Sonuç olarak bu çalışma, Ahmet Mithat Efendi’nin hangi kaynaklardan beslendiğini ve nasıl bir okur kitlesi yaratmak istediğini ortaya koymuştur. Mehmet Kaplan *Tevfik Fikret* kitabında *Fikir insan psikolojisinde en son merhaledir, ona varmak için uzun ve karanlık koridorlardan geçmek gerekir* der. Kaplan’ın bu sözünden hareketle Ahmet Mithat’a baktığımızda onun eserlerinin de uzun ve karanlık koridorlardan geçerek oluştuğunu söyleyebiliriz. *Ahmet Mithat Efendi’nin Kütüphanesi- Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi* adlı kitap, bu karanlık koridoru aydınlatmaya yönelik önemli bir çalışmadır.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI (TÜBAR)

YAYIN İLKELERİ

Türk lük Bilimi Araştırmaları (Journal of Turkology Research) 1995'te kurulmuş yılda iki sayı yayımlanan (*biannual*) uluslararası hakemli bilimsel bir dergidir.

A. Amaç ve Kapsam

TÜBAR, Türk dünyasının ve Türk kültür hayatının değerlerini ve sorunları bilimsel ölçütler çerçevesinde uluslararası alana taşımak; bu değerleri geliştirmek için yapılan çalışmaları kamuoyuyla paylaşarak akademiye katkı sağlamak amacıyla 1995'te kurulan uluslararası hakemli bir dergidir.

TÜBAR, Türk Dili ve Edebiyatı başta olmak üzere Tarih, Felsefe, Sosyoloji, Dilbilimi, Halkbilimi, Sanat Tarihi gibi kültür bilimlerinin çeşitli alanlarında yapılan bilimsel çalışmalar sonucu ortaya çıkmış araştırma makalelerine yer verir. Bununla birlikte aynı alanlarda yapılmış kitap hacmindeki bilimsel çalışmaların tanıtımları da dergide yer alır.

B. Etik Beyan

Yazarlık ve telif hakkı konusundaki sorumsuzluklar, intihal (plagiarism), uydurmacılık (fabrication), çoklu yayın (duplication), bölerek yayımlama (salamization), insan-hayvan etiğine saygısızlık, kaynakların tarafı seçilmesi ve çıkara dayanan tarafı yayın yapmak; akademik etik kurallarını ihlal etmenin en sık karşılaşılan biçimleridir.

TÜBAR'da bilimsel makaleleriyle yer alan yazarlar, çalışmalarındaki bütün bilgileri etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde ettiklerini, kendilerine ait olmayan her türlü ifade, bilgi ve bulgunun kaynağına eksiksiz atıfta bulduklarını kabul etmiş sayılırlar. Kabul edilen bu durumun aksi ortaya çıktığında oluşacak her türlü yasal sorumluluk yazara aittir.

İnsanlarla yapılacak sosyal deney ve anket uygulamalarında kişilerin rızası esastır. Rızanın alınamayacağı durumlarda ilgilinin bağlı olduğu kurum / kuruluşlardan etik beyan onayı almaları ve bunu çalışmalarlarıyla birlikte ibraz etmeleri gerekir.

C. Yazıların Gönderilmesi ve Takibi

1. Aşağıda belirtilen kurallara uygun olarak hazırlanmış yazılar, <http://dergipark.gov.tr/tubar> adresi üzerinden gönderilebilir. Dergipark sistemine kayıt olmak ve sistemi kullanmakla ilgili öğretici metin ve videolar yine <http://dergipark.gov.tr/> sitesinde mevcuttur.

2. Gelen her yazı, yazarla yayın sözleşmesi yapıldıktan sonra, öncelikle editörlük tarafından muhteva ve şekil bakımından -ana ilkelere uygunluk açısından- incelendikten sonra geciktirilmeden üç hakeme gönderilir. Gelen hakem raporlarında düzeltme teklifi varsa durum yazara bildirilir. Üç hakemin ikisinden olumlu rapor alan ve varsa hakem düzeltmeleri tamamlanarak iki olumluya tamamlanan yazılar “yayına hazır yazı” kabul edilir. Hakem süreci tamamlanan yazıların durumu (ister olumlu ister olumsuz olsun) yazarlara bildirilir. Yayına hazır yazılar yayımlanmak üzere sıraya konur. Sıralamada yer alan yazıların yayımlanması belirli bir süre alabilir. Dolayısıyla kabul edilen yazıların, müteakip sayıda yayımlanması garanti edilmez. Bununla birlikte yayın kurulunun, hakemler tarafından kabul edilmiş yazıların yayımlanmamasına veya ertelenmesine karar verme yetkisi bulunmaktadır. Hakem adları ve yazar adları karşılıklı olarak dergimizde mahfuzdur ve açıklanmaz.

