

2

HAKEMLİ DERGİ

Temmuz - Aralık 2009 / ISSN: 1308-8203 / Altı Ayda Bir Yayınlanır / Fiyatı: 15 TL

**YENİ
TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI**

Modern Turkish Literature Researches



YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

♦ Makale RECEP DUYMAZ: *Gelibolu Romanına Postmodernizm Açısından Bakış* ERTAN ÖRGEN: *Oğuz Atay'ın Romanlarında İntihar* SELÇUK ÇIKLA: *Roman Adları Üzerine Düşünceler* SALİM ÇONOĞLU: *Servet-i Fünûn Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme* BÂKİ ASİLTÜRK: *Mehmet Rauf'un Eylül Romanında Dört Unsur* BEYHAN KANTER: *Aşk ve İntihar Bağlamında Ferdâ-yı Garâm Romanı* ÜLKÜ ELİUZ: *Geleneğin Dirilişi Nazan Bekiroğlu'nun Yusuf ile Züleyha'sı* MEHMET NARLI: *Garip Poetikasının Eleştirisi* MİTAT DURMUŞ: *Garip Şiiri Bağlamında Geleneğin Sorunsallaştırılması* HASAN KOLCU - GÜRKAN YAVAŞ: *"Yeni Lisân"cuların Dilde Sadeleşme Taleplerine Karşı Çıkışın Bir Şiiri: Lisân-ı Osmânî* HİKMET KORAŞ: *Lirika Örneğinde Bahtiyar Vahapzade'de Geleneğin İzleri ve Fuzuli* KAHRAMAN BOSTANCI: *"II. Meşrutiyet Döneminde Yayımlanan Resimli Kitâb Mecmuasında Kadına Bakış Açısı ve Bu Bakış Açısının Cumhuriyet ve Günümüze Etkileri* ♦ Bibliyografya İLYAS DİRİN-ÜBEYDULLAH KISACIK: *Özel Sayı ve Dosyalar Bibliyografyası - I (1929-1990)* TAHSİN YILDIRIM: *Türk Gazetecilik Tarihi Üzerine Bir Deneme - II* ♦ Kitap Tanıtımı GÜRKAN YAVAŞ: *Beşir Fuad'la Kırk Yıl Sonra Yeniden: Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti* EYÜP TOSUN: *Aşkın Şizofrenik Hâli: Sevim Burak* CEMİL ÖZTÜRK: *Burhan Cahit Morkaya ve Gönül Yuvası Romanı* SABAHATTİN GÜLTEKİN: *Kitap İçinde Kitap: Katre-i Matem*

Modern Turkish Literature Researches

ISSN 1302-8203



9 771302 820009

SAYI 2 • TEMMUZ - ARALIK 2009

Yeni
Türk Edebiyatı
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



Türk Edebiyatı Vakfı İktisadi İşletmesi Adına Sahibi
Türk Edebiyatı Vakfı Başkanı
S. SERVET KABAKLI

Genel Yayın Yönetmeni
BEŞİR AYVAZOĞLU
besir_ayvazoglu@yahoo.com

Yazı İşleri Müdürü
İLYAS DİRİN
idirin54@hotmail.com

Yayın Kurulu
HASAN AKAY, MEHMET NARLI, NURİ SAĞLAM, YILMAZ TAŞÇIOĞLU,
HAYRETTİN ORHANOĞLU, BAHTİYAR ASLAN

Müessese Müdürü
CEMAL AYDIN

Grafik ve Düzenleme
ATILLA CEYLAN

İngilizce Editörü
ERTUĞRUL İNANÇ
(Yeminli Mütercim)

Abone ve Satış Sorumlusu
HALİT BAYKAL

Baskı ve Cilt
KELEBEK MATBAACILIK
İstasyon Mah. Atatürk Sanayi Bölgesi Dr. Mithat Martı Cad. No: 9
Hadımköy / İstanbul - Tel: 0.212 771 54 54

Dağıtım
TURKUVAZ
Dağ. Paz. A.Ş.

Yönetim Yeri
Divanyolu Cad. No: 14 34122 Sultanahmet-İstanbul
Tel: 0.212 527 50 32 – 526 16 15 / Faks: 0.212 513 77 49
ytearastirmalaridergisi@gmail.com
www.turkedebiyati.com.tr

Yazışma Adresi
PK 2, Sirkeci / İstanbul

Dergimizdeki yazılar kaynak gösterilerek iktibas edilebilir.
Yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

ISSN: 1308-8203

ABONE ŞARTLARI

Yurtiçi-Yıllık: 30 TL / 2 Yıllık 50 TL / Yurtdışı-Yıllık: 40 Dolar veya 30 Avro.
Türk Edebiyatı Vakfı Posta Çeki: 124540
Vakıflar Bankası Beyazıt Şubesi - İstanbul: 00158007268247317
T.C. Ziraat Bankası Çağaloğlu Şubesi - İstanbul: 29033553-5001
Yurtdışındaki okuyucularımız abone bedellerini T.C. Ziraat Bankası İstanbul Çağaloğlu Şubesi,
Türk Edebiyatı Vakfı İktisadi İşletmesi Kod: 889 - 29033906-5001 numaralı Avro veya
Kod: 889 - 29033906-5002 numaralı USD döviz hesabına yatırabilirler.

Yeni
Türk Edebiyatı
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

8 şubat 2011
Bartın



HAKEM KURULU

Prof. Dr. Orhan Okay (Emekli Öğretim Üyesi)

Prof. Dr. Hasan Akay (Sakarya Üniversitesi)

Prof. Dr. Şerif Aktaş (Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Hülya Argunşah (Erciyes Üniversitesi)

Prof. Dr. Nazan Bekiroğlu (Karadeniz Teknik Üniversitesi)

Prof. Dr. Ali Birinci (Türk Tarih Kurumu Başkanı)

Prof. Dr. Nurullah Çetin (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. İsmail Çetişli (Pamukkale Üniversitesi)

Prof. Dr. Recep Duymaz (Trakya Üniversitesi)

Prof. Dr. Önder Göçgün (Pamukkale Üniversitesi)

Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel (Ege Üniversitesi)

Prof. Dr. Emel Kefeli (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Ramazan Korkmaz (Ardahan Üniversitesi)

Prof. Dr. İsmail Parlatır (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Nazım Hikmet Polat (Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. İbrahim Şahin (Kırıkkale Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet Tekin (Selçuk Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet Törenek (Atatürk Üniversitesi)

Prof. Dr. Abdullah Uçman (Mimar Sinan Üniversitesi)

Prof. Dr. Sema Uğurcan (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Kâzım Yetiş (İstanbul Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

- EDİTÖRDEN
- Makale
- 9 RECEP DUYMAZ
Gelibolu Romanına Postmodernizm Açısından Bakış
- 25 ERTAN ÖRGEN
Oğuz Atay'ın Romanlarında İntihar
- 47 SELÇUK ÇIKLA
Roman Adları Üzerine Düşünceler
- 57 SALİM ÇONOĞLU
Servet-i Fünûn Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme
- 75 BÂKİ ASİLTÜRK
Mehmet Rauf'un Eylül Romanında Dört Unsur
- 101 BEYHAN KANTER
Aşk ve İntihar Bağlamında Ferdâ-yı Garâm Romanı
- 111 ÜLKÜ ELİUZ
Geleneğin Dirilişi Nazan Bekiroğlu'nun Yusuf ile Züleyha'sı
- 129 MEHMET NARLI
Garip Poetikasının Eleştirisi
- 149 MİTAT DURMUŞ
Garip Şiiri Bağlamında Geleneğin Sorunsallaştırılması
- 163 HASAN KOLCU - GÜRKAN YAVAŞ
"Yeni Lisân" cıların Dilde Sadeleşme Taleplerine Karşı Çıkışın Bir Şiiri: Lisân-ı Osmânî
- 193 HİKMET KORAŞ
Lirika Örneğinde Bahtiyar Vahapzade'de Geleneğin İzleri ve Fuzulî
- 225 KAHRAMAN BOSTANCI
"II. Meşrutiyet Döneminde Yayınlanan Resimli Kitâb Mecmuasında Kadına Bakış Açısı ve Bu Bakış Açısının Cumhuriyet ve Günümüze Etkileri
- Bibliyografya
- 241 İLYAS DİRİN - ÜBEYDULLAH KISACIK
Özel Sayı ve Dosyalar Bibliyografyası - I (1929-1990)
- 255 TAHSİN YILDIRIM
Türk Gazetecilik Tarihi Üzerine Bir Deneme - II
- Kitap Tanıtımı
- 291 GÜRKAN YAVAŞ
Beşir Fuad'la Kırk Yıl Sonra Yeniden: Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti
- 295 EYÜP TOSUN
Aşkın Şizofrenik Hâli: Sevim Burak
- 298 CEMİL ÖZTÜRK
Burhan Cahit Morkaya ve Gönül Yuvası Romanı
- 302 SABAHATTİN GÜLTEKİN
Kitap İçinde Kitap: Katre-i Maşem

İKİNCİ SAYIYLA MERHABA



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları'nın ikinci sayısı ile huzurlarınızda olmanın sevincini yaşıyoruz; ama ilk sayımızda Yeni Türk Edebiyatı alanında çalışan bütün akademisyen ve araştırmacılara ulaşamadığımız farkındayız. Bunun zorluklarını takdir edeceğimizden eminiz. Elbette bu zorlukları yazar ve okurlarımızın da ilgi ve destekleriyle kısa sürede aşmayı umuyoruz.

İlk sayıda bazı olumsuz tepkiler aldığımız gibi çok sayıda olumlu tepki de aldık. Tasarım, hacim ve nitelik olarak daha ilk sayısında akademik kısıtlara uygun bulunan *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nın sadece Yeni Türk Edebiyatı araştırma, inceleme ve kaynaklarına hasredilmiş olması da önemli görüldü. Tabii, hedefimizin dergiye milletler arası bir nitelik kazandırmak olduğunu tahmin edersiniz. Bu amaçla çeşitli ülkelerde bazı akademisyenlerle hakemlik ve temsilcilik konusunda görüşmelerimiz devam ediyor. Dergimize verilen tepkilerden biri de 'indeks' meselesiyle ilgiliydi. Bilindiği üzere akademik dergileri tarayan millî ve milletler arası birçok indeks var. Fakat akademik bir derginin indeks tarâmalarına girebilmesi zaman ister; bu bir süreçtir. Birkaç sayı sonra bu çalışmayı başlatacağız; dergimizin niteliği ve periyodu ile önemli indekslere gireceğinden eminiz.

Bu sayımızda roman üzerine yapılan çalışmaların ağırlıklı olduğunu söyleyebiliriz. Mehmet Rauf'un *Eylül* romanından Nazan Bekiroğlu'nun *Yusuf ile Züleyha*'sına uzanan makaleler, yöntem ve problem açısından çeşitlilik arz ediyor. Recep Duymaz, Buket Uzuner'in *Gelibolu* romanını postmodern özellikleri ve teknikleri esas alarak tahlil etti. Ertan Örgen, Oğuz Atay'ın modernle postmodern arasında bir kavşak noktası olan romanlarında intihar problemini modernizm, aydın ve ironi bağlamında inceledi. Selçuk Çıklâ'nın çalışması roman isimleri üzerine. Yazar, kimlerin hangi sebeplerle romanlarına isim verdiğini, roman isimleriyle okur ilgisinin ilişkilerinin boyutlarını ve isimlerle vaka arasındaki ilişkilerin niteliklerini araştırıyor, tartışıyor.

Bu sayımızın bir özelliği de aynı dönemde yazılmış romanlar üzerine yazılmış birden fazla makalenin bulunmasıdır. Üç yazarımız Servet-i Fünûn romanlarına eğildi. Salim Çonoğlu'nun makalesi Mehmet Narlı'nın ge-

çen sayımızda yayımlanan "Tanzimat Romanında Beden ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme" konulu makalesini tamamlar nitelikte. Çonoğlu da Servet-i Fünûn romanında beden ve kişilik ilişkilerini çözümlüyor, bedensel özelliklerle kişilik özellikleri arasındaki benzerlikleri tespit ediyor. Bâki Asiltürk, *Eylül* romanındaki insan ilişkilerini ve mekânları anâsır-ı erba'a ekseninde, yani su, hava, toprak ve ateş arketiplerinden yola çıkarak ele aldı. Beyhan Kanter ise Mehmet Rauf'un başka bir romanını, *Ferdâ-yı Garâm*'ı aşk ve intihar merkezinde tahlil ediyor. Tahlilini, Servet-i Fünûn yazarlarının ortak idrakinde önemli izleri olan hayal ve gerçek çatışması üzerine kuran bu makale, Ertan Örgen'in makalesiyle birlikte okunduğunda Servet-i Fünûn'daki intihar problemi ile Oğuz Atay'daki modern entelektüelin intihar sapması arasındaki farklar daha da görünür hâle gelebilir. Roman üzerine son makalemiz Ülkü Eliuz'un. Yazar, Nazan Bekiroğlu'nun *Yusuf ile Züleyha*'sını geleneğin yeniden kurulması bağlamında değerlendiriyor. Modern ile geleneğin buluşma noktalarını ve buluşmanın anlamlarını işaret etmeye çalışıyor. Geleneksel bir hikâyenin yeniden kurulurken postmodern tekniklerden nasıl yararlandığına değiniyor.

Bu sayımızda şiir üzerine dört makale var. Bunlardan ikisinde Garip akımının şiir anlayışı tartışılıyor. Mehmet Narlı, hem Garip hareketinin şiir anlayışını değerlendirdi, hem de bu şiir anlayışında ortaya konulan teorik yaklaşımların eskiliğini veya yeniliğini, Garip öncesiyle karşılaştırarak ele aldı. Mitat Durmuş da, Garip hareketi şairlerinin geleneği neden bir problem olarak gördüklerini tartışıyor. Hasan Kolcu ve Gürkan Yavaş, II. Meşrutiyet döneminde "Yeni Lisân" tartışmalarında etkili bir gündem oluşturan Ali Ekrem'in *Lisân-i Osmânî* adlı şiirini vezin, eski dil, yeni dil tartışmaları bağlamında inceledi. Hikmet Koraş ise Bahtiyar Vahabzade'nin *Lirika* kitabında geleneğin izlerini sürüyor. Kahraman Bostancı, II. Meşrutiyet döneminin önemli dergilerinden *Resimli Kitâb*'ın kadına bakış açısını irdeliyor.

Geçen sayımızda olduğu gibi bu sayımızda da iki bibliyografya çalışması var. İlyas Dirin ve Ubeydullah Kısacık, bu kez de 1929- 1990 tarihleri arasında yayımlanan kültür, sanat, edebiyat, tiyatro, musiki ve folklor dergilerinin hazırlanmış olduğu özel sayı ve dosyaları bir araya getirdiler. Daha da devam edeceğini düşündüğümüz bu çalışma, bütünlüklü bir araştırma/başvuru kaynağı olacaktır. Tahsin Yıldırım ise geçen sayımızda birinci bölümünü yayımladığımız gazetecilik tarihi çalışmasını sürdürüyor. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nda yayımlanan bu dergi ve gazete bibliyografyalarının önemli bir hizmet olacağını düşünüyoruz.

Daha nitelikli ve daha zengin sayılarla buluşmak ümidiyle...

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

GELİBOLU ROMANINA POSTMODERNİZM AÇISINDAN BAKIŞ*

Recep Duymaz**



Özet: Postmodernizm, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, önce Amerika, sonra Avrupa ülkelerinde görülmeye başlayan bir düşünce hareketidir. Önceleri mimarlıkta karşımıza çıkan bu hareket, zamanla diğer güzel sanat dallarını da etkilemeye başlamıştır. Edebiyat da kuşkusuz onların arasındadır.

Buket Uzuner'in *Gelibolu* romanı, postmodern tarzda yazılmış bir edebiyat eseridir. Eser, Yeni Zelandalı Viki'nin, dedesi Alistair John Taylor'ın I. Dünya Savaşı'nda İngiliz askerleriyle beraber Gelibolu Cephesi'nde Türklere karşı savaşırken ölmediğine dair tahminini ve bu tahmini doğrulamak amacıyla bölgeye gelerek yaptığı araştırma gezisini roman diliyle anlatan bir metindir. Yazar, bu olayı postmodern bir kurmaca öyküyle dikkatlere sunmuştur.

Gelibolu romanı, postmodern tarzda yazılmış tarihsel bir roman olmakla beraber, postmodernizmin daha çok edebiyat eserlerinde karşımıza çıkan dağınıklık, bulanıklık ve absürde kaçan bazı özelliklerinden/kusurlarından arınmış dilsel bir yapıdır. Çalışmamızda bu dilsel yapının kendi içinde uyumlu bir bütünlük arz eden olay örgüsünü, bu olay örgüsünün söz konusu akımla münasebetini, okuyucunun ilgisini sürekli canlı tutan akışını ve anlamlı iletisini öne çıkarmaya çalışacağız.

Anahtar kelimeler: Modernizm, postmodernizm, roman, tarihsel roman, ileti.

AN OUTLOOK OVER GELİBOLU THROUGH POSTMODERNİSM

Abstract: *Postmodernism is a movement of thought which was first seen after World War II in the United States of America and then in the European countries. This movement first appeared in architecture started to influence other branches of fine arts in time and literature is no doubt among them.*

Buket Uzuner's novel Gelibolu is a work of literature written in the postmodern mode (style). The novel is a text which narrates the New Zealander Viki's guess at the survival of

* Bu makale, Ege Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı ile Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölümlerinin 29 Nisan - 1 Mayıs 2009 tarihleri arasında düzenledikleri "Redefining Modernism and Postmodernism" konulu uluslararası sempozyumda bildiri olarak sunulmuştur.

** Prof. Dr., Trakya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

the Turks at the Gallipoli front and her journey of research which she took by going to the scene in order to justify her guess. The writer has put this incident into the consideration of readers with a postmodern fictional story.

Besides being a historical novel written in the postmodern style, the novel has a linguistic structure which is removed from some of the untidy, blurred characteries/faults of postmodernism that are mostly seen in literary works. In our study, we try to emphasize this linguistic structure's plot which presents a harmonic chosen within itself, the relationship of this plot the mentioned movement, the course of the narrative which constantly holds the attention of the reader and its meaningful message.

Keywords: *Modernism, postmodernism, novel, historical novel, message.*

GİRİŞ

Gelibolu romanı, postmodern tarzda yazılmış tarihsel bir romandır. Romanın çözümlenmesine geçmeden önce, modernizm, postmodernizm ve postmodern dönemde yazılmış tarihsel romanın konumu üzerinde kısaca durmamız uygun olur.

Modernizm, XVIII. yüzyılda Aydınlanma hareketiyle başlayıp gittikçe yaygınlaşan ve etkileri II. Dünya Savaşı yıllarına kadar devam eden bir düşünce hareketidir. Temelleri akıl, bilim ve ilerlemedir. Modernizme göre insan, akıyla dünyayı algılayabilir, bilimi teknolojiye uygulayarak gündelik hayat ile çalışma hayatını kolaylaştıran aletler yapabilir ve bütün bunların sonunda doğayı denetimi altına alarak daha ileri, huzurlu ve güvenli bir hayata kavuşabilir. Buna göre modernizm, insanlığa ilerleme, barış, huzur ve mutluluk vadeden bir Avrupa projesi olarak karşımıza çıkmıştır.

İnsanlık, yirminci yüzyılın ilk yarısında iki büyük savaşı yaşadıktan sonra, yüz yılın ortalarına geldiğinde modernizmin vaat ettiklerini büyük ölçüde gerçekleştiremediğini görmüştür. Bu durum karşısında önce Amerika, sonra Avrupa ülkelerinde bazı bilim ve düşünce adamları, modernizmi sorgulamaya başlamışlardır. Bu sorgulamalarda modernizmin temelleri, vaat ettikleri ve bunları gerçekleştiremeyişinin sebepleri üzerinde durmuşlardır. Bu sorgulamaların sonunda modernizm, ontolojik ve epistemolojik olarak postmodernizmi belirlemiştir.

Buna göre postmodernizm, II. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda önce Amerika, sonra Avrupa ülkelerinde görülmeye başlayan bir düşünce hareketidir. Hâkim özelliği, *Aydınlanma'*yla ortaya çıkan modernizmin temellerini sorgulamak, onun getirdiği düşünce çerçevesini genişletmek ve daha da ileri giderek onu aşmak çabasıdır. Postmodernizm, "... duyarlık, güdü, itilim, inanç ve hayal gü-

cüne sahip bir insan anlayışıyla varlığa yönelir ve bu radikal insansal tavırla moderniteye karşı köktenci bir tepkiyi bilim sanat anlayışında ortaya koyar.”¹ İlk etkileri mimarlıkta görülmekle beraber zamanla güzel sanat dallarından hemen hepsini etkileyen bu düşünce hareketi, günümüze kadar entelektüel ve akademik çevrelerin gündeminde kalmaya devam etmiştir.