3. Yazıların bilimsel ve hukukî sorumluluğu yazarına aittir.

4. TÜBAR, yayımlandığı ilk günden bu yana basılan bir dergidir ve elektronik ortamlarda var olduğu kadar basılı olarak var olmayı da bir yayın politikası olarak kabul etmektedir. TÜBAR’ın basılarak yayımlanan sayıları Türkiye’nin çeşitli kütüphanelerine gönderilir. Bununla birlikte makalesi yayımlanan yazarlara, derginin ilgili sayısı (2 adet) ve yazarın makalesinin ayrı basımı (20 adet) gönderilir. Dergiye gönderilen tüm aday makalelerin sahipleri, yazılarının değerlendirme sürecine girmeden önce 100TL katılım ücreti öderler. Aday makale sahiplerinden toplanan katılım ücreti; derginin basım, dizim, yayım ve dağıtım işlerinde oluşan giderleri karşılamak için kullanılır. Herhangi bir hak mahrumiyeti veya ayrımcılığa sebebiyet vermemek için aday makale sahiplerinden toplanan katılım ücretleri, çalışma yayımlansa da yayımlanmasa da geri ödenmez. Katılım ücretinin ödenmesi, aday makalenin yayımlanacağı anlamına gelmez.

D. Yazım Kuralları

1. **Başlık:** Yazının içeriğini yansıtır nitelikte olmalı, BÜYÜK HARFLERLE ve **koyu** karakterlerle 11 punto ile yazılmalıdır. (Hizalama: soldan – girinti yok – aralık: önce 0 nk - sonra 6 nk – satır aralığı: tek)

2. **Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Başlıktan sonra sola dayalı, soyadın tamamı büyük harfle olmak üzere unvanıyla (11 punto) birlikte yazılmalıdır. (Hizalama: soldan – aralık: önce ve sonra 6 nk – satır aralığı: tek) Yazarın kurumu (okulu, fakültesi, bölümü), e-posta adresi ve ORCID numarası dipnot (*) olarak (9 punto) gösterilmelidir.

3. **Öz:** 10 punto ile yazının başında, konuyu kısa ve öz bir biçimde ifade eden en az 150, en fazla 200 kelimelik bir özet bulunmalı; özeti bir satır altına, 3-5 kelimedenden oluşan “Anahtar Kelimeler” yazılmalıdır. Türkçe başlık, öz ve anahtar kelimelerin altına İngilizce başlık, öz (Abstract) ve anahtar kelimeler (Keywords) eklenmelidir. (Hizalama: iki yana

yaslı – soldan 1 cm girinti – aralık: önce ve sonra 6 nk – satır aralığı: tek – 10 punto)

4. Başlık:

Ana başlıkların tamamı büyük harfle, koyu, ara başlıkların ilk harfleri büyük harfle; alt başlıklar küçük harfle yazılmalı, sonuna iki nokta (:) konularak karşısından devam edilmelidir. Hiçbir başlıkta otomatik başlıklandırma, otomatik numaralandırma veya benzeri işaretleme kullanılmamalıdır! Başlıklar numaralandırılmak isteniyorsa bu, el ile yapılmalıdır.

Ana, ara ve alt başlıklar aşağıdaki gibi olmalıdır. Hiçbir başlıkta otomatik başlıklandırma, otomatik numaralandırma veya benzeri işaretleme kullanılmamalıdır! Başlıklar numaralandırılmak isteniyorsa bu, el ile yapılmalıdır.