Postmodernizmin Türk edebiyatındaki izleri, 1970’li yıllardan itibaren görülmeye başlamıştır.² Yaygın kanaate göre Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanıyla başlayan bu izler, giderek çoğalmış ve o yıllardan itibaren günümüze gelinceye kadar bu düşünüşe uygun çok sayıda roman yazılmıştır.³ Türk edebiyatı tarihinde önceki dönemlerde yazılmış romanlardan hem içerik, hem biçim bakımından farklı olan bu romanlar, Batı’daki çağdaş kuramsal bilgilerle donanımlı uzmanlarca çözümlenmeyi beklemektedir.

TARİHE BAKIŞTAKİ DEĞİŞME

Tarih, bir kurum, toplum veya milletin geçmişine ait olayları, zaman ve yer göstererek anlatan bir bilim dalıdır. Modern anlayışa göre tarih, bir üst kültür disiplini. Bu anlayışın doğal bir devamı olarak padişahlar, sultanlar, krallar, imparatorlar, imparatoriçeler, savaşlarda üstün başarı gösteren kumandanlar ve onların çevresinde geçmiş olaylar, tarihin öncelikle ele aldığı konulardır. Tarihçi, bütün bunları yazıya geçirirken müze, arşiv ve kütüphanelerde muhafaza edilen fermanlar, anlaşmalar, tapu kayıtları, mahkeme kararları ve daha başka çeşitli belgeleri kullanarak yazdıklarına bir gerçeklik ve inandırıcılık kazandırmaya çalışır. Modernizmin özelliklerinden biri olan hiyerarşik yapı, tarih disipliniinde bütünüyle karşımıza çıkmaktadır.

Postmodern anlayışa göre ise tarih, bir üst kültür disiplini olmasının yanında, popüler kültür unsurlarını da kapsayan bir alandır. Dönemin evlenme, doğum, ölüm, cinsellik, hastalık, eğlence ve gündelik hayatın daha başka eylemlerinin anlatımı da tarihin kapsamı altına girer. Üstelik bunları anlatan tarihçi, yazdıklarının doğruluğunu müze, arşiv ve kütüphanelerde saklanan belge ve kaynaklara dayanarak ispatlamak gereğini de artık duymaz; çünkü tarihçiler arasında bile kaynaklardan çoğunun şu veya bu şekilde yanlış, eksik, önyargı veya çıkar kaygısıyla ortaya konulduğuna dair görüşler vardır.

“Tarih çalışmasının hayatîyetini sonuna kadar koruyabilmesi için, onun temelindeki bu ikiliği kabul etmek şarttır – bunun mantıksal tutarlılık adına be-

deli ne olursa olsun. "Tarih için tarih" çalışması eski zamanlara duyulan me-
raktan ibaret değildir. Yok olup gitmiş çağlar üzerine düşünmekle insanlık bi-
lincimizi zenginleştiririz; ayrıca tarihin yeniden yaratılması her zaman hayali-
mizde bir yer tutacak, bu haliyle hem yazara, hem de okura, başkalarının ya-
şadığını zihninde canlandırarak hissetme imkânı sağlayacaktır."⁴

Gittikçe yaygınlaşan postmodernizmin önelediği çoğulculuk,
bir aradalık ve popülerlik, az yukarıda ancak birkaç tanesini sırala-
yabildiğimiz anlatıları, okuyucunun gözünde hoş görülebilir ve ka-
bul edilebilir bir duruma getirmiştir.

Bu anlayışa göre postmodern dönemde tarih, giderek bir edebi-
yat türü olan romana yaklaşmıştır, diyebiliriz

Postmodern dönemde Türk edebiyatında birey, aile ve toplum
konularının yanında tarih romanları da yazılmaya devam etmiştir.
Bu dönemde yazılan tarih romanlarını kurgu ve anlatım özellikleri
bakımından şöyle sınıflandırabiliriz:

- 1) Zamandizinsel/kronolojik sıraya dayalı romanlar
- 2) Modernist kurguya dayalı romanlar
- 3) Postmodern kurguya dayalı romanlar⁵

Gelibolu, bunlardan üçüncüsüne giren bir romandır.

KONUSU

Gelibolu romanının konusu, Yeni Zelandalı Viki'nin, dedesi Alistair John Taylor'ın I. Dünya Savaşı sırasında İngiliz askerleriyle be-
raber Gelibolu Cephesi'nde Türklere karşı savaşırken ölmediğine
dair tahminini doğrulamak amacıyla bölgeye gelerek yaptığı bir
araştırma gezisidir. Yazar, bu konuyu bir olay örgüsü içerisinde an-
latmıştır.⁶

OLAY ÖRGÜSÜ

Roman, çeşitli unsurların uyumlu bir şekilde bir araya gelmesiyle
oluşan bir "bütünlük"tür. Modern dönemde bu bütünlüğün en
önemli unsuru, "olay örgüsü"dür. İleride söyleyeceklerimize bir ze-
min oluşturmak amacıyla romanın olay örgüsünü dikkatlere
şöyle sunabiliriz:

2000 yılının bir Mart sabahında Çanakkale Millî Parkı'nda son
model bir cip, Anzak Koyu'na doğru ilerlemektedir. Genç bir turist
rehberi olan Mehmet, otuz yaşlarında sarışın bir yabancı kadını An-

zak Koyu'na götürmektedir. Cip koya vardığında sarışın, ince uzun, genç kadın cipten inip denize doğru yürür. Paçalarını dizlerine kadar sıvayıp bot ve çoraplarını çıkarır. Soğuğa aldırmadan su dizlerine varıncaya kadar çıplak ayakla denizde yürür. Sirtını denize, yüzünü karaya çevirir. Hemen önünde ise taşları yağmur suyuyla yıkanmış Anzak askerlerinin mezarları bulunmaktadır. Doğmak üzere olan güneşin ışıkları kadının yüzüne dokunduğunda kendi kendine bir şeyler mırıldandığı görülür. Belki bir dua, belki bir şarkı okumaktadır. Bir haftadır her sabah tekrarlanan bu tören, on dakika kadar devam etmektedir.

Yeni Zelandalı Alistair John Taylor, I. Dünya Savaşı'nda Çanakkale'ye gelmiş ve İngiliz askerleriyle Türklere karşı savaşmıştır. Savaştan sonra kendisinden haber alınmamıştır. Ölenler ile yaralı olarak dönenlerin listelerinde de adına rastlanmamıştır. Genç adamın kayboluşunun esrarlı hikâyesi, aile bireyleri arasında nesiller boyunca bir sır olarak yaşamaya devam etmiştir. Sonunda, aynı aileye mensup olan bu genç kadın, daha fazla dayanamayarak dedesinin sırrını çözmek için Gelibolu'ya gelmiştir.

Turist rehberi Mehmet, Eceyaylası köyü muhtarına başvurup Yeni Zelandalı bir kadının önemli bir açıklama yapmak istediğini bildirir, bunun için köylüleri kahvede toplamasını ister. Köye vardıklarında kadının söylediklerini Mehmet, Türkçeye çevirir. Konuşmalarının ilerlediği bir sırada Atatürk köşesindeki bir fotoğrafın altında "Çanakkale Kahramanı Gazi Alican Çavuş" yazısını görür. Kadın, fotoğrafı işaret ederek "Ben, bu Alican Taylar'ın öz torunu oluyorum!" der. Köylüler şaşırır.

Gazi Alican Çavuş, oralarda Çanakkale Cephesi'nde savaşa katılmış, İngilizlere esir düşmüş, gördüğü işkencelere rağmen Türklere ilgili gizli bilgileri vermemiş bir kahraman olarak tanınır. Savaştan sonra Eceyaylası köyüne sağ olarak dönebilen tek erkektir. Bununla beraber sağlığı bozulmuştur.

Onu bir taze mezar başında aklını kaybetmiş yarı baygın bir vaziyette bulup köye getiren Sünnetçi Mehmet'in kızı Meryem'dir. Gazi Alican Çavuş, Meryem'le evlenmiş, dört çocukları olmuştur. İlki daha bebekken ölmüş, Uzun, Bulut ve Beyaz adlarını alan diğerleri yaşamıştır.

Uzun ile Bulut okuyup İstanbul'a yerleşmişlerdir. Babası, Beyaz'ı Edirne Kız Öğretmen Okulu'na götürüp okutmak istemişse de annesi, kızlar okumaz, gelin olurlar, diyerek buna engel olmuştur. Gazi Alican Çavuş ise 1985 yılında ölmüştür.

Beyaz da annesine inat, aynı evde bakire olarak yaşamaya karar vermiştir.

Turist Rehberi Mehmet, Viki adlı bu Yeni Zelandalı kadının Ali-can Çavuş'un hayattaki kızı Beyaz Hala ile konuşmak istediğini söyleyince başta Eceyaylası köyü muhtarı olmak üzere köylülerden hiç kimse buna ihtimal vermez; çünkü Beyaz Hala yıllarca kimseyle görüşmediği gibi evinden dışarı da çıkmamıştır. Nitekim birlikte evinin kapısına gittiklerinde Mehmet'i kapıdan azarlayarak kovar. Neden sonra Viki, kapıya yaklaşıp İngilizce kendisinin Alistair John Taylor'ın torunu olduğunu, görüşmek istediğini söyleyince kapı yavaş yavaş açılır ve Viki hemen içeri dalar...

Viki ile Beyaz Hala gün boyu içerde kalırlar; ancak akşamüzeri Viki, yüzü solgun ve vücudu yorgun olarak evden çıkar; kalmakta olduğu Dost Anzak Pansiyonu'na döner. İki gün yataktan kalkamayacak kadar hastalanır. Medya, bu magazin haberi yakalamak için bir Çanakkale gazisinin torunu olduğunu iddia eden Yeni Zelandalı bu kadının peşine çoktan düşmüştür bile...

Turist Rehberi Mehmet, müşterisi Viki'yi Beyaz Hala'nın hasta ettiğini düşünerek yine onun iyileştirmesi için yaşlı kadından yardım ister. Onu pansiyona getirir. O sırada Viki, yatağında kendinden geçmiş olarak uyumaktadır. Beyaz Hala yavaşça yanına gider ve koyu bir İngiliz aksanıyla evindeyken okumuş olduğu mektupları hastalanmadan önce iyi bir yere sakladığını umduğunu söyler.

Bunlar, üçü Alistair John Taylor'ın, üçü de Ali Osman'ın olmak üzere savaş yıllarında ailelerine gönderdikleri altı mektuptur. Mektupların metinleri romanın bu bölümünde verildikten sonra, Beyaz Hala, Viki'yi kendi evine götürür. Ona, savaş devam ederken dedesinin 15 Ağustos 1915 tarihinde yere yaklaşmış beyaz bir bulutun içinde nasıl kaybolduğunu ayrıntılarıyla anlatır. Dedesi o sis bulutunun içinden koşarak Türk tarafına geçerken beynine girmek üzere yola çıkmış bir kurşun, hedefine tam isabet edeceği anda ayağına takılan bir şey yüzünden yere düşmüştür. Ayağına takılıp yere düşmesine sebep olan şey, az önceki bir çarpışmada vurulmuş olup yerde yaralı olarak yatan Türk zabiti Ali Osman Bey'dir!..

Türk zabiti Ali Osman ile Anzak er Alistair John Taylor, iki gün iki geceyi oracıkta baş başa geçirirler. İkisi de yirmi yaşındadır. Sonunda Ali Osman ölür. Alistair John Taylor, onu mezara gömer. Mezarın başında ne yapacağını bilemediğinden şaşırılmış bir durumdayken Sünnetçi Mehmet'in kızı Meryem onu bulur, evine getirir. Alistair John Taylor Müslüman olur. Meryem, babasından öğrendi-

ği yolla onu sünnet eder!.. Onunla evlenir! O olağanüstü günlerde kimse onların hikâyesi üzerinde durmaz. Meryem, kocasına tutkuyla bağlanır. Kocası onun gözünde ve dilinde artık Alican Çavuş'tur. Yukarıda da söylediğimiz gibi dört çocukları dünyaya gelir. İlki daha bebekken ölür. Diğerleri Yeni Zelanda anlamına gelen Uzun, Bulut ve Beyaz adını alır.

O günlerde Beyaz Hala ile köylüleri rahatsız eden tek şey, Eceyaylası'na doluşan meraklı medya ordusudur. Onlardan bazıları işi, Beyaz Hala'yla röportaj yapabilmek için evine kapıdan, pencereden, hatta bacadan bile girmeyi isteyecek kadar ileri götürmüştür! Kendilerini Beyaz Hala ile görüştüreceği köylülere bir servet sayılabilecek miktarda rüşvet teklif edenler bile olmuştur; fakat o, bunlardan hiçbirisiyle görüşmeyi kabul etmemiştir.

Tam o günlerde İstanbul'dan gelen bir avukat, işe el koyar. O avukat Beyaz Hala'nın kardeşi Bulut'un torunu Ali Osman Taylor'dır. Avukat basın mensuplarına Viki ile Beyaz Hala'nın 24 Nisan günü köy kahvesinde bir basın toplantısı düzenleyeceklerini, toplantıda her şeyi açıklayacaklarını bildirerek o güne kadar köyde ortalığı biraz sakinleştirir.

Beyaz Hala'nın evinde kalmaya devam eden Viki, bir sabah uyandığında horozlar ötmeye devam etmektedir. Genç kadının canı kahve ister. O sırada Beyaz Hala, babasının hayatının son iki gününü birlikte geçirdiği, ölmesi üzerine onu kendi elleriyle mezara gömdüğü yakın arkadaşı Ali Osman'ın ailesiyle münasebetlerini anlatır. Ali Osman'ın babası, o daha asker olmadan ölmüştür. Annesi, kardeşi Salih ile İstanbul'da oturmaktadır. Meryem'in taktığı adla Alican Çavuş, beş yıl sonra Ali Osman'ın annesi Semahat Hanım'ı ziyarete gitmiştir. O yıllar, İstanbul'un İtilaf Devletlerince işgal edildiği yıllardır. İstanbul'da bir semtten bir semte gitmek işgalcilerin vizesiyle mümkündür. İşgal kuvvetleri arasında en çok zorluk çıkaranlar İngilizlerdir.

Beyaz Hala, Semahat Hanım'ın ölünceye kadar kendileriyle ilgili olduğunu sevgiyle anlatır. Hatta kardeşi Bulut'u İstanbul'a getirip o okutmuştur.

Beyaz Hala, Viki'yle konuşmalarında babasıyla ilgili bütün bilgilerini ona açıklar. Bununla beraber ondan babası hakkında gazete ve televizyoncu takımına tek kelime etmemesini sıkı sıkı tembihler; eğer onlara bilgi verirse "sevgi hakkı"nu helal etmeyeceğini ve ellerinin iki dünyada yakasında olacağını söyler.

Avukat Ali Osman, o günlerde Turist Rehberi Mehmet'le Beyaz Hala'yı ziyaret ederler. Söz yine Viki'nin dedesine gelir. Ali Osman, bu hikâyenin yaşı seksene dayanmış Beyaz Hala'nın bir uydurması olduğunu anlatır!.. Kendisi de bu masalı dinleye dinleye büyümüştür!..

Viki, bu sözlerden yıkılır. Umutları kırılır. Hayatını adadığı büyük dedesinin sırrını öğrenmiş olmasının sevinci kursağında kalır. Az sonra Turist Rehberi Mehmet evden ayrılınca, Ali Osman, onun yanında dedesinin sırrının açıklanmasını istemediği için öyle konuşmuştur!

Avukat, yapılacak basın toplantısında Beyaz Hala ile Viki'den bu hikâyenin bir yanlış anlamadan doğduğunu açıklamalarını ister. Uzun konuşmalardan sonra her iki kadın da bu fikri kabul eder.

Avukatın sözü üzerine Eceyaylası köyü kahvesinde 24 Nisan 2000 tarihinde düzenlenen basın toplantısına yerli yabancı birçok radyo ve televizyon muhabiri gelmiştir. Basın mensupları, Çanakkale gazisi Ali Can Çavuş'un torunu olduğunu iddia eden Viki'nin heyecan uyandıracak bir açıklama yapacağına dair bir beklentiye kapılmıştır; fakat toplantıda konuşan Ali Osman Taylar, Viki ve Beyaz Hala, Çanakkale Savaşı gazisi Ali Can Çavuş hakkında ortaya çıkan dedikoduların bir yanlış anlamadan ibaret olduğunu açıklarlar! Bu açıklama basın mensuplarının beklentilerine kuşkusuz hiç uymamıştır.

Avukat Ali Osman ile Viki sonraki sabah erkenden Anzak Askerlerini Anma Töreni'ne giderler. Törenden sonra Viki, artık Alican Çavuş'un mezarını görmeye hazır olduğunu söyler. Ali Osman onu, Eceyaylası köyü mezarlığına götürür. Mezarlıkta Alican Çavuş, Taylar ile Mülâzim Ali Osman Bey'in mezarlarının yan yana olduğunu görür.

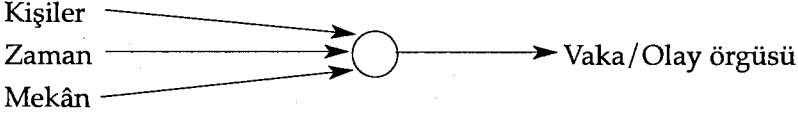
Eceyaylası köyündeki görevinin tamamlandığını düşünen Ali Osman İstanbul'a, Viki de ülkesi Yeni Zelanda'ya artık dönme hazırlıklarına başlarlar. Bu iki uzak akraba, evlerine dönerlerken içlerinde dedelerinin sırrını çözmüş olmaktan gelen bir psikolojik rahatlığı duyar.

OLAY ÖRGÜSÜNE YAKINDAN BAKIŞ

Hikâye, roman ve tiyatro gibi bazı edebiyat türleri, bir "olay"ın anlatılması esasına dayanır. Bu tür edebiyat eserlerinde "olay örgüsü", kuşkusuz metnin bütünlüğünü sağlayan en önemli unsurdur.

Anlatıcı, kişiler, zaman ve mekân gibi türün diğer unsurları, hep onun etrafında döner; daha doğrusu onu dikkatlere sunmak için anlatıcı tarafından var edilirler:

Romanın unsurları arasındaki ilişkiler:



Buna göre modern dönemdeki romanın olay örgüsünü, belirli bir zaman ve mekân diliminde yaşayan kişilerden en az ikisinin karşılıklı münasebetleridir, şeklinde anlayabiliriz. Romandaki olay örgüsünü başta tarih bilimi olmak üzere diğer disiplinlerdeki olaylardan ayıran özellikler vardır. Onları şöyle sıralayabiliriz:

- 1) İtibarî/kurgusal olmak
- 2) Seçmeci olmak
- 3) Bir iletiyi/ mesajı içermek

Modern dönemde yayımlanan romanlar, genelde bu özellikleri taşıyan bir olay örgüsüne dayalı olarak yazılmıştır. Buna göre bu dönemdeki romanlarda olay örgüsünün esası, okuyucuya "makûl" gelmesidir. Olay örgüsünün okuyucuya "makûl" gelmesi, onun beğenisini kazanması, kuşkusuz anlatıcının becerisine ve yetkinliğine bağlıdır.⁷

Postmodern dönemdeki romanın olay örgüsünde ise, bir çözüme ve gevşeme görülmektedir. Bu çözüme ve gevşeme bazen romanda onun iyice kısaltılması, geriletilmesi, bazen ona olağanüstü tesadüf, mucize ve abartı gibi mitik unsurların katılıp daha da dağınık ve karmaşık bir duruma getirilmesiyle karşımıza çıkmaktadır.

Biz burada *Gelibolu* romanının "olay örgüsü"ne daha yakından bakacak ve ondaki postmodernizmin başlıca özelliklerini ortaya koymaya çalışacağız.

1. KURGU OLDUĞUNU BİLDİRMEK

Yazar, daha başında romanda anlatılan olayın bir kurgu olduğunu açıkça bildirir: "Bu roman bir kurgu çalışmasıdır. Gerçekle benzerlikler, olsa olsa bir tesadüftür." (s. 8)

Gelibolu romanında anlatılan olay örgüsü, kuşkusuz "itibarî" bir "kurgu"dur. Kabul etmeliyiz ki bir edebiyat türü olan romanın an-

lattığı bu “kurgu”, modern dönemde tarih biliminin belgeye dayalı olarak anlattığı olaylarla her zaman örtüşmez(di); postmodern döneme gelindiğinde bu örtüşmezlik daha da ileri giderek absürdün sınırlarına kadar dayanmıştır.

Gelibolu romanı postmodern dönemde vücuda getirilmiş bir metin olmakla beraber, olay örgüsü kendi içinde tam bir bütünlük ve tutarlılık hâlinde dikkatlere sunulmuştur. Yeni Zelandalı bir asker olan Alistair John Taylor’ın İngiliz ordusunda gönüllü olarak savaşa katılması, Mısır’a geldiklerinde, İngilizlerin medeni bir Avrupa milleti olduklarına dair düşüncelerinin sarsılmaya başlaması, ailesine gönderdiği mektuplarında İngiltere hakkındaki düşüncelerinin değiştiğine dair satırlar yazması, Çanakkale’de Türklerle savaşmaya başladığında Gelibolu Harbi’nin kendi harbi olmadığını farkına vararak savaştan soğuması, Türklerle temasa geçtikten sonra onlara karşı içinde bir meyil uyanmaya başlaması, okuyucuya sanki düşünsel ve inançsal bir dönüşüme doğru psikolojik bir yolda ilerlemekte olduğunun birer göstergesi gibi gelir. Alistair John Taylor’ın bu dönüşümü, ustaca kurgulanan bir olay örgüsü içinde dikkatlere sunulmuştur.

2. RASTLANTIYA YER VERMEK

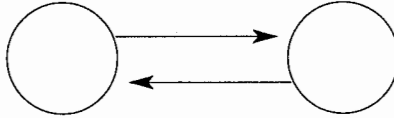
Modern romanın olay örgüsünde tasarımın/düzenlemenin esas olmasına karşılık, postmodern romanın olay örgüsünde rastlantıya/olağanüstü tesadüfe geniş yer verilir.

Gelibolu romanının olay örgüsünde Taylor’ın değişmesi, olağanüstü rastlantılara dayandırılmıştır. Bu değişme bütün psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla değil, olayın akışı içinde en dikkat çekici ve karakteristik olan olay parçaları seçilerek anlatılmıştır. Onlardan birisi, kuşkusuz Suvla Koyu’na inen beyaz bir buluttur. Kanaatimize göre romandaki olay örgüsünün en postmodern özelliği, bu beyaz buluta dayanır. Bu sebeple bizim de bu beyaz bulutu daha yakından görmemiz uygun olur.

Çanakkale Savaşları sırasında 15 Ağustos 1915 tarihinde Suvla Koyu’na beyaz bir bulutun indiği görülür. İngilizlerin 200 askerli Norfolk Taburu, bu sis bulutunun içinden geçerken kaybolmuştur. Savaştan sonra yapılan bütün araştırmalara rağmen bu taburdaki askerlerle ilgili herhangi bir bulguya rastlanamamıştır. Yalnız Alistair John Taylor, bu sis bulutunun içinden koşarak geçerken savaşmakta olduğu Gelibolu harbinin kendi harbi olmadığını farkına

varınca bu harpten bilinçsizce kaçmaya başlar. Kaçarken tesadüfen ayağına takılan bir şey yüzünden yere düşüverir. Bu düşme, onu mutlak bir ölümden kurtarmıştır; çünkü devam etmekte olan karşılıklı ateşte tam o sırada bir Türk askerinin silahından yola çıkan kurşun, onun beynine saplanmak üzeredir. Onu yere düşürerek kurşunun beynine saplanmasına engel olan şey, az önce bir kurşuna hedef olmuş Teğmen Ali Osman'ın yerde yatan yaralı vücududur!.. İkisi de yirmi yaşında olan Türk askeri Ali Osman ile Yeni Zelandalı Alistair John Taylor, iki gün iki geceyi orada baş başa geçirirler. Sonunda Ali Osman ölür. Alistair John Taylor, onu toprağa gömer. Mezarının başında ne yapacağını şaşırılmış bir hâldeyken Sünnetçi Mehmet'in kızı Meryem onu tesadüfen o hâlde bulur. Köyüne götürür.

İki askerin karşılaşması:

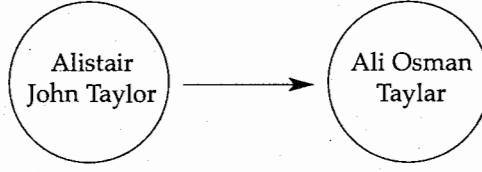


Alistair John Taylor Mülâzim Ali Osman

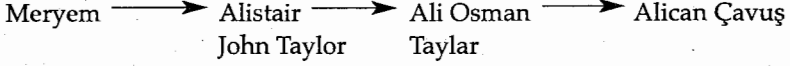
Romanın olay örgüsünde bu iki askerin cephede karşılaşma biçimi, modern edebiyat döneminin bir ürünü olan realizmin ilkelerine uymazken postmodern dönemin rastlantı/anti-rasionalist anlayışına bütünüyle uygundur. Suvla Koyu'na beyaz bir bulutun inmesi, Alistair John Taylor'ın tam o sırada bu bulutun içinden geçerek Türk tarafına koşması, bir kurşunun beynine isabet etmek üzereyken yere düşmesi, Ali Osman'la buluşması, Meryem'le karşılaşması, kimlik değiştirmesi... ancak postmodern bir romanda karşımıza çıkabilecek folklorik/mitik unsurlardır. Bunlar okuyucuyu bir yandan tebessüm ettirirken, bir yandan da yazarın önceki sayfalarda Taylor'ın bir düşünsel ve inançsal değişime doğru ilerlediğini gösteren olay parçaları sayesinde düşündürmektedir.

Meryem, babasından öğrendiği yöntemle onu sünnet ettikten sonra adını aşağıda gösterildiği şekilde değiştirir. Onunla evlenir ve ömrünün sonuna kadar ona tutkuyla bağlı kalır.

Romanın olay örgüsünde en dikkat çekici olay parçası, kuşkusuz Alistair John Taylor'ın kendi iradesiyle kimliğini değiştirmesidir. Bu değiştirme, dilini, dinini ve vatanını da içine alacak kadar geniş bir kişilik alanını kapsar.



Alistair John Taylor'ın Alican Çavuş kimliğine dönüşmesi:



3. ÇOK KÜLTÜRLÜLÜĞE YER VERMEK

Romanın kahramanlarından biri olan Alistair John Taylor'ın Hristiyan'ken Müslüman olması, Ali Osman adını alması, Meryem'le evlenmesi, içinde farklı din ve kültürlerle barışık olduğunu gösterir. Yine Viki, dedesinin bu değişimini ve Beyaz Hala'nın kendi öz halası olduğunu hiçbir kuşkuyla yer vermeyecek şekilde öğrendikten, dolayısıyla dedesinin sırrını çözdükten sonra da onlar hakkındaki duygularını hiç değiştirmeden aynen devam ettirmesi, onun da farklı kültürlere açık bir roman kahramanı olarak karşımıza çıkmasını sağlamıştır.

"Elinde buram buram ev peyniri kokan gözlemelerle sağa sola yalpalayarak oturma odasına giren Beyaz Hala son derece dingin, keyifli ve güzel görünüyordu. Evet, güzel görünüyordu.

Her sabah güneş doğarken uyanan bu yaşlı kadın, yaz kış demeden soğuk suyla aptest alıyor, yanından hiç ayırmadığı tespihiyle üzerine Sultanahmet Camii'nin bir resmi dokunmuş kırmızı seccadesine oturarak namaz kılıyordu. Müslüman Türklerin kendilerine yabancı bir dil olan Arapçadan dualar okuduklarını ve yaşlanınca oturarak namaz kılabildiklerini ondan öğrenmişti Viki. Namaz bittikten sonra dudaklarına bulaşan duaları hiç konuşmadan etrafına iyilikler saçmak için üflediğini, üflenmiş havanın da pozitif bir enerjiyle dolup taşıdığına onun yanında bizzat tanık olmuştu. Onun, büyük halasının, Beyaz Hala'nın yanında.

'Aman Tanrım, o benim büyük halam!' diye içi titredi Viki'nin."

Viki'nin, dedesinin çok farklı bir din ve kültür çevresine girmiş olmasını anlayışla karşılaması, Beyaz Hala'sına sevgi ve saygı göstermeye devam etmesi, postmodernizmin çoğulculuk ve bir arada yaşama özelliğinin romandaki bir başka yansımasıdır.

4. METİNLER ARASILIĞA YER VERMEK

Metinler arasılık, postmodern romanın baskın özelliklerinden biridir. Romanımızın başındaki Küçük Anafartalar Köyü'nden Emine Nine'nin notu, (s. 9), Paul Valéry, Mehmet Âkif Ersoy, General Ian Hamilton, Albay Mustafa Kemal, Napoléon Bonaparte ve Fazıl Hüsnü Dağlarca'dan yapılan alıntılar (s. 11) ile metnin akışı içinde yeri geldikçe Alistair John Taylor ile Ali Osman'ın mektuplarına yer verilmesi, ona bir metinler arasılığına sahip olma özelliğini kazandırmıştır.

5. İRONİYE YER VERMEK

Modernist anlayışa göre gündelik işler, hatta hayatın bütünü bile akıl ve bilgiyle düzenlenebilir, denetim altına alınabilir. Postmodernist anlayışa göre ise bu hiçbir zaman mümkün değildir; hayat sanki bir "kaos"tur.

Romanda Ali Can Çavuş, kızı Beyaz'ın başarılı bir öğrenci olduğunu öğrenince, onu Edirne'deki Yatılı Kız Muallim Mektebi'ne götürüp okutmak ister. Karısı Meryem ise, "Kızlar okumaz, kızlar gelin olurlar." diyerek buna karşı çıkar. Babasının Beyaz'ı Edirne'ye götüreceği günün sabahı erkenden aptest alıp namaz kılan Meryem, beyaz kefen kumaşına sarılır ve kapının eşiğine yatar. Orada öylece bekler. Gün ağarır da kızını Edirne'ye öğretmen okuluna götürmek için kapıya gelen Gazi Alican Çavuş, karısını orada yatar bulur. O zaman Meryem, bütün Gelibolu Yarımadası'nın duyacağı bir çığlık atar:

"Bu kız bu evden ancak gelin olarak çıkacaktır. Yoksa kendimi öldürürüm!!!"

Anasının bu çığlığı üzerine Beyaz, öğretmen okuluna gidip okumaz; ama hayatta gelin de olmaz!

Viki, Yeni Zelanda'da aile bireyleri arasında dedesinin kayboluşuna dair hikâyesini dinleye dinleye büyümüş, onun sırrını çözmek maksadıyla Gelibolu'ya gelmiş, sonunda o sırrı çözmüştür; fakat bu onların hiç de bekledikleri bir çözüm değildir!

Bütün bu sonuçlar, Meryem ile Viki'nin ailesine hayatın birer ironisi, onlarla alaydır!..

Yazar, romanındaki ilginç olay örgüsünü dikkatlere sunarken ona bir ileti/mesaj da yüklemiştir. O ileti, savaşın insanın hem biyolojik, hem psikolojik yapısında meydana getirdiği yıkımdır. Buna

kısaca savaş karşıtlığı da diyebiliriz. Kahramanımız Alistair John Taylor'ı bu kadar köklü bir kimlik değişimine zorlayan sebeplerin başında kuşkusuz savaşın yıkıcılığı düşüncesi gelir. Yeni Zelandalı genç asker, olay örgüsü boyunca yaptığı konuşmalarda söz savaşa gelince kendisinin de içinde bulunduğu Çanakkale Savaşı'nı yorumlar. Ona göre Türkler burada;

1) Memleketlerini,

2) Hürriyetlerini korumak için savaşmaktadırlar. Bu sebeple haklı, haklı oldukları için de güçlüdürler.

İngilizler ise işgalci konumundadırlar. "İşgalci küstah olur, zalim olur, işgalci kibirlidir." Bütün işgalciler gibi onlar da haksız, haksız oldukları için de, teknik donanımlarına rağmen güçsüzdürler. Savaş, Türklerin yaptığı gibi ancak bu iki maksat için yapılabilir; bunların dışında bir maksat için yapılan her savaş, bir barbarlıktır. Postmodern bir kurguya ustaca yedirilmiş bu iletisiyle *Gelibolu*, yaşamaya aday bir romandır.

SONUÇ

Postmodernizm, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren önce Amerika, sonra Avrupa ülkelerinde ortaya çıkmış bir düşünce hareketidir. Önceleri mimarlıkta görülen bu hareket, zamanla diğer güzel sanat dallarını da etkilemeye başlamıştır. Edebiyat da kuşkusuz onların arasındadır.

Postmodern dönemde tarih bilimine bakış değişmiştir. Bu değişme onun da bir anlatı, dolayısıyla bir kurgu olduğu yönündedir. Tarihin bir kurgu olarak görülmeye başlaması onu romana, romanı da tarihe yaklaştırmıştır. Bu anlayışın doğal bir devamı olarak postmodern dönemde pek çok tarihsel roman yazılmıştır. *Gelibolu* da onlardan biridir.

Gelibolu romanındaki postmodernizmin başlıca özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

- 1) Eserin kurgu olduğunu daha başında açıkça yazmak
- 2) Rastlantıya yer vermek
- 3) Çok kültürlülüğe yer vermek
- 4) Metinler arasılığına yer vermek
- 5) İroniye yer vermek

Bunlar, *Gelibolu* romanını, çağdaşı birçok postmodern romandan ayıran olumlu özellikleridir. Bu özellikleri sayesinde o, hem oyun-su/eğlendirici, hem de ustaca yedirilmiş/sindirilmiş iletişisiyle yaşama aday bir metindir.

DİPNOTLAR

- 1 İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme*, Remzi Kitavevi, İstanbul, 2008, s. 207.
- 2 Bir örnek olmak üzere Yıldız Ecevit'in şu cümlesini gösterebiliriz: "... gerçek anlamda modernist/postmodernist açılımlar, Türk edebiyatında yetmişli yıllarda kendini göstermeye başlar." (Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 85).
- 3 Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, 2 cilt, Sinan Yayınları, İstanbul, 1972. Roman, İletişim Yayınları'nca 1984 yılından itibaren tek cilt hâlinde defalarca basılmıştır.
- 4 John Tosh, *Tarihin Peşinde*, (çev. Özden Arıkan), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1997, s. 30.
- 5 S. Dilek-Yalçın Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s. 76.
- 6 Buket Uzuner, *Uzun Beyaz Bulut Gelibolu*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, 318 s.
- 7 Modern dönemdeki romanın olay örgüsünün özelliklerine dair araştırmalar yapılmıştır: Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998, s. 47-77; Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2001, s. 61-69.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998.
- Aytaç, Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul, 2003.
- Demir, Zekiye, *Modern ve Postmodern Feminizm*, İz Yayınları, İstanbul, 1997.
- Durgun, Fatih, "Modern Tarihçiliğin Doğuşu", *Kılavuz*, S. 47, 2007, s. 42-47.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.
- Öz, Burak, "Tarih Yazımının Bugünkü Durumu: Olgulu Bilim mi? Kurgulu Poatmodernizm mi?", *Kılavuz*, S. 47, Ankara, s. 32-41.
- Şaylan, Gencay, *Postmodernizm*, İmge Yayınları, Ankara, 2006.
- Uzuner, Buket, *Uzun Beyaz Bulut Gelibolu*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, 318 s.
- Tosh, John, *Tarihin Peşinde*, (çev. Özden Arıkan), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1997.
- Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangard Resme*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008.
- Tunç, Gökhan, "Müşahedât Postmodern Bir Roman mı?", *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 24, 2008.

ÖĞUZ ATAY'IN ROMANLARINDA İNTİHAR

Ertan Örgen*



Özet: Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* romanları intihar temasını işleyen kendisinden önceki romanlardan ayrılır. Onun müntehir kişileri kendi bilgilendirme süreçleri ile Türkiye'de yaşanan süreç arasındaki uçurumda kalırlar. Onlar, Batılı modernist düşünceye yaklaşan Türk aydınları olarak kendi toplumlarındaki değişmezliği görürler. Bu nedenle içine düştükleri çıkızsızlığı ironiyle eleştirmeye başlarlar. Bilgi çatışması nihayetinde depresyonu getirir ve ontolojik bir nedenle intihar ederler. Türk romanında gerçekliğin ironiyle tartışıldığı bu eserler, yapı ve kompozisyon açısından da intihar temasını gerekli zemine taşıyarak işler.

Anahtar Kelimeler: Oğuz Atay, intihar, Türk romanı, *Tutunamayanlar*, *Tehlikeli Oyunlar*.

SUICIDE IN OGUZ ATAY'S NOVELS

Abstract: Oğuz Atay's novels "The Ones Who Can Not Hang On" and "Dangerous Games" are different from other novels that cover the suicide theme. There is a huge gap between the process of enlightenment of his heroes who commit suicide and the process in Turkey. They, as Turkish intellectuals who approach Western modernist thought, see steadfastness against the change in their own society. Therefore they began to criticize the situation they have been by irony. The conflict finally brings depression and they commit suicide for ontological reasons. These works in which reality is discussed by irony in Turkish novel, analyse the suicide theme by bringing it onto necessary ground in terms of structure and composition.

Keywords: Oğuz Atay, Suicide, Turkish novel, *The Ones Who Can Not Hang On*, *Dangerous Games*.

GİRİŞ

Türk romanında intihar temasını, kültür değişiminin getirdiği bir zihniyet problemi olarak incelemekle, gelenekselden modern düşünceye geçilmesinin arkasındaki bilgi ve bilinç durumunu ve

* Dr., Balıkesir Üniversitesi, Necatibey Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü.

de buna bağılı olarak romanda bireyin tek başınalığını, drama düşmüşlüğüünü görmemiz mümkündür. Oğuz Atay'ın iki romanında bu temayı ele alırken bilgi değişiminin getirdiği sonuçları daha yakından görebilme şansımız ise daha fazladır. Çünkü onun anlatmaları, Türk aydını ile toplumu arasındaki derin çatışmayı, âdeta bir bilgi sıçraması ile aktarır. Bu bakımdan öncelikle intihar kavramı üzerinde kısaca durmak, ardından Türk romanında intihar temasına yer veren eserlerin bir kısmının bu tema etrafında getirdiklerini tespit etmek ve nihayetinde Atay'ın romanlarındaki intiharların kendisinden önceki ve dönemindeki romanlarla ilgisini tartışmak, konuyu ortaya koymak bakımından faydalı olacaktır.

İNTİHAR KAVRAMI

İnsan ve ölüm gerçeğinin intihar kavramıyla yan yana gelmesi hareketin istekli veya istek dışı olmasıyla ilgilidir. İntihar: "Vücuttaki hasarın kişinin kendisi tarafından yapılmış olduğuna ve ölenin kendini öldürme niyeti taşıdığına dair (aleni ya da gizli) delillerin olduğu yaralanma, zehirlenme veya boğulmadan kaynaklanan ölüm(dür)." (Jamison, 2004: 42). Başka bir deyişle kaza ile meydana gelen ölümler, akıl hastalarının bilinçsiz ve ölüme götüren hareketleri intihar niteliği taşımaz.

Türk anlatı metinlerinde Batı'daki gibi, insanın kutsal güçle mücadelesinin neticesinde ortaya çıkan trajedi bulunmadığından intihar da üzerinde çok durulmuş, düşünülmüş bir kavram değildir. Batı literatürü ise, intihar konusunda daha zengindir. Eski Yunan'da, insanın hayatına son vermesine iyi gözle bakılmamış, intihara yeltenenler cezalandırılmıştır. Mesela Aristoteles, intiharı devlete karşı işlenmiş bir suç sayar (Jamison, 2004: 26). Ancak Stoistler, intiharı öğütler ve öğretir (Alvarez, 2007: 66). Hatta Plinus, bir güç belirtisi olarak insanın kendisini öldürebilmesiyle, tanrılardan üstünlüğüne işaret eder. Hristiyanlık ise intiharı yasaklar ve günah kabul eder. 18. yüzyılda intihar etrafında farklı gelişmeler meydana gelir. Öncelikle hukuk alanında eski dönemlerden kalma cezalar kaldırılır ve intihar edenin bir özgürlük seçiminde bulunduğu görüşüyle, mallarının haczedilmesi gibi uygulamalardan vazgeçilir (Özek, 1968: 81).

20. yüzyılın hemen öncesinde, toplumbilimin önemli ismi Emile Durkheim, intiharın toplumlardaki artışının nedenlerini incelemeyi hedef edinen *Le Suicide -Etüde Sociologique (İntihar-Toplumbilimsel İn-*

celeme) adlı araştırmasında, intiharın arkasında "toplum etke"sinin yattığını ispatlamaya çalışır. O, intiharda akıl hastalığı, ırk, kalıtım, iklim ve taklit gibi etkenlerin gerçek sebep olmadığı iddiasındadır (Durkheim, 1992: 23-25).

Felsefi platformda 20. yüzyıl Batılı yazar ve filozofların birçoğu, intiharı, hayata karşı bir cevap, tercih olarak görür. 'Absurde' felsefesiyle bu konuda düşünce belirtenlerden biri olan Albert Camus, "Ancak bir felsefi problem vardır: İntihar! Kendini öldürmek bir anlamda itiraf. (...) Hayatın bizi aştığını, hayatı anlamadığımızı itiraf etmektir." (Camus, 1962: 2) der. Aynı anlamda Alman romantği Novalis, "En önemli felsefe edimi (acte) insanın kendi kendini öldürmesidir. Her gerçek felsefenin başlangıç noktası budur." (Özek, 1968: 99) şeklinde bir yaklaşım sunar. Egzistansiyalizmin önemli ismi Sartre da, kendini hiçlikte var etme biçimi olarak intiharı olumlar: "İntihar dünyada olmanın bir başka yoludur." (Edgü, 1968: 99).

Psikanalitik teori ise intihar problemini ele alırken süperegodaki yıkıcılığın tamamıyla egoya yöneldiğini, melankoliyi kıskırttığını söyler. Onlara göre, ego kendini koruyacak herhangi bir araca da sahip olamadığından bir çeşit oç alma isteğiyle intihar eylemini gerçekleştirir (Alvarez, 2007: 114-115).