ANA BAŞLIK

Ara Başlık

Alt başlık:

5. Ana metin:

a. Mümkünse 16,5 cm (en) x 24,7cm (boy) ile özel ölçeklendirilmiş sayfa boyutuyla (değilse standart A4 boyutuyla), kenar boşlukları üst-alt-sağ ve soldan 2,5cm olacak şekilde, Microsoft Word 2010 veya üstü programlarla yazılmış (ve mutlaka .docx formatında kaydedilmiş) olmalıdır. Metnin gerektirdiği durumlarda, fontlar ayrıca bir dosya hâlinde verilmek kaydıyla, transkripsiyon harfleri kullanılabilir (Hizalama: iki yana yaslı – girinti yok – ilk satır soldan 1 cm – aralık önce 6 nk - sonra 6 nk – satır aralığı: tek – times new roman 11 punto).

Metne otomatik sayfa numarası ve herhangi bir alt-üst bilgi eklenmemelidir! Metin gövdesinde hiçbir otomatik işlem komutu (dizin girdisi ögesi, otomatik içindekiler, otomatik başlıklandırma, otomatik numaralandırma, otomatik biçimlendirme, otomatik kaynak gösterme veya makro gibi) brakılmamalıdır!

b. Gönderilen makalenin uzunluğu; özet, anahtar kelimeler, metin ve kaynakça dâhil 7000 (yedi bin) kelimeyi geçmemelidir.

c. “Giriş”, “Sonuç” gibi başlıklar kullanıp kullanmama, yazarın tercihinine ve konunun gereğine bağlıdır. Sistematiik bir düzen sağlamak maksadıyla ana, ara ve alt başlıklar kullanılabilir.

ç. Metin içi alıntılar *eğik harflerle* yazılmalıdır. Hem eğik harf hem tırnak işareti kullanılmamalıdır! Üç satırı geçen alıntılar, *eğik harflerle* ve

soldan 1 cm daha içeriden verilmelidir. Zorunluluk olmadıkça koyu karakter kullanılmamalıdır!

d. Çizelge, tablo, fotoğraf vb. malzeme, bilimsel kurallara uygun olarak hazırlanmalı; kolay anlaşılır, yalın ve yeterli açıklamayı haiz olmalıdır. Tablo içindeki yazılar 9 punto karakter ile yazılmalı ve düzenlemeye elverişli olmalıdır. Tabloların adlandırılması ve numaralandırılmasında, Word'ün otomatik işlem komutları kullanılmamalıdır!

E. İmlâ, Dil ve Üslûp

Özel imlâ gerektirmeyen durumlarda, *TDK Yazım Kılavuzu*'na uyulmalıdır. Dil ve ifade yönünden, bilimsellik dışı unsurlar bulunmamalıdır.

F. Kaynak Gösterme (Atıf):

1. Sadece zorunlu açıklamalarda dipnot kullanılmalı, diğer atıflar metin içinde gösterilmelidir. Metin içinde kaynak gösterirken parantez işareti içinde olacak şekilde (Yazarın soyadı, Yayın yılı: sayfa numarası) yazılmalıdır.

Örnek: (Kut, 1999: 16)

Yazar eserini Soyadı Kanunu'ndan önce vermişse yazar adı yazılmalıdır.

Örnek: (Muallim Naci, 1297: 213)

2. Aynı konuda birden fazla kaynağa atıf yapılacaksa, aralara noktalı virgül (;) konulmalıdır

Örnek: (Okay, 2016: 194; Köksal, 2005: 87)

3. İki yazarlı çalışmalara değinilirken araya tire (-) işareti konularak gösterilmelidir

Örnek: (Koraş-Baykoca, 2000: 211)

İkiden fazla yazarlı kaynaklarda ise ikinci yazarın soyadından sonra (vd.) kısaltması konulmalıdır.

Örnek: (Kutlar vd., 2012: 99)

4. Aynı yazara ait, aynı yıl içinde birden fazla esere atıf yapılacaksa "1949/1., 1949/2.:" biçiminde gösterilmelidir, kaynakçada da aynı şekilde belirtilmelidir.

Örnek: (Bilgegil, 1981/1), (Bilgegil, 1981/2)

5. Atıf yapılan eser -ansiklopedi vb.- birden fazla ciltten oluşuyorsa (: işareti) sonradan, kaçınıcı cilt olduğu belirtilmelidir.