Batı'da intihar meselesi ve nedenleri üzerine yapılmış tespit ve açılımları Nezahat Arkun, *İntiharın Psikodinamikleri* adlı çalışmasında, dış nedenler (mevsim, tabiat olayları; sosyal çalkantılar, iletişim kopukluğu, sosyal organizasyon bozuklukları), iç nedenler (anatomik, patolojik; psikopatolojik faktörler) ve psikanaliz alt başlıkları şeklinde aktarmaktadır (Arkun, 1978: 129-259).

Türk kültüründe, Batılılaşma döneminden önce, intihar kavramı etrafında çokça düşünüldüğünü söylememiz pek mümkün gözükmemektedir:

"Ne Vankulu Lügati'nde (1170), ne de Burhanı Katı'da (1287) bu sözcüğe rastlanmamaktadır. Batı dillerindeki romanlarda görülen 'suicide' sözcüğüne karşılık Tanzimat'ta Türkçeye çevrilen eserlerde 'kendini katletme'nin yerine 'intihar' kelimesi kullanılmaya başlanmıştır. Bu sözcük, Arapçada 'kurban' demek olan 'nahr'dan meydana gelmiştir." (Arkun, 1978: 25).

Türk toplumunda intiharın yaygın olmamasında, dinî inançların etkisi ve toplumsal ilişkilerin bağlayıcılığı bilinmektedir. İslam dininin bu konudaki kesin hükmüyle insanların böyle bir eyleme kalkışmadığını söyleyebiliriz. *Kur'an-ı Kerim*'in Nisa suresi, 29. ayetindeki

"Ve kendinizi öldürmeyin." (Kur'an-ı Kerim, 2001: 82) emri ile Hz. Muhammed'in şu hadisininin, bu tavırdaki şüphesiz büyük önemi vardır:

"Her kim bir dağdan (yüksek bir yerden) kendisini aşağıya atıp öldürürse, bu intihar eden kimse cehennem ateşinde ebedî ve daimî surette kendisini yüksekte aşağıya bırakır (bir hâlde azap olunur). Şu bir kimse de zehir içer de canına kıyarsa, zehiri elinde içer bir hâlde ebedî ve daimî bir surette cehennem ateşinde (azap olunacak)tır. Herhangi bir kimse de kendisini (bıçak gibi) bir demir parçasıyla öldürürse, o da bıçağı elinde karnına vurarak ebedî ve daimî surette cehennemde (azap olunacak)tır." (Zebidi, 1987: 96).

İslamiyet'ten önceki döneme ait Türk yaratılış efsanelerinden birinde Tanrı, yardımcı ruhlara, "kendi kendini öldürenleri yanına alma" hitabında bulunur (İnan, 2000: 18). Elbette bu eylemin Türk kültüründe hiç izinin bulunmadığını söylemek yanlış olur. İntihâr, Halk edebiyatında canına kıymak ifadesiyle ve Divan şiirinde, abdal sırrı, ser verip sır vermemek, hançere düşmek gibi deyimlerle anlatılmıştır. Ancak ikisinde de esas olan, büyük bir fedakârlıktır.

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK ROMANINDA İNTİHAR

İntihara, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "medeniyet buhranı" tespitiyle daha kuşatıcı deyimlenebilen Tanzimat yıllarından başlamak neredeyse zorunluluktur. Çünkü intiharın ilk örnekleri, değişen bilgi kabulü dolayısıyla, sosyal hayatta bu dönemde karşımıza çıkar. Pozitivist felsefenin bizdeki ilk ismi Beşir Fuat'ın intiharı âdeta bir başlangıç gibidir. Onun intiharında zamanındaki sosyal çöküntü ve kendisinin yaşamış olduğu iç çatışma, nedenler olarak ileri sürülmektedir (Okay: 84-86). Beşir Fuat'ın kendisini öldürmesinden sonra İstanbul'da bir intihar salgını ortaya çıkar. Bunun üzerine, 11 Mart 1887 tarihli gazetelerde çıkarılan bir tebliğ bu gibi haber, tartışma ve konuları yasaklar. Altı ay kadar sonra bu yasak kaldırılır. Dönem içinde Viyana Sefiri Sadullah Paşa da intihar eden önemli bir isimdir (Okay: 92, 100).

Kurgu düzeyinden bakıldığında, Tanzimat romanında azımsanmayacak sayıda intihar vakası söz konusudur. Ancak bunlar, sonu ölümle biten âşık hikâyelerindeki sadakati ve aşkın yüceliğini temsil eden eylemin devamı olarak görülebilirler (Moran, 1990: 25; Türkmen, 1983: 193-194). Nâmık Kemal'in *İntibah* (1876) romanında Dilaşub'un, Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt*'inde (1889) Dilber'in, Nabizâde Nazım'ın *Zehra*'sında (1896) Sırrıccemal ve Zehra'nın ken-

dini öldürmesi, hem eski anlatmaların etkisini, hem gerçeğe sokulmaya çalışan ilk anlatmaların sosyal bir gerçekliğe uzanma çabasını birlikte taşır. Özellikle Zehra dışındaki kadınların toplumsal dayanaklarının olmaması bu kanaat için elverişlidir. Aynı zamanda bu intiharlar, yazarlar tarafından kadınların okuduğu yabancı romanlar ile de ilişkilendirilir. Böylelikle Avrupa romanının da bir etki alanı kurduğu görülür. Zehra, okuduğu Avrupai romanlardaki kadınların kendini öldürmesini “merdane intiharlar” diye hatırlarken Dilber, *Paul ve Virginie*’deki romantik intiharları düşünür. Ayrıca Ahmet Mithat’ın romanlarında yirmiden fazla kişi intihar eder (Ulutaş, 2006: 402). Servet-i Fünûn edebiyatı dolayısıyla Halit Ziya’nın iki romanına bu konuda kısaca değinmemiz gerekir. *Aşk-ı Memnu*’da (1900) Bihter’in intiharı, Berna Moran’ın tespitiyle annesi olmak ve olmamak arasındaki çatışmasının sonucu olarak değerlendirilmelidir (Moran, 1991: 75). Halit Ziya, Bihter’in varlık azabını insan ve çevre etkisini göz ardı etmeden verir. Geleneksel anlatmaların dışına çıkan bu romandaki intihar teması da, Halit Ziya’nın gerçekçilikteki başarısını gösterir. Bihter, yaşama isteği ve içine düştüğü yasak aşkın kirliliği arasında ruhsal bir çatışma yaşar. Ancak annesi gibi olmamaya karar verdiğinden kendini öldürür. Yine Halit Ziya, *Nesli Ahir*’de (1908-1909), idealist bir kişiliğe sahip İrfan aracılığıyla Abdülhamid dönemine yönelik eleştirisini intihar vakasıyla kurgulamıştır.

İlerleyen dönem içinde popüler bir anlayışla romanlar kaleme alan Hüseyin Rahmi Gürpınar da, intihar vakasına çok yer veren bir yazardır. Berna Moran’ın “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Yüksek Felsefesi” adlı yazısında ortaya koyduğu yazara ait tasarrufların uygulama biçimi olarak intihar teması âdeta bir araçtır (Moran, 1991: 87-100). Hüseyin Rahmi, natüralist bakışını âdeta bu tema ile pekiştirir. *Şipsevdi*’de (1911) Mahir’in, *Sevda Peşinde* (1912) romanında saf bir duygusallığın peşinde intihar eden Ayn-ı Nur Hanım ve sevgilisi İlhami’nin ve *Son Arzu*’daki (1922) Nuriyezdân’ın intiharları, Hüseyin Rahmi’nin aşka ve evliliğe inanmayan tavrının ve de bilimsel düşüncenin dışında kalan bilgileri reddetmesinin yansımasıdır. Yazar, *Tebessüm-i Elem*’de (1923) ise dejenere Mehmet Kenan Bey’in kendini ve etrafındaki hayatları mahvedişini anlatırken determinizmle intiharı bir araya getirir. Mehmet Kenan Bey, hayatında ciddi olarak sadece determinizme inanmaktadır. Buna göre, bütün yaşadıklarının bir muhasebesini yapar ve sonunun ölüm olması gerektiğine karar verir. Yine dengesi bozuk bir tip olarak çizilen

Şadan Bey'in gayriahlaki yaşantısı nedeniyle intiharını anlatan *Ben Deli miyim?* (1925) adlı eseri, benzer bir konuyu işler. *Ölüm Bir Kurtuluş mudur?* (1945) romanında ise, yine sağlıksız tipleri ve onların mahvettiği iki âşığın intiharını anlatan yazar, ayrıca intihar hakkında geniş bilgiler sıralayarak oldukça farklı bir eser kaleme alır.

Hüseyin Rahmi'nin fikir düzeyinde işlediği intihar, genel çizgileriyle Batılı bir düşünce zeminidir. Batılı yazar ve fikir insanlarının takip edildiği yakın dönem için alışılmış ve yerleşmiş düşüncelerden yeni düşüncelere geçişin örneği olmak bakımından onun romanlarındaki intihar teması ve kişilerin bir kısmı ayrı bir kategoridir (Göçgün, 1987: 667). Özellikle felsefeye meraklı bu tipler ve Türk toplumu yan yana düşünüldüğünde onların şaşırtıcı taraflar taşıdığı akla gelmektedir.

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA İNTİHAR

Cumhuriyet döneminde Batılılaşma sürecindeki değişimlerin birey ve toplum düzleminde ortaya çıkışı ilerleyen zamanda daha açık görüleceğinden, ilk yıllarda yazılmış romanlarda intihar teması önceki birikimi izler mahiyettedir.

Çok genel bir bakışla toplumsal değişim ve dönüşümün anlatıldığı Cumhuriyet romanında, intihar temasına özellikle ön plandaki yazarların çok azı yer verir. Bunda, aydınların henüz toplumu dönüştürme işlevini bir vazife kabul etmelerinin neden olduğu düşünülebilir (Narlı, 2007: 233). Dolayısıyla iyinin kazandığı, kötünün cezalandırıldığı kurgu varlığını sürdürür. Konumuz açısından Reşat Nuri Güntekin'in *Dudaktan Kalbe* (1925) ve *Bir Kadın Düşmanı* (1927) romanlarında karşımıza çıkan iki intihar, önceki aşk ve gurur intiharlarının devamı sayılır. *Kiralık Konak* (1922), *Nur Baba* (1922), *Sodom ve Gomora* (1928), *Ankara* (1934) gibi büyük toplumsal fotoğrafların yazarı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nda ise bunalımlar, intihara dönüşmez. Buhran içselleştirilerek yeni bir yola geçilir. *Hüküm Gecesi*'ndeki (1927) Samiye'nin intiharı ise yazarın İttihat ve Terakki'ye politik eleştirisi olarak kabul edilebilir. Peyami Safa'nın romanlarında da karşımıza çıkan intihar, *Sözde Kızlar* (1923), *Mahşer* (1924), *Fatih-Harbiye*'de (1931) olduğu gibi bazen yazarın tezini desteklemek için başvurduğu bir epizot, bazen *Yalnızız* (1951) romanında yer alan içerikteki gibi psikolojik bir derinliktir.

Buraya kadar Türk romanında üç türlü intihar fikri işlendiği görülmektedir: İlki aşk hikâyelerinden gelen sağlığı temsil etme,

iffeti koruma, fedakârlık için canına kıyma; ikincisi, insan gerçeği üzerinde varlığın bizzat kendini sorgulaması nedeniyle ortaya çıkan gerçeklik çatışması; üçüncüsü, Hüseyin Rahmi'nin kendi görüşlerini yansıtmak için kullandığı nihilist tutum dolayısıyla beliren felsefi açılım. Daha kısa bir ifadeyle, masumiyeti, bunalımı ve felsefeyi içeren intihar fikirleri işlenmiştir. Bunun dışında doğallıkla bireysel birtakım durumların kişileri ittiği intihar olayları da vardır. Ancak bunları da bir çatışma ve bunalım olarak kabul etmemiz uygundur. Ayrıca intihar, genel olarak Hüseyin Rahmi dışında entrik unsurun bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da anlatmalarda intihar bilgisinin önceki yapıyı sürdürdüğü anlamına gelmektedir.

Cumhuriyet döneminde, başlarken sözünü ettiğimiz bireyin fikir çatışması dolayısıyla drama düşmüşlüğü anlatan intihar vak'ası yok denecek kadar azdır. Özellikle 1960'a kadar birçok yazar, "*roman karakterlerini intihara sürüklerken kahramanların iç çatışmalarını, ruhsal bozukluklarını, kişilik değişimlerini, felsefi çıkmazlarını*" göz ardı etmiştir (Ulutaş, 2006: 410-411).

Dönem içerisinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (1949) romanı üzerinde biraz daha geniş durmamız gerekir. Çünkü Suat'ın intiharı, hem eksikliğinden söz edilen psikolojik çatışma ve felsefeyi barındırır, hem de Atay'ın romanlarındaki temanın öncüsü gibidir. Romanın temelindeki problemin değerler çatışması içinde kalmış ve çıkış yolları arayan aydının bunalımı olduğu birçok araştırmacı tarafından çözümlenmiştir (Kaplan, 1987: 373; Kalpakçıoğlu, 1990: 70; Moran, 1991: 203). Bu yönüyle söylem tercihi dışında Atay'la arasında bir yakınlık söz konusudur. Suat, daha önceki karakterlerden epeyce farklıdır. O, romanda müntehir biçiminde anılır. Romanda insanları üçe ayıran tasnifin içinde yer alan müntehirler uç noktadır: "Yamyamlar, herhangi bir ideolojide sağ veya sol, mutaassıp olanlardı. Katiller, birtakım meseleleri olan ve her gördüklerine onlardan bahsedenlerdi. (...) Müntehirler ise, bunları iki taraflı azap hâline sokanlardı." (Tanpınar, 80).

İhsan'ın akrabası olarak takdim edilen Suat, topluma ve ailesine karşı bir sorumluluk hissetmez. Bunu doğuşuyla izah eder. Mümtaz, onu iğfal ettiği bir kadına çocuğu düşürmesi için ihtar verirken görür. Bu sorumsuz insan aynı zamanda veremdir. Hastalık onun etrafına anarşist gibi saldırmasına neden olur. O, romanda iyiye az da olsa yaklaşıp daima kötude kalmayı yeğleyen birisi olarak yer alır. İhsan'a göre, bu nihilist kişinin tahlili şöyledir: "Fakat kendine göre

bir cazibesi, bir nevi zekâsı olduğu muhakkak. Ama nereye sarf edeceğini bilmeyen takımından... belki de onun için rahatsız. Bana hep bir yığın duvara başını çarpıyor gibi geliyor." (Tanpınar, 215)

Suat, hayata yıkıcı bakan tarafıyla ve toplumsal değerleri reddeden kişiliğiyle romanda sonuçsuzluğu temsil eder. Bu engel, ölümlüyle de bitmez. Mümtaz, İhsan'ın ilaçlarını getirirken bir halüsinasyon hâliyle Suat'la karşılaşır. Mümtaz onun karşısında ve onun hayata dair sorularında âcizdir. Bu ve önceki sahnelerde ikisinin konuşması insan ve şeytan diyalogu gibidir. Berna Moran'ın tespitiyle öteki benliği yani Mümtaz'ın içindeki kötü taraf, böylelikle ortaya çıkmıştır (Moran, 1991: 220). Tanpınar'ın burada aktardığı mesele, Türk düşüncesinde yokluğundan söz ettiğimiz trajedin, büyük iç çatışmanın yansıması ve bunun Suat'ın diliyle itirafıdır. Suat'ın iç çatışması, İhsan tarafından şu ifadelerle çözümlenir:

"Hazin tarafı şu ki, bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, birtirdi. Hegel, Nietzsche, Marx geldiler, geçtiler. Dostoevski Suat'tan seksen sene evvel bu azabı çekti. Bizim için yeni nedir bilir misiniz? Ne Eluard'ın şiiri, ne de Comte Stravoguine'in azabıdır. Bizim için yeni, en ufak Türk köyünde, Anadolu'nun en ücra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir. Bilmem, fikrimi anlıyor musunuz? Suat'ı itham etmiyorum. Fakat onun meselelerinin bugünümüzün, kendi günümüzün çerçevesine giremeyeceğini söylüyorum." (Tanpınar, 273).

Yazarın sözlerinden yola çıktığımızda Suat'ın, Türk romanı ve de sosyal hayatı için çok erken, ancak dünya için gecikmiş bir kişi olduğunu söylememiz gerekir. Türkiye'de onun yazılması için Yusuf Atılgan'ın kaleme aldığı *Aylak Adam*'ın (1959) dönemi uygun olacaktır. Çünkü Türk düşüncesi, nihilizm ve varoluşçuluk gibi modernist akımlarla henüz içli dışlı olmamış veya bu birikimi henüz içselleştirememiştir. Araştırmacılar bu nedenle olsa gerektir ki, onun kişiliğini ve intiharını "çeviri" olarak değerlendirirler. Fethi Naci, Dostoyevski'nin *Ecinniler* romanındaki Stavrogin'in intiharıyla Suat'ınkinin benzerliğini belirtirken "çeviri intihar" ifadesini kullanır (Kalpakçioğlu, 1990: 78). Berna Moran da onun bu tespitine, "A. Huxley'in *Point Counter Point* (Ses Ses Karşı) romanındaki Spandrel'in intiharından esinlenme." (Moran, 1991: 214) bilgisiyle katılır.

Suat'ın intiharının yapıya çok da sağlam olarak yerleşmediği düşüncesine katılmayan Oğuz Demiralp, onun anlamlı çizildiği görüşündedir:

"Suat bence iyi işlenmiş, izleksel yapıdaki yeri temel nitelikte bir roman kişisidir. Mümtaz'ın tam karşıtı gibi görünür. Ne ki, kayıkçı gibi o da Mümtaz'ın içindedir. Mümtaz'ın ikilemlili iç dünyasında bir ucu kayıkçı, öbür ucu Suat tutar. Her ikisi de intiharda bulurlar yaşam trajijinden çıkma yolunu, ancak karşı kapılardan dışarı çıkarlar. Kayıkçı Boğaziçi düşünce gömmüştür kendini. Suat ise dırimsel atılım olanın dışında kalan katı karanlık ürkütücü asal özdedir, o korkutucu maddedir." (Demiralp, 2008: 54).

Yazar-dönem ilişkisi açısından Suat'ın, Tanpınar'ın içinden çıkmadığı ve bunalıma düştüğü fikirlerin bir nevi yansıması olduğunu kabul edersek aslında yazarın aydınları cezalandırdığını düşünebiliriz. Başka bir deyişle, daha kuvvetli bir temelden yola çıkarak hayatı yapamayan Mümtaz, kendini cezalandırmaktadır. İkili bir okumaya da elverişli bu intihar, gelecek fikrine sahip olmayan ve geçmişi yaşatmaya layık görmeyen anlayışın da ortadan kaldırılmasıdır. Ancak yine de musallat bir fikir olarak hayatın ikiliğini verecektir. Bir bireşim, devam zihniyeti gerçekleşmeyecektir. Çünkü romanda asıl yaşaması gereken geçmişin temsili İhsan ve gelecekle geçmişin güzelliğini bir araya getiren gençlik ve kültür manasında Nuran sahnenin dışındadır. Ayrıca Tanpınar, yabancılaşmanın arka planını vermeyi de ihmal etmemiştir. Suat'ın entelektüel düzeyi noktasında sıralanan Batılı yazar ve düşünürler bu kopmayı yansıttılar. Özellikle Nietzsche ve Dostoyevski göndermeleri, insanlığın inkârı ve çirpinişi olarak manidardır.

Böylelikle 1970 yılına gelindiğinde Türk romanı intihar temasını önceden andığımız üç özellik etrafında sürdürmeye devam eder. Sadece geleneksel fedakârlık motifi olarak intihar, köy romanlarına doğru indirilmiştir: Abbas Sayar'ın *Çelo* (1972) romanındaki Kezik'in ve Fatma İrfan Serhan'ın *Marziye* (1979) romanındaki Marziye'nin intiharı gibi.

TUTUNAMAYANLAR VE TEHLİKELİ OYUNLAR'DA İNTİHAR

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* (1971-1972) romanı, içeriği açısından önceki birikimin tartıştığı değerler çatışmasının artık aydın bilincinde, içinden çıkılmaz bir biçime dönüştüğünü ele alır. Yazarın hayatı ile romanın söylemi arasındaki paralellikler de önemsenecek orandadır. Bu ilgiyi Yıldız Ecevit, "*Ben Buradayım...*", *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası* adlı çalışmasında birçok yönüyle ortaya koymuş bulunmaktadır. Yine Ecevit'in araştırmasında Atay'ın,

Türkiye'deki birikimin ciddilikten yoksun oluşuna itirazları çok fazla göze çarpmaktadır. Bu nedenle ilk olarak romanlarında birbirini anlayacak kişileri, Selim Işık'la Turgut Özben'i; Hikmet Benol'la Albay Hüsametdin Tambay'ı yan yana getirmiştir. İkinci olarak konumuz olan intiharın nedenini romanlarında aydın bilgi-lenmesi ile ilişkilendirmiştir. Şimdi onun romanlarındaki intiharların gerekçelerini bulmaya ve ardından kişilerin kendini öldürme eyleminin yapı, gerçeklik ve ayrıca Türk romanı içindeki yeri açılı-mına doğru gidebiliriz.

Tutunamayanlar romanının kurgusu (Moran, 1990: 200-204; Yal-cın, 2003: 490-492), müntehir kahramanın hayat hikâyesinin araştı-rılmasına dayandığından intihar teması için ilgi çekici bir yapıya sahiptir. Onun intiharı, sondan başa doğru gidilerek aydınlatılır. Selim'in düşündüklerini ve yaşadıklarını, kendisinden değil de yak-ın arkadaşının onu metin halkaları içinde âdeta yeniden çizme-sinden ve bıraktığı notlardan öğreniriz. Romanı dönemi içinde farklı kılan yapısı ile Selim'in dağınık zihin yapısı arasında bir pa-ralellik vardır. Onu, romanda 'şarkıları', 'Günseli'nin anlatımı' ve 'hatıra-günlük' karışımı notlar bölümlerinde daha yakından tanı-rız. Bu çerçeve içinde Selim Işık'ın hayat çizgisi ve ilgileri şöyledir: "Selim Işık. Uzun boylu, zayıfça. Siyah saçlı(dır)." (Atay, 1999a: 105). Çocukluğunda herkesin kendisinden mükemmeli beklediği Selim, mutlu bir çocukluk geçirmemiş ve kendi beklentilerine göre uyumlu bir aile ilişkisi de yaşamamıştır. Aile çevresi onun birey ol-masına izin vermemiş, onu kuşatmıştır:

"Annem de yerli yersiz şımarttı beni: başka türlü oluşumu yanlış yorumla-dı. (...) Annem sorumludur. Hiçbir şey bilmeseydim, belki yeni baştan öğrene-bilirdim. O kadar da saf kalamadım. Artık çok geç. On yedi yaşıma kadar beni yıkadı; bütün imtihanlardan önce, sabahlara kadar anlattığım dersleri dinledi. Yalnız başıma çalışma alışkanlığımı edinemedim bir türlü." (Atay, 1999a: 635).

Baba problemi de benzerlikler gösterir:

"...baba ben artık bu evde yaşamak istemiyorum yıllardır ruhumuzu öldür-dün bu evde hayatında bir roman okumağın bir sinemaya gidip heyecanlan-madın beni ve annemi bu çirkin eşyanın içine hapsettin yemekten ve uyumak-tan başka bir şey düşünmedin bende bütün bu duygular senin bu inatçı duy-gusuzluğuna karşı geliştirdi kuru mantığınla içimizi kuruttun sana benzeyen ta-raflarımdan ellerimden ayaklarımdan utanıyorum ihtiyarlayınca sana benze-mekten korkuyorum kötülük edemeyecek kadar kısır kafanda yalnız bizim için yaptıklarının defterini tuttu..." (Atay, 1999a: 509-510).

Bu alıntılarda aile çevresinin kuşatmasıyla öz varlığına ait çıkışları törpülenmiş Selim ortaya çıkıyor. Okul çevresinde ise çok çalışkan ve zeki bulunan Selim, üniversiteye gelince öncekinin tam tersine tembel bir öğrenci olmuştur. Yıllar sonra öğrenim sürecini şöyle düşünür: “Üstelik arkadaşları çalışkan olmadığı için, derdini anlayacak, onunla paylaşacak biri bulunmuyordu; yalnız kalıyordu. İnsanla alay ediliyordu. Hayatta başarı kazanan bütün insanların, okul yılları başarısız geçmişti.” (Atay, 1999a: 440). O, aile ve okul dayatmalarının sonucunda anladığı toplumun kesin kurallarını en başta reddetmektense bir müddet onlara yapay olarak uyup ardından kendi birey kimliğini korumak amacındadır. Onların istediklerini yaptıktan sonra kendisi olmaya çalışabileceğini düşünen Selim yanılmaktadır. Uyumsuzluk, küçük burjuva aydınlarını eleştirdikçe şiddetini artırır ve o çıksızlığa doğru hızla ilerler. Burada şu soruyu cevaplamamız gerekir: Selim’i böylesine ayrı bir hayat felsefesine iteleen bunaltı nedir, aile ve okul çevresiyle zıtlığı nereden gelmektedir? Selim, tasarlanmış bir hayatı, tekdüzeliği dayatma olarak görmekte ve kabullenememektedir. Romanın bize söyledikleri kapsamında, onu bu düşünceye götüren kitaplardır. Okudukça dış gerçekliği parçalar ve sorgulaması artar. Toplumsal olamayış ve Dostoyevski’ye özenmek, onu doğruca kitapların dünyasına götürür. Şu cümle toplumla bir süre uzlaşır sonra kaçma fikrini özetlemektedir: “Bütün ümidi, Dostoyevski gibi, mühendis olduktan sonra istifa etmekte.” (Atay, 1999a: 405). Dostoyevski’ye göndermeler roman boyunca sürer. O, Atay’ın en sevdiği yazarların başında gelir (Ecevit, 2005: 205). İkinin de mühendislik tahsil etmesi ve anlatımında daima kendi içinde çatışan kişileri seçmesi, ayrıca bir yakınlık doğurur. Ancak Dostoyevski’nin kişilerinin en azından bir kısmı, Ortodoks bir ışık bulup topluma açılma gayretindedir. Özellikle *Karamazof Kardeşler*’de Alyoşa aracılığıyla bu mesaj açıkça verilir. Atay’ın kişileri ise, yalnızlıklarında kaybolurlar.

Selim, “Kitaplar yüzünden çok acı çekiyorum.” (Atay, 1999a: 389) dediği hâlde, ezberlercesine Oscar Wilde’in *Dorian Gray*’in *Portresi*’ni, “Benim İncil’im” diye bahsettiği Gorki’nin *Benim Üniversitelerim* adlı romanını ve Dostoyevski ile Panait Istrati’yi okur. Varlığını sanat ve kitaplarla doldurma peşindedir. Üstelik bu okumalar, çocukluk denebilecek yaşlarından beri sürmektedir. Kitaplar onun yalnızlığını biraz daha artırır. Özellikle yabancılaşmayı kolaylaştıran yukarıdaki yazarlar ve eserleri, Türkiye gerçeğinde insanın kendisi ile bu kadar baş başa kalmasının zorluğunu fark ettirirler. Bu noktada *Tutunama-*

yanlar ve *Tehlikeli Oyunlar*'daki Batılı yazar ve eser isimleri hayli kabarcık bir listedir (Ecevit, 2005: 113; İnci, 2007: 417-431). Özellikle edebî anlamda Baudelaire, Dostoyevski, Kafka, James Joyce gibi isimlerle özdeşleşen modernizm, çağ bilgisi olarak insanı; akıl ve sorgulama süreçlerinden sonra bütün çıplaklığıyla dile getirir (Touraine, 1995: 39). Yeni bir hayat tasarımı sunarken geçmiş görmek istemez. Dolayısıyla Selim'in kitaplarla oluşturduğu böylesi bir dünyayı, henüz bu aşamaya gelmemiş bir toplumda dışarıya taşımasına imkân yoktur. "Kitap okumakla, manavın beni aldatmasına engel olamıyorum bir türlü. (...) Dostlarım alay ediyor benimle. Bu çocuğun sonucu ne olacak, diyorlar. Hiç olmazsa kitaplardan kitaplar çıkarmalıyım. Bunu da yapamıyorum yazamıyorum. Kitapları işimde kullanacak bir mal gibi göremiyorum: kapılıyorum onlara." (Atay, 1999a: 376). Dünyasını sadece kitaplarla doldurunca yoğun bir bilgi ve entelektüel tavır kaçınılmaz olarak Selim'i belirleyecektir. O, yazarın kendisi gibi ansiklopedist bir aydın donanımına sahiptir (Ecevit, 2005: 113); Selim, "Edebiyattan resimden matematikten gazetecilikten atletizmden felsefeden siyasetten sosyolojiden psikolojiden heykelden iktisattan hukuktan mimarlıktan bir bakıma mühendislikten tarihten ve tiyatro sinemadan" (Atay, 1999a: 473) anlar. Kendi içinde büyüdükçe ağırlığını daha fazla hissettiği fikir dünyası ve sorgulama, dış çevreden pek ilgi görmeyince bunalıma dönüşür. O, 'romancıların lüks okuyucusu' olarak Esat'a bu dar dünyadan şöyle yakınır: "Mağaramda (odamda) dayanılmaz günler geçirdim Esat Ağabey." (Atay, 1999a: 403). Esat da şunları söyler: "İnsanlarla bulunma alışkanlığı da kayboluyordu. (...) Kitaplarla yaşamının dışında hiçbir ilgisi kalmamış gibiydi." (Atay, 1999a: 403). Bu okuma hırsı, 'önsöz' yazma tutkusuna dönüşür ve intiharı telaffuz etmeye başlar: "Bazı önsözlerde başarısız bir yazar olacağım; ilk eserimin ilgi görmemesi üzerine ümitsizliğe kapılarak intihar edeceğim." (Atay, 1999a: 400). Önsöz yazma isteğinin nedeni, bir eserin arkasındaki gerçek hayatı ve özümsemiş bilgiyi anlatma isteği olsa gerektir.

Burada bilgilendirme dolayısıyla Dostoyevski'ye tekrar dönmek ve onu *Huzur* romanı ile birlikte değerlendirmek, iki romandaki intihar kavramı arasındaki yakınlığı görmemizi sağlar. İhsan'ın ifadesiyle Türk toplumunun meselesi olamayacak Dostoyevski kişileri, Batılı bir kültürel beslenme ile beraber en azından okumuş aydın katında bir meseledir. Tanpınar'ın sözleriyle "Frenk kitapları" (Tanpınar, 1996: 63) aydınların ağzından konuşmalarını sürdürmüş ve mesele büyümüştür. Böyle bir beslenme sonucunda Selim veya

Atay gibi aydınlar ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda bu insanların bir anlatma biçimi olarak roman türünde doğrudan bireyselliklerini anlatarak önceki roman kişilerinden daha Batılı bir tercihi yaşayabildikleri de göz ardı edilemez.

Sözünü ettiğimiz beslenme ve bireleşme noktasında Selim Işık, topluma uymayarak arınır ve bir dahaki hayatında daha mutlu olacağına inanır. İntiharında, bu arınmanın romanda sıkça sözü edilen İsa ile ilgisi kurulur. Özellikle ikinci geliş motifi ve insandaki kötülüğü yani şeytanı, bir delinin bedeninden çıkartması ile ilgili göndermeler, Selim'in ve yanı sıra Turgut'un kurtulma arzularıdır. Ancak bu, sadece çıkış için bir ışık görme arzusudur. Yoksa romandaki gülünçleştirme ve ironi hepsinin üstünü örtecek derecede yoğundur.

Onun bilgilene süreci ve toplumsaldan uzak durma eğilimi, etrafına ironiyle yönelmesine neden olur. Turgut'u da bu anlayışla eleştirir. Selim, hem onun, hem toplum hayatındaki küçük burjuva düzeninin yapaylığı ile durmadan alay eder: "Küçük burjuvanın Pazar ayını esas itibarıyla üç kısma ayırılır, oğlum Selim: 'Pazar gazetesi' (...) 'Büyük Kahvaltı' ve 'Akşam Üstü Kime Gidelim' sıkıntısı" (Atay, 1999a: 87). Ancak kitlenin bu ayınlarına katılmamak tutunmayı zorlaştırır. Bunun üzerine Selim birtakım ölçütler koyar:

- a) Kendini iyi tanımak
- b) Kendini eleştirmek
- c) Dış etkenlerin uyuşturucu durgunluğuna kapılmamak (Atay, 1999a: 99-100).

Bu başlıklar "Ne Yapmalı"nın Atay tarafından yeniden düzenlenmesidir (Parla, 2000: 209; Ecevit, 2005: 93). Selim'in kişiliğinde vurgulanan çatışma, geleneksel düşüncenin dışına çıkıştır. O, aile içindeki ve okuldaki eğitim süreçlerinde edinilen ve ancak kabullenilmeyen resmî bilgilerin dışındaki modernist bilgiye bağlıdır. Onun üç maddede tanımladığı kendi gerçeklik bilinci, dış etkenlere karşı durma ilkesi aslında hem gerçeklik aşaması, hem de gerçekliğin sorgulanmasıdır.

Hayatı anlamlandırmak adına yaptığı bu otokritik ona herkes gibi olmama prensibinden dolayı ancak Süleyman Kargı, Metin, Esat, Günseli ve Turgut'u kazandırabilir. Kendi ağzından dramını da şöyle iletir:

"Kimse ona sahip çıkmadı. Kimse onun üstüne düşmedi. Üstüne düşülmesinden çok hoşlanırdı. Bilemediler.

Bütün hayatınca konuştu. Sonunda tutunamayanlar diye bir söz çıkarabilirdi ortaya: bir tek kelime." (Atay, 1999a: 718).

O, bulduğu tek kelimeyle, hayatta sahte mutluluk ve üstünlükler aracılığıyla daima göz önünde tutulmuşların hor gördüğü kişileri "tutunamayanlar" ile özetlemeye çalışır. Tutunanları bir gün sanık sandalyesinde yargılayacağını söyleyen kendisi de bunlardan biridir.

Selim, intiharı hem felsefi bir bunalım, hem de toplumsal bir protesto veya kopukluk sonucu düşünür. Edebi eserlerde karşılaştığı intiharlardan etkilenir. "Camus'nün 'ontolojik mesele yüzünden ölen kimseye rastlamadım' sözünü okuyunca: 'Biri bu yüzden ölmeli, intihar etmeli' diye bağırmıştı. Ona, kimsenin soyut düşünceler nedeniyle kendini öldürmediğini söyledim. Benim de Camus gibi bir ahmak olduğuma karar verdi." (Atay, 1999a: 364). Yine *Benim Üniversitelerim*'deki intihar sahnesine hayran olurken, intihara karar verdiğinde de günlüğüne "*Krilov gibi döneklık etmemeliyim.*" (Atay, 1999a: 710) diye yazar ve yirmi sekiz yaşında intihar eder. Roman araştırmacılarının kanaatleri de, Selim'in intiharının bireysel bir başkaldırı olduğunda birleşir.

Atilla Özkırmılı, Selim'in bunalım nedenini içinden çıktığı toplumsal düzene yaslar: "Yani bu düzende aldığı eğitim, bu düzenin yargıları, bu düzenin kurumları, bürokrasi sözgelimi... Ya da sevgilerinin, tutkularının yorumlanması." (Özkırmılı 1994: 158).

Alemdar Yalçın, romanın içeriğindeki topluma yönelik eleştiriyi merkeze koyarak onun intiharının toplumun yok ediciliği ile ilgisini kurar (Yalçın, 2003: 498).

Yıldız Ecevit ise, yazarın bir hayat tecrübesini ekler:

"Oğuz Atay'ın kurmaca dünyası, intihar olgusunun, kendisini bir kurgusal öge olmanın dışında ilgilendirdiği izlenimini veriyor. En ünlü roman kişisi Selim Işık'ın *Tutunamayanlar*'daki intiharı, salt bir kurgusal seçim olmayıp, iki sınıf arkadaşının çok genç yaşlarında yaşamdan çekilişlerinin kendisinde bıraktığı sarsıcı etkinin de izlerini taşır." (Ecevit, 2005: 166).

Bu yalnızlaşma sürecinden sonra Selim, intihar nedenini arkasında bıraktığı notta şöyle aktarır:

"...özür dilerim fakat düzeltmek imkânım kalmayacağı için buna mecburum yıllardır hayalimde bu mektubu yazacağım insanın beni kurtarmasını yaşadım fakat şimdi bu hayalden çok uzak olduğuma göre hayatımda hiç olmaz-

sa bir kere hatasız hareket etmek zorundayım mektubu attıktan sonra hemen yapmaya kararlıyım... (...) fakat neresini düzeltereğimi bilmediğim bu yaşantımı sürdürmenin anlamsızlığını seziyorum yok olmaya doğru hızlı bir gidişin farkındayım henüz koruyabildiğim bazı özelliklerim varken daha insan olduğumu hissederken bu gidişe bir son vermeliyim..." (Atay, 1999a: 540-541).

Burada gerçekte intihar edenlerin çok azının geride not bıraktığı tespitiyle birlikte şu bilgiyi anabiliriz: *"Uzun süren ruhsal ıstırapla beraber 'sinir', heyecan ve umutsuzluk intihar notlarının ortak temalarıdır."* (Jamison, 2004: 97-98, 106).

Selim Işık için toplum normlarına bağlılık, kişinin kendisini yavaş yavaş ölüme bırakmasıdır. Oğuz Atay, Selim'in intiharını modernist romanın bilinçaltına yaslanan tavrı ve dağınık gerçekliği içinde verir. Onun intiharı, tıpkı romandaki alaycılığın bütün yıkıcılığına rağmen acıtan gerçekliklere değinmesine benzemektedir. Selim Işık, iç konuşmaları, yalnızlaşması ve gerçekliği yitirmesi nedeniyle şizofreniye yaklaşır (Parla, 2000: 207). Ağır bir depresyonun sonucunda intiharı gerçekleşir. İntiharı geniş çaplı irdeleyen Jamison'un araştırmasında intihar psikolojisi şöyle açıklanmaktadır:

"Şizofreni psikiyatrik hastalıkların en korkuncudur. Manik depresyon gibi önce kişiyi gençken (on üç on dokuz arası ya da yirmili yaşlarda) bulur; manik depresyon kadar dikkate değer bir biçimde olmasa da genetikdir; görece yaygındır (yaklaşık yüz kişide görülür); ilişkileri, eğitim planlarını ve arzuları viraneye çevirir. Tedavi edilmezse zaman geçtikçe kötüye gider. Arkadaşlar ve aileye yabancılaşma istisna değil kaidedir. İntihar, ruh hâli bozukluklarındaki kadar yaygın olmamakla birlikte şizofreniyi oldukça ölümcül bir hastalık -ölümcül ve üzücü- yapacak kadar sık görülür, çünkü şizofreni duyuları, aklı, duyguları ve bu vasıtayla da davranışları yerle bir eder. Zalimdir ve kurbanlarının % 10'unu intihar aracılığıyla öldürür." (Jamison, 2004: 146-147).

Onun şizofren olduğunu söylemek iddialı görünse de, toplumun bağlı bulunduğu yapay gerçekliğin Selim tarafından kaybedilmesi ve sonucunda yalnızlaşması, çok fazlasıyla içe dönmesi bu kanaati değiştirmez. *"İntiharların en ortak unsuru psikopatoloji veya ruhsal hastalıklardır; (...) gerçekten bugüne kadar yapılan başlıca çalışmaların tümünde intihar edenlerin % 90 ila 95'inde teşhis edilebilir psikiyatrik hastalıklar vardır."* (Jamison, 2004: 126).

Depresyon ise, yukarıda "neresini düzeltereğini bilmediği bu hayat" ifadesinde kendini açığa çıkarır. Beynin rahat düşünme mekesini kaybetmesi ve kişinin geleceğe umutla bakma kuvvetinden uzaklaşması depresyonun tanımlayıcı özellikleridir (Jamison, 2004:

118). Asıl önemlisi Turgut, arayışları sırasında Selim'in intiharına ilişkin iç diyalogda Şerlok Holmes ve Watson'ı konuştururken söylediğimiz bilimsel yaklaşımları da alaya alır:

"İntihar bir akıl hastalığıdır ve ancak bir akıl hastasının körleşmiş duyularının sağladığı soğukkanlılıkla başarılabilir. Yalnız bunu, çok akıllıca, kurnazca yapmıştır. Manyakça bir zevk almıştır bunu yaparken de. Saçma. Selim'in böyle bir aptallık yapacağını sanmıyorum. Kimseye zararı dokunmayan soyut bir kötülüğü ben, büyük ve mustarip bir ruhun iç çekmesi olarak kabul ediyorum. Psikolojiyle kriminolojiyi birbirine karıştırıyorsun Watson. İlm'in sonu yoktur." (Atay, 1999a: 321).

Tutunamayanlar' da kendinden önceki romanlarda yer alan intihar kurgusunu daha güç bir biçime dönüştüren yazar, *Tehlikeli Oyunlar* (1973) romanında ise Hikmet Benol adlı kişisiyle bunu gerçek ve oyun ilişkisi içinde biraz daha karıştırır. Roman, Türkiye'nin 1970'lerde tırmanan kendine ait bir kimlik arama ve kendini konumlandırma çabasının acı bir parodisini yapar. Yazarın, toplumun asla değişmeyen katı tarafları ile aydının içine düştüğü fikir inceliğini derin bir çatışma içerisinde yansıttığı eser, dönemin hem kendine, hem içinden çıktığı topluma yabancılaşmış, okumuş, düşünen kişisini çıkışsız görür ve oynanan oyunda herkesin rolüne uygun olanı yerine getirmesi gerektiği inancı ile intihar olgusuna yer verir.