Örnek: (Köprülü, 1967: 5/213)

6. El yazması bir eser kaynak gösterilecekse yazar adından sonra (yz.) kısaltması verilmeli, iki noktadan sonra gerekiyorsa varak / sayfa numarası belirtilmeli; tam künye kaynakçada gösterilmelidir.

Örnek: (Nef'î yz.: 45b)

7. Arşiv belgeleri kaynak gösterilirken metin içinde kısaltma yapılarak verilmeli, açılımı kaynakçada gösterilmelidir.

Örnek: (BOA Mühimme 15: 25)

8. Dipnot açıklamalarında atıf yapılacaksa orada da aynı usul takip edilmelidir.

Örnek: Bu konuda geniş bilgi için bkz. Levend, 1984: 189-207; Dilçin, 1983: 296; Kut, 2000: 87-93.

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

Örnek: Aktaş (2013: 69), bu hususu...

10. İkinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilmelidir:

Örnek: Süleyman Nazif (1925: 40, Bilgegil 1979: 27'den).

11. Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

12. İnternet adreslerinde ise mutlaka kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve bu adresler kaynaklar arasında da verilmelidir.

Örnek: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts (Erişim tarihi: 20.06.2017)

G. Kaynakça (Bibliyografya) Düzenleme

1. Metnin sonunda, yazarların soyadına göre sıralanmalıdır. Soyadı Kanunu'ndan önceki eserlerde yazarın adı esas alınmalıdır. (Hizalama: İki Yana Yaslı – 10 punto, Asılı: 1 cm)

2. Bir yazarın birden fazla eserine yer verilecekse yayım tarihi eski olandan yeni olana doğru sıralanmalıdır.

3. Makaleler, bildirimler ve ansiklopedi maddeleri için: Yazar soyadı, adı, kaynağın yayım tarihi -yazar adıyla tarih arasına virgül konulmaksızın- tarih (parantez içinde), makale / bildiri / madde başlığı ("tırnak içinde"), süreli yayım / bildiri kitabı / ansiklopedi adı (*italik*), belliyse cilt (C), sayı (S), sayfa(lar) (s.). Yayınlanmış bildirimlerde de bildiri kitabının basım tarihi (yıl) ile birlikte sempozyum / kongre vb. toplantının düzenleniş tarihi de bulunmalıdır. Yayınlanmamış bildirimlerde bildirinin sunum tarihi, toplantıyı düzenleyen kurum, toplantının düzenleniş günleri belirtilmelidir.

4. El yazması eserler için eserin yazarı belliyse önce yazar adı, parantez içinde "yazma" kısaltması olarak (yz.) ibaresi, sonra sırasıyla eserin

adı (*italik*), bulunduğu kütüphane, koleksiyon ve numarası ve -gerekliyorsa- sayfa numaraları yazılmalıdır.

Kitap kaynakçası örneği:

TİMURTAŞ, Faruk K. (1977), Eski Türkiye Türkçesi (XV. Yüzyıl, Gramer-Metin-Sözlük), İÜEF Yay., İstanbul.

Makale kaynakçası örneği:

LEVEND, Ağâh Sırrı (1965), “Lâmiî’ nin Ferhad u Şirin’i”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1964*, s. 85-126.

Bildiri kaynakçası örneği:

KOZ, M. Sabri (2004), “Belli Mahlaslar Üzerinden Şiir Söyleme Geleneği ve Türkiye’de Yazılan Alevi-Bektaşî Cönk ve Mecmualarındaki Hatâî Mahlaslı Şiirler”, I. Uluslararası Şah İsmail Hatâyî Sempozyumu Bildirileri, 9-10-11 Ekim 2003, Haz.: Gülağ Öz, ATO Yayını, Ankara, s. 184-217.

Ansiklopedi maddesi örneği:

KÖYMEN, M. Altay (1983), “Turan, Osman”, *Türk Ansiklopedisi*, C. 32, MEB Yayını, Ankara, s. 2.

El yazması eser örneği:

a) *Mecmua-i Eş’âr* (yz), Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih, Nu. 5335.

b) Âlî b. Mustafa (yz), *Nasîhatü’s-selâtin*, Ali Emiri Millet Kütüphanesi, Şer’iyye, Nu. 611.