Oğuz Atay için aydın hesap verme zorunluluğu taşıyan bir öğrenciye benzer. *Tehlikeli Oyunlar'*ın kişisi Hikmet Benol, düşüncükleri, yapmak istedikleri ve yaptıkları üzerine emekli Albay Hüsamettin Tambay'a hesap verme ihtiyacı hisseder. Bir oyun atmosferi kurmuş olsa bile temelde üstün görülen bir kişiye yaşadıklarının alaycı bir üslupla dökümünü yapar. Bunu Selim'in birkaç kişiye açtığı dünyasının bir başka biçimde itirafı olarak da okuyabiliriz. Hikmet, düşüncüklerinin anlaşılamayacağını bildiğinden ve bir uzlet içinde kendi fikirlerini daha kolay tartışabileceğinden gecekonduda yaşamayı tercih eder. Daha genel çizgilerle onun hayatına eğildiğimizde şu süreci görürüz: Öğrenim hayatını yarıda bırakmış, burjuva bir aileden gelme Hikmet, muhasebe yardımcılığı yapar ve Sevgi ile evlenir. Bir süre sonra anlaşmazlıklar baş gösterir ve ayrılırlar. Ardından, gecekondu semtinde üç katlı olduğunu söylediği bir eve taşınır. Burada hiyerarşiye göre yerleşmiş alt komşusu ev hanımı Nurhayat Hanım ve kendisinden üst katta oturan emekli Albay Hüsamettin Bey'le görüşmekte ve oyunlar yazmaktadır. Hikmet'in buraya sığınma sebebi, Sevgi ile evliliklerinin yürümeyişi ve Sevgi dolayısıyla anlatılan yazar-çizer çevresi, ressam ve güzel sanatlar

düşkünü görünen tabakanın ikiyüzlü hayatları ve sözleridir. Tabii ki Hikmet onları da oyunlaştırır. Oyunlaştırmak, bu romanda yapay gerçekliği uzaklaştırmaktır.

Onun intihar edeceği, ikinci bölümden itibaren hissettirilir. Hikmet, askerlik görevini yaparken arkadaşlarından birinin bunalıma girdiğinden söz eder. Annesi ve babası intihar etmiş ve aklını neredeyse yitirmiş bu askere, diğerleri eziyet etmek için akıllarına gelen intihar olaylarını anlatırlar: "*Osman'ın sekizinci kattan aşağı atlamasını filan.*" (Atay, 1999b: 37). Hikmet'in andığı kişi neredeyse bir akıl hastasıdır. Bu epizodun anlamını şöyle açmak gerekir: Aslında Hikmet, içinden çıkamadığı akli kullanma ve duyguları arasında sıkışma problemini aşamadığından böyle bir oyunsu yansıtmaya gider. Çünkü toplum, asker örneğinde olduğu gibi kendi değerleriyle kişiyi yok etmeye çalışmaktadır.

Roman boyunca emekli asker Hüsametdin Bey ve Hikmet arasında kurulan oyunlar da bu akıl hesaplaşmasının ve duygulara yenik düşmenin anlatımıdır. Buna resmî ve özel alan arasında sıkışmışlık da denebilir. İkisinin de gecekonduya yerleşmesi, bu sıkışmanın bir diğer göstergesidir. Askerlik ve insan arasındaki ilgiye ironik yaklaşım ikisinin konuşmalarında hep vardır. Askerlik, Hikmet'in çatışmasında toplumun hiç değiştirmeyeceği kuralları temsil eder. Hikmet'e göre, bu kurallar Salim'in okul ödevini yazdırırken söylediği üzere bir dayatmadır: "Gerçek, başkalarının bize uygulamaya çalıştığı tatsız bir ölçüdür. (...) Birimi insandır." (Atay, 1999b: 109). Hikmet, başkalarının belirlediği ilişkilerin uzağında yaşamak isterken gerçekliğin dışına doğru hızla yol alır. O, ironinin içinde gerçekliği kaybeder. Yine bir hesap verme anlayışı içinde Selim'in ödevine şu ironiyi yazdırır: "Ülkemizde tarım ürünleri yetişir. Kuru üzüm ve incir yetişir. Önce ıslak yemişler yetişir. Onları, güneş olan yerlerde kurutarak kuru yemiş yetiştiririz. İngiltere'ye göndeririz, onlar da bize gerçek gönderirler. Gerçek tohumları gönderirler. Biz, o gerçeklerden kendimize göre gerçekler yetiştirmeye çalışırız." (Atay, 1999b: 112).

Bu okul ödevi aracılığıyla yapılan göndermeler inanılmayan dünyaya alaycı bir cevaptır. Çünkü biz İngiltere örneğinde maddi beslenmeyi sağlarken onların gönderdiği gerçekler aydınları etkilemekte ve aydınların onlardan kurguladığı gerçekler bir karmaşa yaratmaktadır (Demiralp, 2007: 5-9).

Hikmet, dayatılmış gerçekliğin dışına çıkmak için meyhaneye gider ve orada Kirkor, Tombalacı Arif gibi halktan kişilerle bir arada bulunur. Bütün bu çevreler içerisinde gerçekliğin hangisi oldu-

ğunu karıştırır. Çünkü Sevgi'nin, Albay'ın, Nurhayat'ın, Bilge'nin, meyhanedeki kişilerin değişik çevreler olması ve Hikmet'in neredeyse hiçbirinde kendini tam olarak bulamaması, oyunu içinden çıkılmaz bir duruma dönüştürmüştür. Bilge ile olan ilişkisi de aynı karmaşanın içindedir. Kadın konusunda takıntıları olan Hikmet, özellikle cinsellik ve kadın şablonunu sever. Bilge ile yatması onun bacaklarını çok beğenmesindedir. Ancak bu durumda da gerçekliği karıştırır. Kadınlara yaklaşmasını bilmez, düşünce ile, felsefe ile onları etkilemek ister; fakat bunda da başarılı olamaz. Yalnız kaldığı için intihar edeceği yalanını kadınlara söyleyerek onları elde eden; ama en sonunda intihar etmek zorunda kalan bir arkadaşından söz eder. Bu sarmal içinde Bilge'ye yazdığı mektupta kadın ve varlık ilgisine değinir:

"Sevgili Bilge, sen yanımda olmadığın zaman seni düşünmek gerçek dışı bir olgu. (Nasıl oluyor, iyi mi?) Ben, gecekondudaki varlıklarla (soyut bir kavram olsun diye 'varlıklar' dedim) birlikte yaşamak istiyorum. Ben, birlikte yaşadığım varlıkları, ayrıca birer 'kavram' olarak düşünmek istemiyorum. Gölümün rüzgârına kapılıp gidiyorum. Bunun dışında, bulanık hayaller var kafamda. Bu hayalleri bazen Hüsamet'in Albay ya da Nurhayat Hanım'la karıştırdığım oluyor; fakat istediğim gibi düşünüyorum bu insanları. Sen olduğun gibi yaşamak istiyorsun kafamda: Bir varlık kavramı olarak çıkıyorsun karşıma. Yaşanırken düşünülmesi ve düşünürken yaşanması gereken bir mesele olmak istiyorsun. Bilge'yi, senin gibi hissetmemi istiyorsun. Nasıl olur? Yani Albay'ı da, kendimi onun yerine koyarak mı düşüneceğim? İşte bu nedenle, kurmak istediğim dünya, senin yüzünden yıkılıyor; bütün oyunlar anlamını kaybediyor." (Atay, 1999b: 324).

Bilge, özgür tarafları dolayısıyla onu şaşırtır. O, toplumu kafasında hiyerarşisi içinde dizmenin mümkün olduğuna karar vermişken Bilge oyunu bozar. Bunun üzerine 'Kendisi toplumun hangi katında bulunmaktadır?' sorgulamasına girişir: "Beni kim anlatacak? HİKMET BENOL maddesini dünyada bana bırakmazlar. Beni benden iyi bilen o kadar çok insan var ki. Fakat önce beni bir dinlerler herhâlde. Yatağıma uzanırım, çevreme toplanırlar... Tamam! Psikanaliz" (Atay, 1999b: 328). Kendisini anladığına inandığı tek kişi olan Albay, ona "bilinçaltını açmasını" söylediğinde artık orada hiçbir şey kalmadığı cevabını verir. Buradan toplum eleştirisi çıkacaktır ve Hikmet, artık yaşadıklarının Türkiye-Gerçeklik çatışması olduğunu açıklayacaktır: "Descartes'ın kurallarına göre yaşamak isteyenler ayaklanmalı artık." (Atay, 1999b: 350). Nitekim 15. bölümün başlığı "En Büyük Hazine-miz Aklımızdır" şu önemli yargıyı açıkça iletir: "Bizden iyi bir oyun çiksin. Mış gibi yapmaktan usandım Albayım." (Atay, 1999b: 409).

Bireysel hayatını da, Selim Işık'ın bulabildiği tek kelime gibi kelimelerle geçirdiğini şu cümlesi özetler: *"Bütün hayatımı kelimeler uğruna harcadım, içi boş kelimeler uğruna."* (Atay, 1999b: 448). Selim Işık'la aynı sona doğru gider. Çıkışsız kalır ve oturdukları binanın balkonundan atlayıp intihar eder. Aslında onun dramı, Selim Işık'ın veya *Tahta At* öyküsündeki Tuğrul'unkiyle aynıdır. Hikmet onlardan yüksek derecelere okullar bitirmemiş bir kişi olarak ayrılır. Ayrıca Yıldız Ecevit'in aktardığına göre Atay, Hikmet'i olumsuz bir kişi olarak yazmak ister (Ecevit, 2005: 335).

Hikmet Benol'da, Selim'deki kadar şizofrenik ve depresyona dönüşüm durumlar yoktur. O da "gerçek" ve zamanı için erken olacak "simülark" çatışmasında kalır. Toplumun akla uzaklığından, kendisinin bu akıl uzaklığına saldırı sayılması gereken "muş gibi yapma"sının seçeneksizliğinden bunalır. Çünkü onun gerçek dışılığa saldırdığı ironiyle ancak bir noktaya ulaşılabilir. O da kendi dışındaki olup bitenleri zekânın bir hakkı olarak eleştirmedir.

Yıldız Ecevit'in Robert Müsil ve varoluşçuluk etrafında açıkladığı ilgiler, Hikmet Benol'u anlamamızı biraz daha kolaylaştırmaktadır:

"Yarım bırakmak, varoluşsal bir içeriğe sahiptir. Heidegger'in varoluş felsefesinde insanın varoluşu, kişinin yaşamındaki olasılıkların gerçekleşmesiyle oluşur. Olasılıkların bitmesi ise ölüm demektir. İnsan, içerdği olasılıklardan yalnızca birinin yaşama geçirilmesiyle kimliğine kavuşmaz. Varoluş, kişinin bünyesinde gizil durumda barınan olasılıklar çoğulluğunun yaşama dönüşmesiyle pekişir. Bu açıdan ele alındığında; kimlik parçacıklarıyla oyunlar kurgulayan Hikmet, her şeyi yarım bırakıp içindeki bir olasılıktan diğerine atlayan 'Tutunamayanlar'ın roman kişileri bir yandan ölümden kaçarak yaşamaya tutunmaya çalışırken, öte yandan içlerindeki çoğul çelişkiler dünyasıyla yüzleşip kendilerini tanıma yoluna girerler.

Oğuz Atay'ın yaşamı boyunca en çok sözünü ettiği romanlardan biri olan Robert Müsil'in "Niteliksiz Adam"ının ana kişisi Ulrich, kendini 'olasılıklar insanı' diye adlandırır." (Ecevit, 2005: 198).

Buradan Hikmet'in, 'olasılıklar'ına geçtiğimizde gerçekliğe inanması kadar ait olduğu toplumun dayatmalarına ve manasız alışkanlıklarına inandığı veya inanmak zorunda kaldığı düşünülmelidir. Böylelikle onun intiharının felsefi tarafı öne çıkar. Burada, Hüseyin Rahmi'nin roman kişisi Mehmet Kenan Bey'in fikirleriyle yaşadıkları arasındaki çatışmasını ve intiharını da hatırlayabiliriz. Ancak Hüseyin Rahmi, kişiyi mümkün olaylar içerisinde popüler duruma getirerek bu sonuca götürürken 'olasılık' bire indirilmiştir. Oğuz Atay'ın kişileri birçok çıkışı denerler, ama yol tükenir. Balığın takıldığı oltaya hayır demek istemesine benzer bu durum. Çünkü

balığın oltayı atan kişinin iradesi dışında bir olasılığı yoktur. Çıkış onun ellerine kalmadan kendini yok etmektir. Dolayısıyla Hüseyin Rahmi'de bilime ve gerçekliğe iman belli bir sonuç doğururken gerçeğin karışıklığındaki Atay kişileri, olasılıkları zorlarlar. Sonuçsuz kalınca intihara giderler.

Selim ve Hikmet'in intiharlarını önceki dönemlerdeki intiharlarla bir iki istisna dışında birleştiremeyiz. Fakat Hüseyin Rahmi'nin nihilist kişileriyle felsefi düzlemde bir parça yakınlaşırlar. İkisi arasında kurabileceğimiz ortaklık, ancak olumsuzladıkları toplum kabulleridir. Çünkü Atay'ın müntehir kişileri, bunalımı sahici olarak içselleştirmişler ve yapmacık olmayan bir hayat kuramadığından intihara yol almışlardır. Dolayısıyla Tanpınar'ın *Huzur* romanında sözünü ettiğimiz erken durum, Atay'da sahici bir ontolojik problem olarak işlenmiştir ve Suat'ın kötülük eksenli intiharının arka planındaki bilgilenme ile bir yakınlık oluşturmuştur.

Dönemi içinde ise, depresyonla ilişkili intiharların benzerliğinden söz edebiliriz. Özellikle Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel'i*'nde (1973) düz bir hayat süren ve toplum tarafından küçümseymiş Zebercet'in intiharındaki kişilik problemi önemsenecek bir çıkıştır (Moran, 1990: 225). Bu romanda toplum dışı yaşayan Zebercet, kendini horlayan insanların suçlarını düşünür ve çok da farklı olmadıkları kanaatine ulaşır. "Yorumlar, nedenler önemsizdi; keşin değildi. Önemli olan insanın edimleri idi. Değişmez tek bir kesinlik vardı insan için: Ölüm." (Atılgan, 1974: 168). Varoluşçuluğa göndermeleri açık olan bu sözler, topluma dönük bir eleştiri taşıırken Atay'la bir yakınlığı da hissettirir.

Aydın çıkmazı noktasında Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanıyla birleşen; ancak hayatı gerçeklik ve sorumluluk çatışmasında ironiye çevirmeyen Selim İleri'nin *Cehennem Kraliçesi*'ne de (1980) kısaca değinmemiz gerekir. Romanda intiharı seçen Mehmet, 35 yaşında, üniversitedeki görevinden siyasal bir dergi çıkarmak için ayrılmış, Marksizm'e inanmış bir aydındır. Eşi Semra ile ayrılmış olması ve inançlarının arkadaşları tarafından Hegelci bulunarak küçümsemesi onu bir çıkmaza itmiştir. İleri'nin romanındaki aydınının intiharı, Adalet Ağaoglu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973) romanındaki Aysel'in intihar girişimi ile üst üste konulduğunda, sorgulanan toplum ve ideal ilgisinin Türkiye'de bir bunalım yarattığı gerçeği biraz daha açıklanmış olur. Bu, doğrudan Atay'ın müntehir kişilerinin bunalımlarının, Türkiye'deki bilgilenme ve yalnızlaşma süreçlerinin yaşandığını gösterir. Çünkü onlar, isimleri gibi Doğu ve Batı iki-

leminin yani Doğulu duyarlılık ve Batılı aklın birleşimini denerler, ancak başaramazlar.

SONUÇ

Atay'ın, intihar teması etrafında incelemeye çalıştığımız iki roman kişisi, Türkiye'deki gerçeklik algısının eleştirisidir. Belirttiğimiz üzere Atay, onları roman gerçekliği içinde alaycı bir mesafe ile konuşturmuş, böylece onların toplumun genel kabulündeki sahte gerçekliği yıkmalarını istemiştir. Atay'a göre, bilginin Türkiye'de gerçeklikle çatışması, aydın için bir dramdır ve bu çatışma onun romanlarında anlattığı kişilerin bedelini ödedikleri çağ bilgisini tek başlarına taşımaları gibi bir ağırlık meydana getirmiştir. Descartes'tan Hegel'e kadar aydınlanmanın, modernizmin önemli isimlerini, Türkiye ile yan yana getirip ironiyi gösteren bu kişilerin karşılarında bir muhatap bulamamaları, zamanla yalnızlaşmalarını artırır ve herkesin dışında olmaları nedeniyle sonunda depresyona girerler. Temelde Oğuz Atay, toplumun bilgisizliğini cezalandırır. Çünkü toplum bu kadar inceliği ve bilgiyi hak etmiyordur. Bu anlamda önceki anlatmalarda insanı yalnız bırakmayan ve kuşatan kolektif mekanizma ile birey arasını açmaya başlar. Doğallıkla bu romanlardaki intiharlar, önceki birçok anlatmada işlenen fedakârlıkla ilgili değildir. Ayrıca intihar, romanın entrik unsurunun küçük bir parçası olarak düşünülmemiş, tam tersine romanın fikir yapısı bu eylemin üstüne kurulmuştur.

Selim Işık, *Benim Üniversitelerim*'deki intihar sahnesine hayranlığıyla tabanca kullanarak, Hikmet Benol ise üçüncü kattan boşluğa atlayarak intihar ederler. Burada önceki dönem romanlardaki gibi sembolik bir ölüm biçiminden de söz edilemez. Klasik gerçekçi romanda intiharın ayrıntıları, ölüm biçimleri anlatılırken ve sahne uzun uzadıya tasvir edilirken bu romanlarda sadece eylemin nedenleri üzerinde durulur.

Onların intiharında bilimsel bilginin ortaya koyduğu sonuçları görmek, yazımızda göstermeye çalıştığımız üzere mümkündür. Ancak Atay'ın modernist ile postmodernist arasındaki tavrı nedeniyle bilimsel bilgi, bu olguyu tek başına açıklamaya yetmez. Çünkü ironi ve yer yer kabaran humour, kendi dayanacağı gerçekliği de parçalar. Ancak yazarının da söylediği gibi onlar, ontolojik nedenlerle intihar etmişlerdir ve bu bunalım ilerleyen yıllarda aydını işleyen romanlarda daha da derinleşerek ifadesini bulmuştur.

KAYNAKÇA

- Alvarez, Al, (2007), *Kan Dökücü Tanrı*, (çev. Zuhâl Çil Sarıkaya), Öteki Yayınevi, İstanbul.
- Arkun, Nezahat, (1978), *İntiharın Psikodinamikleri*, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Atay, Oğuz, (1999a), *Tutunamayanlar*, 16. bs., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atay, Oğuz, (1999b.), *Tehlikeli Oyunlar*, 6. bs., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atılğan, Yusuf, (1974), *Anayurt Otel*, 2. bs., Bilgi Yayınları, Ankara.
- Belge, Murat, (1994), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Camus, Albert, "Uyumsuz ve İntihar (L'absurde et Suicide)", (çev. Başar Sabuncu), *Değişim*, (İntihar Özel Sayısı), S. 9, 15 Temmuz 1962, s. 2-3.
- Demiralp, Oğuz, (2007), "Oğuz Atay'ı Değerlendirmek Yolunda", *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının Oyun/Bozan'ı*, (hzl. Handan İnci), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Demiralp, Oğuz, "Yeniden Huzur", *Kitap-lık*, S. 118, Temmuz-Ağustos 2008, s. 49-56.
- Durkheim, Emile, (1992), *İntihar*, (çev. Özer Ozankaya), İmge Kitabevi, İstanbul.
- Ecevit, Yıldız, (2005), "Ben Buradayım..." *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Edgü, Ferit, "İntiharn İlişkileri", *Yeni Dergi*, (İntihar Özel Sayısı), S. 41, Şubat 1968, s. 99-109.
- Göçgün, Önder, (1987), *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- İleri, Selim, (2006), *Cehennem Kraliçesi*, 5. bs., Doğan Kitap, İstanbul.
- İnan, Abdülkadir, (2000), *Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- İnci, Handan, (2007), "Oğuz Atay'ın Eserleri İçin Açıklamalı Dizin", *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının Oyun/Bozan'ı*, (hzl. Handan İnci), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Jamison, Kay Redfield, (2004), *Erken Çöken Karanlık İntiharı Anlamak*, (çev. Emine Bademci), Ayrintı Yayınları, İstanbul.
- (Kalpakçıoğlu), Fethi Naci, (1990), *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, 2. bs., Gerçek Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet, (1987), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli*, (2001), (hzl. Hayrettin Karaman vd.), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Moran, Berna, (1991), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moran, Berna, (1990), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Narlı, Mehmet, (2007), *Roman Ne Anlatır*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Okay, M. Orhan, *İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuat*, Dergâh Yayınları, İstanbul, (ts).
- Özek, Metin, "İntihar ya da Hiçe Dönüştürme", *Yeni Dergi*, S. 41, Şubat 1968, s. 70-98.
- Özkarımlı, Atilla, (1994), *Romanların Dünyasında*, Ümit Yayınları, Ankara.
- Parla, Jale, (2000), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Huzur*, Tercüman 1001 Temel Eser, (baskı yeri ve tarihi yok).
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1996), *Yaşadığım Gibi*, (hzl. Birol Emil), 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Touraine, Alain, (1995), *Modernliğin Eleştirisi*, (çev. Hülya Tufan), 2. bs., YKY, İstanbul.
- Türkmen, Fikret, (1983), *Tahir ile Zühre*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ulutaş, Nurullah, (2006), *Türk Romanında İntihar (1872-1960)*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış doktora tezi).
- Yalçın, Alemdar, (2003), *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Zebidi, Abd'ül-latif-öz, (1987), *Sahih-i Buhari Muhtasarı Tecrid-i Sarih Tercemesi ve Şerhi*, (Mütercimi ve şarihi: Kâmil Miras), c. XII, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.

ROMAN ADLARI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Selçuk Çıkla*



Özet: Bu çalışma "Romanlara kimler ad verir?", "Roman adlarının içerikle ilişkisi nedir?", "Okurların roman adları karşısındaki tavırları nasıldır?" sorularına cevap aramakta, ayrıca roman adları ile yazarları arasındaki ilişkiler, roman adlarının tasnifi üzerine birtakım düşünce ve tespitleri ihtiva etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ad, roman, roman yazarı, roman adlarının tasnifi.

OPINIONS ON NOVEL'S TITLES

Abstract: *The aim of this study is to find answers to these questions: "Who gives a novel's title?", "What's the relation between a novel's title and its content?", "What are the attitudes of readers towards novel's titles?" This study also includes some opinions and established facts on the classification of novel's titles and the relations between novelist and the novel's title.*

Keywords: *Title, novel, novelist, the classification of novel's titles.*

ADLAR

Adlar, eylemlerle birlikte bütün dillerde kelime türlerinin temelini teşkil eder. Dünyada her şey mutlaka bir ad ile bir eylemin yö-rüngesi etrafında döner. Her eylem bir eyleyene ihtiyaç duyar, her eyleyen daima eylemle yaşar. Bu evren eyleyenlerle eylene-lerin hayat verdiği bir evrendir.

Yaratıldığından bu yana evrendeki her varlık muhakkak ki bir adla anılmıştır. *Kur'an-ı Kerim'* de Bakara suresinin 30-33. ayetlerin- de Âdem Peygamber'in, dolayısıyla bütün insanların yaratılışı ile ilgili olarak anlatılan kıssada, Hz. Âdem'in bir insan olarak melek-lere ve diğer varlıklara karşı üstün oluşunun tek delili, onun, me-leklerin bilmediği varlıkların adlarını bilmesi olarak gösterilmiştir.

* Yrd. Doç. Dr., Erzincan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Yani hem Yaratıcı'nın katında hem de insanoğlunun hayatında adlar çok büyük bir yere sahiptir. Zira Yaratıcı'nın insanoğluna öğrettiği ilk bilgiler adların bilgisidir, insanoğlunun ilk öğrendiği bilgi de yine adların bilgisidir.

Yeryüzünde insanların çoğalması gibi her türlü adın/bilginin de çoğaldığı, çeşitlendiği görülür. Öyleki, bugün dünyada yaklaşık 4000 dil konuşulmaktadır.¹ Bu demektir ki farklı ırk ve kültürlerin insanları, aynı varlığa farklı seslerden oluşan binlerce ad vermişlerdir. Ancak bazı varlıklar -onlara ne kadar farklı adlar verilirse verilsin- kendi türünün özelliklerinin dışına çıkamazken, bazı varlıkların her bir üyesi de -türünün temel ve ortak özelliklerine rağmen- daima özel adlarla anılmıştır.

Dünyada hemen hemen bütün özel (has) adlar, o varlıklara insanlar tarafından verilmiştir. İnsan, dağ, şehir, yıldız ve otomobil adları gibi akla hangi varlığa ait özel bir ad gelirse gelsin, bu adların hepsi insanla çok yakından ilişkilidir ve bunlar insanların, onların kendi türlerindeki diğer bireylerden/varlıklardan ayırma isteğinin bir sonucu olarak verilmiştir. Varlıkların sınıflandırılmasının bugünkü kadar teferruatlı yapılmadığı, yani her çeşit canlı veya cansız varlığın daha az tanındığı devirlerde, özel ada sahip olan canlı veya cansız varlıkların diğer türlere nazaran özel bir ada sahip olabilmeleri ancak insanla yakın bir ilişki kurmuş olmalarına bağlıydı. Yani iddia edilebilir ki ilk özel adlar "insan" tarafından, çevresinde tanıdığı, tanımaya/incelemeğe/geliştirmeye ihtiyaç hissettiği, sahip olduğu veya birlikte yaşadığı varlıklara verilmiştir.

Dilde özel adlar, "tek olan, diğer varlıklar içinde tam bir benzeri olmayan varlıkların hususi adlarıdır. Has isimler tek olan, tam bir benzeri bulunmayan varlıklara muhiti tarafından hususi olarak, sun'î olarak verilen takma isimlerdir. Varlığa tamamıyla keyfî ve hususî bir yakıştırma ile takılmış olduğu için has isimle belirttiği varlık arasında ancak bilenler için bir bağlantı vardır."² İşte insan adlarının yanı sıra, insanların, tanıdıkları hayvan, bitki, apartman, kurum, kitap vb. varlıklara keyfî olarak verdikleri adlar sadece onları bilenler açısından bir anlam ifade eder.

Çeşitli varlıklara verilen özel adlar, çoğunlukla insanların, belli bir türe veya aynı tür içinde yer alan; ancak türünün bireyleri/örnekleri arasında kendine özgü nitelikleri ile diğerlerinden ayrılan bireylerin/örneklerin her birine verilen adlardır. İşte insanlar, kendilerinden kopan, kendilerinin ürettikleri varlıklar olan, söz gelişi, çocuklarına ve kitaplarına da bu esaslar doğrultu-

sunda adlar vermişlerdir. Ancak çoğu ad ile karşıladığı varlık arasında herhangi bir bağ veya benzerlik kurmak mümkün olmamaktadır.³ Bu durum cins adlarda daha belirgin olarak kendini hissettirir.⁴ Ne masa, ağaç, dağ, saç; ne de Mehmet, Oğuz, Erdal gibi cins veya özel adlar ile karşıladıkları varlıklar arasında doğrudan bir bağ vardır. Bu olgu kitaplar için biraz farklılık arz eder. Bazı kitapların adlarını duyar duymaz veya okur okumaz kitabın içeriği hakkında hemen genel bir ilinti kurulabilir. Bu adlara bakarak ilgi alanımızı da dikkate almak koşuluyla tercihimizi yapabiliriz. Yalnız bazı kitap adları da vardır ki, insan onların adlarını okuyunca, ilk anda kitabın adı ile içerik arasında dolaysız bir ilgi kuramaz, ta ki eseri okuyup bitirinceye kadar. İşte romanlar çoğunlukla bu tür kitaplardandır.

KİTAP ADLARI⁵ - ROMAN ADLARI

Edebiyat dışındaki birçok bilim dalında yazılan kitaplara, yazarları tarafından içeriği kuşatacak bir ad verilir çoğunlukla; ancak edebî eserlerde durum biraz farklıdır. Herhangi bir roman, hikâye veya şiir kitabı adının içerikle ilgisi eserin bütününe yayılmış olsa bile, bu ilgiyi yakalamak için, söz gelişi roman içinde romanın adının geçtiği yerler ile eserin bütününe yayılmış olan olay örgüsü, konuşmalar ve tema arasında bağlar kurmak gerekecektir.

Necip Âsım'ın ifadesiyle "Kitap adlarının çoğu o kitabın neden söz ettiklerini göstermedikleri için, bir bakışta konularını kavrayamamak sakıncası vardır."⁶ Nitekim edebiyatın en önde gelen türleri arasında yer alan roman türüne ait bir eserin adı (bu adı oluşturan kelimelerin gerçek veya mecazi anlamı), bize ilk önce içerik ile ilgili sadece imada bulunur. Çünkü okumaya başlamadan önce romanın içeriği, romanda anlatılanlar veya anlatılmak istenenler hakkında bizde, kanaat hasıl edecek ilk ve hatta tek bir unsurdur roman adı. Romanın adı ile muhtevası arasında yakın bir ilişki kurabilmek için artık bütün eseri baştan sona okumaya ihtiyaç vardır.

Peki, elimize aldığımız bir romanın adı ile içeriği arasında ilişki kurmak, kurmaya çalışmak zorunda mıyız? Veya bu ilişkiyi ne zaman kurma ihtiyacı hissederiz? Aslında çoğu okur bir romanı eline alıp okumaya başladıktan sonra, sayfalar arasında ilerledikçe kendini olaylar, konuşmalar, tasvirler, kişiler arası ilişkiler ve çatışmalar içinde bulur; romanın adını aklına, en azından sık sık getirmez. Ne zaman ki anlatılanlar romanın adı ile birebir ilgili olmaya başlar,

o zaman zihinde roman adının metin içindeki açılımlarının daha yakından kavranması mümkün olmaktadır.

Yazarlar, romanlarına okurun ilgisini çekecek ve romanın içeriği ile birebir ilişkili bir ad verirler. Okurlar için ise bu adlar hemen hemen ilk anda çok az şey ifade eder, okura çok az şeyi sezdirir. Okur, romanın adının ne anlama geldiğini ve bu adın roman içinde ne gibi bir fonksiyon üstlendiğini ancak eserin bütününe okuduktan sonra anlayabilir çoğunlukla. Jale Parla'nın *Don Quijote*'un tam adı için yaptığı yorum bu bağlamda ele alınabilecek bir örnektir:

"Cervantes, *Don Quijote*'ye yazdığı önsözde, okura şu hitapla başlar: 'Ay-lak okur: Bu kitabın, zihnin, düşünülebilecek en güzel, en zarif, en akıllıca ürünü olmasını isterdim; buna yeminsiz inanabilirsin.' Kim istemez ki yazdığı kitabın hayal edilebilecek en güzel kitap olmasını? Ne türden olursa olsun, o türün en güzelini yazabilmeyi? Yalnız daha kitabın ilk cümlesinde ifade edilmiş bu dilek öyle görüldüğü kadar masum değildir. Bir anlaşma, uzlaşma, kontrat önerisi, bir okuma davetidir. Ama henüz ne tür bir kitap sunulduğuna ilişkin ipucu yoktur. O zaman, 1605 yılında, bu kitabı eline alan okur için tek ipucu, kitabın kapağı olmalı: *La Mancha'lı Yarattıcı Asilzade Don Quijote*. Bu başlık, o yılda, okuruna ne ifade eder?

Kitabın bir siyasi risale, felsefi öneri ya da bir Rönesans anatomisi (çeşitli konuları kapsayan bir düz yazı türü) olmadığını gösterir belki ama bunun ötesinde de pek bir şey göstermez. Kimdir bu Don Kişot? Serüvenci bir asilzade mi? Eğer öyleyse neden "yaratıcı"? Yoksa malından mülkünden, unvanından olmuş, sevdiği kadından ayrı düşmüş, yaşamın yalanlarından bıkmış, dünyadan elini eteğini çekerek pastoral cennete sığınmış bir münzevi, hüznünden kendini şiire vermiş bir soylu mu? Yaşamını Hristiyanlığın yayılmasına adanmış bir rahip ya da Haçlı ordularının yılmaz bir neferi mi? *La Mancha'lı Yarattıcı Asilzade Don Quijote* başlığı bu soruların hiçbirini yanıtlamaz. Cervantes de sanki belirsizliği artırmak için, önsözünün sonuna dek, okurun elinde tuttuğu kitabın ne tür bir kitap olduğunu söylemez."⁷

Bazı roman adları, okuma sürecinde sık sık hatırlanır ve çeşitli çağrışımlar uyandırırken, bazı roman adlarının anlamı da sadece roman adının eserde geçtiği birkaç yerde veya o adla ilgili olaylar esnasında sezilir, anlaşılır. Söz gelişi *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de, roman boyunca romana adlarını veren iki kişinin (Felâton Bey ve Râkım Efendi) etrafında gelişen olaylar ile sürekli bu iki kişinin hayat anlayışı, dünya görüşü ve kişilik özellikleri üzerinde durulur. Böylece okur, roman boyunca ya Felâton Bey'le ya da Râkım Efendi'yle ilgilenir, onlar hakkında zihnini yorar. *Eylül*'de ise durum bundan çok farklıdır. Roman boyunca Suat ve Necip'in temiz aşklarını birbirlerine açmadan öldükleri ayın (eylül), tabiatın ölmeye

başladığı ay ile aynı zamana denk getirilmesiyle (*Eylül* adı romanın çok ileri bir sayfasında geçer.) okurun psikolojik olarak etkilenmesi amaçlanmış ve bunda da başarılı olunmuştur. Aslında çoğu araştırmacının dikkatinden kaçan küçük bir nokta da burada yatmaktadır. Yazarın bu romandaki başarısı ve ünü, romanda yer alan psikolojik tahlillerden ziyade bu psikolojik tahlillerin roman sonundaki trajik ölüm olayıyla birlikte okur üzerinde trajik bir hislenme tesirini sağlayabilmiş olmasından kaynaklanmıştır. Böylece bu romanda “Eylül” adının bütün olay örgüsü, tasvir ve tahlillerin yoğunlaştığı tek bir nokta hâlinde karşımıza çıktığı görülür.

Gerçekten de yazarın en ünlü romanı olan *Eylül*'de, Suat ve Necip arasında cereyan eden temiz aşkın devam ettiği sıcak, aşk ve heyecan dolu günlerden sonra gelen eylül ayı, aşklarını uzun bir süre birbirlerine belli etmeden yaşayan bu iki âşık için büyük bir hüznün ve karamsarlık ayı olmuştur. Hatta romanın sonunda yangın hadisesinin çıkışı ve Necip'in yangının içine dalmasında da eylül ayının verdiği derin hüznün duygusu ağır basmıştır, denilebilir:

“Necip etrafına bakarak: - Havanın rengi iyice soluyor, dedi.

Ve bastonuyla karşıdan ağır ağır yükselen bulut sürülerini gösterdi.

Süreyya: - Ey ne olacak? dedi, geçenki havaları düşünsene... Neydi o yağmur, o rüzgâr?

- Ama dün, evvelki gün ne kadar parlaktı, bir yaz günü gibi.

- Ey sonbahar bu... Artık bu kadar letâfet ve harâret verdikten sonra Eylül'den daha ne beklenir. *Eylül* ma'lum a, *hüznün ve matem ayıdır*.

O zaman Suat'a da hayatının şu devresi kendi ömrünün, kendi kadınlık hayatının Eylül'ü gibi geldi. *Eylül*... Tekrar hayatına başlamak arzusu, bugün tekrar yaz olmak emeli gibi değil miydi? Bir senedir onu harap eden endişelerin, melâllerin ne olduğunu artık iyice görüyor, «İşte benim Eylül'üm» diyordu.”⁸

Roman adı, romanın içeriğinin okurun zihninde kodlanması anlamına gelir. Bu nedenle yazarlar eserlerine ilgi çekici, orijinal adlar vermeyi, bu adlar vasıtasıyla okurun ilgisini çekmeyi amaçlarlar. Söz gelişi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Tarık Buğra'nın *Firavun İmanı*, Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* romanları bu türden ilgi çekici birer ad olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer taraftan roman adları, “yazarının adı ve şöhreti ile at başı yürüyen ve maddi olmayan bir varlıktır.”⁹ Bunlar romanın yazarını da bu adlarla anılır hâle getirmektedir. Yazarlar, âdeta romanlarının adlarıyla özdeşleşmektedirler. Söz gelişi edebiyat dünyasıyla içli dışlı olan bir okur için *İntibah* adı Nâmık Ke-

mal'i, *Mai ve Siyah* adı Halit Ziya Uşaklıgil'i, *Huzur* adı Ahmet Hamdi Tanpınar'ı, *İsyan Günlerinde Aşk* adı hemen Ahmet Altan'ı çağırıştırır. Bazı yazılarda Ahmet Hamdi Tanpınar yerine "*Huzur yazarı*" denmesinin sebebi, yazar ile romanın adının özdeşleşmiş olmasıdır. Böylece rahatlıkla şunu iddia edebiliriz: Yazarları gelecek nesillere, gelecek yüzyıllara ulaştıran onların eserleri ve bir bakıma da eserlerinin adlarıdır.

Yazarların, romanlarına hangi adı niçin verdiklerine dair bilgi vermek noktasında pek de cömert davranmadıkları açıktır. Bu konuda çok az örnekle karşılaşırız. Söz gelişi Safveti Ziya'nın, *Salon Köşelerinde* adlı romanının ilk baskısına yazdığı "Mukaddime"de ifade ettiğine göre, Servet-i Fünûn matbaasının "o ufak odasında bir gün Halit Ziya ile Mehmet Rauf'un: «Niçin o ufak hikâyelerle iktifâ ediyorsun, ehemmiyetli bir roman yazmıyorsun?..» teşviki; Ahmet Hikmet'in: «Sen salon hayatında, milletimiz nokta-i nazarından geçirdiğin tecrübeleri, ihtisâsâtı.. başından geçen ufak tefek birtakım maceraları.. hatta akîm kalmış maceralarını bile hayâlinde istediğin gibi yaşatarak bir eser yazsan ne iyi eder idin... Bu zemînde şimdiye kadar bir eser yazılmadı. Bunu sen yazmalısın...» yolunda irşâdâtı sayesinde «Salon Köşelerinde»¹⁰ romanının esasları kurulmuştur.

Hemen her okurun *Salon Köşelerinde* adını okuyunca, bu romanda olayların çoğunlukla balo ve dans salonlarında geçtiğini ve biraz da "köşe" kelimesinden ötürü romanda bir hayal kırıklığının anlatılmış olabileceğini kolaylıkla çıkarması mümkün görünmektedir. Diğer taraftan romanı okurken ve okuma işlemi bitince, okur, roman adı ve içeriği arasında bulunması muhtemel ilişki hakkında okuma işlemine başlamadan önceki düşüncelerinde yanılmadığını görür. Yani Safveti Ziya'nın yukarıdaki ifadelerinden, kendisinden yazılması istenen romanın; salonlardaki, hatta yarım kalmış, hayal kırıklığı yaşatmış tecrübelerine dayanan bir roman olduğu rahatlıkla anlaşılmaktadır. Kısacası bir okur, romanın adı olan "*Salon Köşelerinde*" kelime grubundan, "*Mukaddime*"de ifade edilenleri bil-mese bile aynı anlamı çıkarabilecektir.

Salon Köşelerinde ve diğer birçok romanın aksine, roman adının bütün içindeki yerinin kolaylıkla kavranamadığı romanlar da vardır. Bu tür romanlar az olmakla birlikte, bunlar okunup bitirildiğinde bile adlarının neyi karşıladığı okur zihninde tam olarak netlik kazanmamış olur. *Mai ve Siyah* bu tür romanlardan yalnızca biridir.

Adlar, kitap ve roman adları üzerine yukarıda ifade edilen görüşlerden sonra genel olarak kitap, özel olarak da roman adlarının bu topraklarda geçirdiği macera ve değişim sürecinin de kapsamlı bir şekilde ele alınması gereken diğer önemli bir nokta olduğunu belirtmekte fayda vardır.¹¹ Kitap adlarının ülkemizdeki macerası siyasi gelişmeler, ekonomik kaygılar ve Türkçenin yaşadığı değişimlerle yakından ilişkilidir. Kitap ve roman adlarının ülkemizde geçirdiği değişim süreci ve farklı dönemlerde kitap adlandırmalarında karşımıza çıkan ve farklılaşan örnekler M. Fatih Andı'nın "Bir Kitaba Ad Koymak"¹² başlıklı yazısında etraflı bir şekilde ele alınmıştır. Bu yazıda anlatılanlara ek olarak, söz gelişi Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ının, Ataç'ın "ve" antipatisi yüzünden *Kızıl ile Kara* olduğu biliniyor. Diğer taraftan *Les Miserables*'in ilk çevirisi *Hikâye-i Mağdûrin* adıyla yapılmış, sonraları ise daha isabetli bir isim olan *Sefiller* adı tercih edilmiştir. *Sefiller*'de olduğu gibi bazı roman adlarında /çeviri adlarda isabet kaydedildiği gibi, bazı roman adlarının doğru çevrilip çevrilmediği üzerine tartışmalar da yapılmaktadır. Mesela Dostoyevski'nin *İdiot* (Ahmak) adlı romanı Türkçeye *Budala* olarak çevrilmiştir ve bu çevirinin doğru olmadığı iddia edilmiştir.

ROMANA KİMLER AD VERİR?

Romana ad veren -genellikle- tek bir kişi vardır: Yazar. Romanlara, yazarın tercihinine göre, yazılmaya başlanmadan önce, yazarken veya bitirildikten sonra ad verildiği malumdur. Ancak ilk önce verilen bir adın daha sonra değiştirildiği örnekler de vardır.¹³ Ad verme konusunda -hemen hemen- bütün tasarruf hakkı yazara aittir. Söz gelişi hayatı boyunca anahtar biriktirdiğini bildiğimiz Refik Halit Karay'ın ilk önce *Akşam* gazetesinde tefrika edilen romanına *Anahtar* ismini verdiğini görürüz.¹⁴

Yazarın değil de eşinin, yakın bir arkadaşının veya yayıncısının ad verdiği romanlar da olmuştur. Söz gelişi Halide Edip'in *Ateşten Gömlek* romanının adını Yakup Kadri tavsiye etmiştir.¹⁵ Aslında Yakup Kadri'nin tavsiye ettiği bu ad ile birlikte Halide Edip'in *Kalp Ağrısı* romanı da adını Yahya Kemal'in *Dergâh*'ın 30 Temmuz 1921 tarihli sayısında yayımlanan "Ses" başlıklı şiirinden almıştır.¹⁶ Diğer taraftan yazarın ad vermesinden sonra bazı kişi veya kurumlar tarafından değiştirilen roman adlarına da rastlanmaktadır. Mesela Nâmık Kemal'in *Son Pişmanlık* olan ilk romanının adı, hükûmet tarafından *İntibah Yahut Sergüzeşt-i Ali Bey* olarak değiştirilmiştir.

ROMANLARA VERİLEN ADLAR NASIL SINIFLANDIRILABİLİR?

Türk ve dünya edebiyatında yazarlar, romanlarına çok çeşitli adlar vermişlerdir. Edebiyatımızda ve dünya edebiyatında roman adlarının ayrıldıkları gruplar genel ve basit bir sınıflandırmayla şöyle sıralanabilir:

1. Eser içinde çok fazla ön plana çıkan roman kişilerinden bir veya birkaçının adını taşıyan romanlar: *Felâatun Bey ile Râkım Efendi, İntibah Yahut Sergüzeşt-i Ali Bey, Cezmi, Zehra, Sefile, Nemide, Ferdi ve Şürekası, Ayaşlı ve Kiracıları, Fahim Bey ve Biz, Handan, Nilgün, İnce Memed, Kuyucaklı Yusuf, Cevdet Bey ve Oğulları, Madame Bovary, Martin Eden, Daisy Miller...*

2. Yine roman kişilerinden bir veya birkaçının, bir varlığın benzetme yoluyla verilmiş adlarını taşıyan romanlar: Mehmet Rauf'un *Menekşe, Karanfil ve Yasemin, Son Yıldız, Böğürtlen* adlı romanları bu türdendir. Ayrıca *Mürebbiye, Şık ve Çalikuşu*'nu da bu tür roman adlarından saymak mümkündür.

3. Bir nesne veya varlığın adını alan yahut bu nesne veya varlıkla ilişkisi olan kelimelerin ad olarak verildiği romanlar: *Bir Ölünün Defteri, Define, Kan Damlası, Sarı Traktör, Tenekte, Kara Kitap...*

4. Sembol olarak kullanılan bazı kelimelerin ad olarak verildiği romanlar: *Mai ve Siyah, Eylül, Ferdâ-yı Garâm...*

5. Roman kişilerinin en çok öne çıkan davranışları, huyları, görüşleri, hayalleri, hayat tarzlarından esinlenerek verilmiş adlar: *Aşk-ı Memnu, Kırık Hayatlar, Genç Kız Kalbi, Araba Sevdası, Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat, Şık, Aylak Adam, Tutunamayanlar...*

6. Romanın konusunu, ağırlık noktasını, geçtiği mekânı sezdiren adlar: *Hayal İçinde, Salon Köşelerinde, Halâs, Bir Aşkın Tarihi, Sinekli Bakkal, Dokuzuncu Hariciye Koşuşu, Kiralık Konak, Fatih-Harbiye...*

7. Çok genel adlar içeren romanlar: *Sergüzeşt, Mürebbiye, Yaban, Huzur, Yeni Hayat...*

8. Birbirini takip eden devirleri ve nesilleri çeşitli yönleriyle anlatan veya bu devirlerde yaşayan ve yaşananları ele alan romanlar: Abdülhamid, İttihatçılar ve mütareke devirlerini yaşamış Adnan Bey'in, devirlerin değişmesiyle birlikte değişen hayatını anlatan *Üç İstanbul*, birbirini izleyen üç kuşak arasındaki türlü çatışmaları işleyen *Kiralık Konak*, Cumhuriyet öncesinden 1950-1960'lara kadar olan dönemdeki nesil çatışma ve değişimlerini konu alan *Pertev*

Bey'in Üç Kızı, *Pertev Bey'in İki Kızı*, *Pertev Bey'in Torunları* adlı romanlar bu grubun örneklerinden yalnızca birkaçıdır.

Yukarıda sayılan roman adı türlerinin sayısı daha da artırılabilirdi gibi bir gruba sokulan bazı romanların diğer bir grupta anılabilmesi de mümkündür.¹⁷ Bu sebeple bir romanı muhakkak belli bir gruba dâhil etme zorunluluğu gibi bir durum söz konusu olamaz. Zaten bu tür sınıflandırmalar bilimsel bir yaklaşımdan kaynaklanmaz. Çünkü roman adlarını genel olarak sınıflandırmak, aslında gelmiş geçmiş bütün yazarları benzer şekilde sınıflandırmaya çalışmak kadar güçtür. Ancak bugüne kadar yapılan sınıflandırma uygulamalarından bazı sonuçlar çıkarmak da mümkündür.¹⁸ En azından roman adlandırmalarının¹⁹ çoğunlukla romanların içerikleriyle ilgili figür (kişi), olay örgüsü, mekân, zaman ve simgesel unsurlar gibi anlatı unsurlarından yola çıkılarak yapıldığı açıktır. Aslında yazarların romanlarına ad verirken çoğunlukla içerikten hareket etmek dışında başka alternatifleri de yoktur zaten.²⁰

SON SÖZ

Türk edebiyatında roman adları üzerine çok az düşünülmüş ve araştırma yapılmıştır. Roman adlarının çağrışımları, çeşitleri, işlevleri, yazarın yazma macerasındaki yeri, yazarın hayatı ve bakış açısı ile olan ilişkisi gibi birçok alt konu üzerinde daha geniş çaplı çalışmaların yapılması özellikle roman incelemelerinde bazı yeni bulgulara ulaşılmasını mümkün kılacaktır. Diğer taraftan böyle bir araştırmada bazı roman adlarının siyasi, ekonomik, dinî-ahlakî, tarihî, ferdi veya toplumsal hadiselerle olan ilişkisi de ortaya konulabilecek ve bu tür bilgiler edebiyat tarihinin önemli bir eksiğini giderebilecektir.

DİPNOTLAR

- 1 Mehmet Hengirmen, *Türk Dilbilgisi*, Engin Yayınları, Ankara, 1995, s. 19.
- 2 Muharrem Ergin, *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Basım-Yayın-Dağıtım, İstanbul, 1993, s. 207.
- 3 "Sözcükler, insanlar arasında bir uyuşma, anlaşma ürünüdür. Sözcükle sözcüğün gösterdiği nesne arasında ses açısından hiçbir ilişki, hiçbir bağlantı yoktur." Neşe Atabay-İbrahim Kütlük-Sevgi Özel, *Sözcük Türleri*, (hzl. Doğan Aksan), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1983, s. 16.
- 4 "... isim ile temsil ettiği şey arasında sadece rastlantıya dayalı ve bu nedenle her an kopmaya hazır bir ilişki vardır." (Ingeborg Bahmann'dan aktaran Mehmet Ergüven, "Ad ve Yorum", *Defter*, S. 17, Ağustos-Eylül-Ekim-Kasım-Aralık 1991, s. 174).
- 5 "Bazı kitap adları vardır, kitabın kendinden bile önemlidir. Bazı kitap adları vardır, öylesine bir esrar taşır ki, insanlar onu okumadan kapılırlar büyüüne. Bazı kitap adları vardır, çok tehlikelidir ve sahiplerinin başına olmadık belalar açmıştır. Yıllar önce vitrinine dizdiği kitaplar yüzünden kendisinden bir daha haber alınmayan zavallı bir kitapçının haberini okumuştum. Komünizmlle yönetilen Balkan ülkelerinden birisinde bir kitapçı, vitrinine

- üç adet kitabı yan yana dizer. Kitapların dizilişi öylesine ayarlanmıştır ki, zinde güçler hemen fark ederler bunu ve zavallı kitapçıyı alıp götürürler ve bir daha da kerhisinden haber alınmaz. Kitaplardan birinin adı *Ağaçlar Altında*, biri *Moskova'dan Uzakta*, bir diğeri ise *Bir Ülke İstiyorum* adlarını taşır. Ama bilerek, ama bilmeyerek kitapçı vitrine kitapları yan yana şöyle dizer: *Moskova'dan Uzakta, Ağaçlar Altında, Bir Ülke İstiyorum.*" (Dursun Ali Tökel, "Hitler'in İrkından Divan Şiirinin Gizemine", *Dergâh*, S. 95, Ocak 1998, s. 9).
- 6 Necip Âsım Yazıksız, *Kitap, İletişim Yayınları*, İstanbul, 1993, s. 127.
- 7 Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 23-24.
- 8 Mehmet Rauf, *Eylül, Alem Matbaası*, İstanbul, 1317, s. 240-241.
- 9 Ziya İlhan Zaimoğlu, "Kitap Adları", *Türk Yurdu*, c. 4, S. 7 (313), Temmuz 1965, s. 45.
- 10 Safveti Ziya, *Salon Köşelerinde*, Matbaa-i Halk-ı Osmânî Şirketi, İstanbul, 1328, s. 4-5.
- 11 Bu konuda yapılmış nitelikli çalışmalardan birisi için bk. Cem Şems Tümer, "19. Yüzyıl Metinlerinde Genel Bir Tercih: "Yahut"lu Başlık Kalıplaşması", *Turkish Studies*, Volume 3/1, Winter 2008, s. 380-398.
- 12 M. Fatih Andı, *Hayata Edebiyatla Bakmak*, 3F Yayınevi, İstanbul, 2006, s. 35-43.
- 13 Kıbrıslı şair ve romancı Özker Yaşın'ın *Mülcahitler* (1971) adlı romanı daha sonra *Kıbrıs'ta Vu-ruşanlar* (1974) adıyla yayımlanmıştır. Refik Halit Karay 1920 yılında yazdığı *İstanbul'un İyü-üzü* adlı romanını 1939'da *İstanbul'un Bir Yüzü* adıyla tekrar yayımlanmıştır. Reşat Enis Aygen'in *Toprak Kokusu* (1944) adlı romanı ikinci baskısında *Kara Toprak* (1969) adıyla, Necati Cuma-lı'nın *Tütün Zamanı* (1959) adlı romanı ikinci baskısında *Zeliş* adıyla (1971), Afet İlgaz'ın *Top-ruk* (1968) adlı romanı ise 1971'de *Toprak İnsanları* adıyla yayımlanmıştır. (İnci Enginün, *Cum-huriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 121, 264, 283, 336, 353).
- 14 Semih Balcıoğlu, *Önce Çizdim, Sonra Yazdım*, YKY, 2. bs., İstanbul, 2001, s. 34.
- 15 Enginün, *age.*, s. 247.
- 16 Hilmi Yücebaş, *Bütün Cepheleriyle Yahya Kemal*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kâğıt-çılık, İstanbul, 1958, s. 39.
- 17 Roman adları üzerine başka sınıflandırma denemeleri için bk. Tümer, *agm.*, s. 382.
- 18 Yazarların romanlarını adlandırırken seçtikleri unsurlar açısından bir sınıflandırma örneği-ni de Fatih Tepebaşılı vermiştir: 1. Roman kişilerinden birinin adının romana verilmesiyle oluşan figürlerden hareket eden adlandırmalar. 2. Olaydan hareket eden adlandırmalar. 3. Mekândan hareket eden adlandırmalar. 4. Zamandan hareket eden adlandırmalar. 5. Birta-kım nesne, eşya, bitki, hayvan ve canlılardan (simgesel unsurlardan) hareket eden adlan-dırmalar. (Fatih Tepebaşılı, "Roman Adlandırımı ve İşlevleri", *Edebiyat ve Roman*, Çizgi Ki-tabevi, Konya, 2001, s. 51-52).
- 19 Romanların adlandırılmasında hangi işlevlerin rol oynadığı konusunda bk. Fatih Tepebaşılı, *agm.*, s. 47-50.
- 20 Tepebaşılı, *agm.*, s. 51.

KAYNAKÇA

- Andı, M. Fatih, "Bir Kitabı Ad Koymak", *Hayata Edebiyatla Bakmak*, 3F Yay., İst., 2006. s. 35-43.
- Atabay, Neşe-İbrahim Kutluk-Sevgi Özel, *Sözcük Türleri*, (hzl. Doğan Aksan), Türk Dil Kuru-mu Yayınları, Ankara, 1983.
- Balcıoğlu, Semih, *Önce Çizdim, Sonra Yazdım*, YKY, 2. bs., İstanbul, 2001.
- Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.
- Ergin, Muharrem, *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Basım-Yayımlar-Dağıtım, İstanbul 1993.
- Ergüven, Mehmet, "Ad ve Yorum", *Defter*, S. 17, Ağustos-Eylül-Ekim-Kasım-Aralık 1991.
- Hengirmen, Mehmet, *Türk Dilbilgisi*, Engin Yayınları, Ankara, 1995.
- Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
- Rauf, Mehmet, *Eylül, Alem Matbaası*, İstanbul, 1317.
- Tepebaşılı, Fatih, *Edebiyat ve Roman*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2001.
- Tökel, Dursun Ali, "Hitler'in İrkından Divan Şiirinin Gizemine", *Dergâh*, S. 95, Ocak 1998, s. 9-10.
- Tümer, Cem Şems, "19. Yüzyıl Metinlerinde Genel Bir Tercih: "Yahut"lu Başlık Kalıplaşması", *Turkish Studies*, Volume 3/1, Winter 2008, s. 380-398.
- Yazıksız, Necip Âsım, *Kitap, İletişim Yayınları*, İstanbul, 1993.
- Yücebaş, Hilmi, *Bütün Cepheleriyle Yahya Kemal*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kâğıtçılık, İstanbul, 1958.
- Zaimoğlu, Ziya İlhan, "Kitap Adları", *Türk Yurdu*, c. 4, S. 7 (313), Temmuz 1965, s. 44-45.
- Ziya, Safveti, *Salon Köşelerinde*, Matbaa-i Halk-ı Osmânî Şirketi, İstanbul, 1328.

SERVET-İ FÜNÛN ROMANINDA BEDEN YAPISI, BEDENSEL DAVRANIŞLAR VE KİŞİLİK İLİŞKİLERİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

Salim Çonoğlu*



Özet: Bu çalışmada Servet-i Fünûn edebiyatının romanlarına (Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu*, Mehmet Rauf'un *Eylül*) roman karakterlerinin beden yapısı, bedensel davranışları ve bunlarla ilişkilendirilebilecek kişilik ilişkileri açısından bakılmaktadır. Bu romanlardaki kişi tasvirlerinden, beden yapısına has karakteristik bazı noktaları ve ruh ile beden arasındaki korelasyonu tespit etmek mümkün olabilmektedir. Psikiyatri alanında yapılan çalışmalar, beden yapısı ile psikoloji arasında kesin ilişkilerin bulunduğunu ispatlamıştır. Bu bağlamda, Servet-i Fünûn romancısı, psikolojik tahlillere geniş ölçüde yer vererek roman karakterlerinin ruh durumlarını ayrıntılı bir şekilde ortaya koymuştur. Örneğin olumlu ya da olumsuz kişilik özelliklerine sahip olanların bedensel özellikleri, farklı romanlarda bile birbirine benzemektedir. Olumlu tipler, yüzlerindeki hâl ve davranışlarındaki masumiyet ile ön plana çıkarken olumsuz tipler, ya şeytansı ama cezbedici görüntüleri ya da tuhaf yüz hatları ve küçümsenen giyinişleri ile öne çıkmaktadır. Romanlardaki bu benzer tutum, hem yazarların ve anlatıcıların bakış açılarını hem de toplumun ve entelektüelin beden ve kişilik ilişkisi hakkındaki algısını gösterebilmektedir. Bu makalede de birtakım bilimsel sonuçlardan yararlanarak karakteristik olan Servet-i Fünûn kahramanlarının beden-ruh ilişkilerine dair birtakım yorumlarda bulunulacak ve bu karakteristiği belirleyen nedenler ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Beden yapısı, karakter, Servet-i Fünûn romanı.

AN ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN BODY AND PERSONALITY IN SERVET-I FÜNUN NOVEL

Abstract: This study is an attempt to analyze the relationship between the body and personality in some (*Mai ve Siyah* and *Aşk-ı Memnu* of Halit Ziya Uşaklıgil and *Eylül* of Mehmet Rauf) *Servet-i Fünûn* novels. The authors in those novels are consistent in describing the characters of the novels. The characters that had bad personalities were descri-

* Yrd. Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

bed in a similar manner in even different novels. The characters that had positive personality were portrayed as having good facial expressions and naive attitudes while the bad characters were portrayed as having satanic but enticing appearance, strange facial features or depreciated outfits. This common portrayal shows both perception of the novelists, the society and the intellectuals. It is thought that a comprehensive study on cultural roots of the relationship between the body and personality in Servet-i Fünûn novelists would take us to important conclusions.

Keywords: *Between body, personality, Servet-i Fünûn novel.*

GİRİŞ

Dünya üzerindeki canlı cansız bütün varlıkların kendilerine ait birtakım özellikleri ve bu özellikler çerçevesinde üstlendikleri bazı görevlerinin olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde insan; akıl ve irade gibi iki önemli özelliğe sahip olması ve ontolojik olarak anlama, değerlendirme ve sorgulama özellikleriyle donatılmasıyla diğer varlıkların arasında daha farklı bir yerde durmaktadır. İnsanoğlunun dünya üzerindeki bu seçkin konumunun farkına varması, yaratıldığı ilk günden beri sürekli kendisini tanıma ve tanıtmaya gayreti içerisinde olmasını da sağlamıştır. İnsanın bu çabasının yanı sıra, felsefeden sanata tüm bilimlerin üzerinde durduğu/araştırdığı ve birleştiği nokta da, insanın dünya içerisindeki konumu ve etkileşim içerisinde bulunduğu her şeydir. Elbette, insanın yaşadığı dünya içerisindeki konumu belirlenirken bir sınıflandırma yapılmasının gerekliliği ortadadır. Gerek Avrupa'da gerekse Türkiye'de, insanı tanıma adına bugüne kadar ruhi ve fiziki birtakım ayırt edici çalışmalar yapıldığı bilinmektedir.

Batı'da özellikle 20. yüzyılın başında ve 1950'lere doğru psikoloji, psikiyatri ve biyoloji bilimlerinin ışığında birtakım çalışmalar yapılmış, beden yapısı ile karakter ve mizaç bilgisine ilişkin sonuçlar elde edilmiştir. Bu konuda Marburg Üniversitesi'nde psikiyatri ve nöroloji profesörü olan Kretschmer'in *Beden Yapısı ve Karakter* adlı çalışması anılmaya değerdir. Kretschmer bu çalışmada, bütün fertî vasıfların heyet-i umumiyesi olarak tanımladığı konstitüsyon, bir insanın hayatında geçirmiş olduğu tekâmül esnasında husule gelen bütün teessürî ve iradî aksülamel imkânlarının heyet-i umumiyesi olarak tanımladığı karakter ile mizaç tipleri üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmuş ve buna göre hangi beden yapısının hangi ruh durumuna sahip olduğunu ortaya koymuştur (Kretschmer, 1942: 279-280).

Bizde de özellikle klasik edebiyatta, Çavuşoğlu'nun tespitiyle, geleneksel diyebileceğimiz bilimler içerisinde insanın bazı özellik-

lerinden hareket edilerek kişisel özellikleri hakkında hüküm verilebilecek bir bilim kolu bulunmaktadır. Bugün Batı'da fizyonomi olarak bilinen bu bilim İslam kültüründe firaset adıyla kullanılmıştır. Yıllar içerisinde konusu ahlak olan pek çok esere firaset bahisleri de eklenmiş ve insanların dış görünüşlerinden hareket ederek ahlaki ve kişiliği hakkında hükümler verilebileceği açıklanmaya çalışılmıştır. Türk-İslam kültüründe firaset ve kıyafet aynı anlamda kullanılmış, Türk edebiyatında da firaset ilmi çerçevesinde en önemli yeri kıyafet ilmi yani kıyafetnameler işgal etmiştir (Çavuşoğlu, 2004: 10-11).

Beden ve kişilik özellikleri arasında yapılan çözümlemeler klasik edebiyatta önemli bir yer işgal etmekle birlikte, günümüze kadar gelmiş ve içinde yaşadığımız çağda da bu ilişkileri çözümlemeye çalışan pek çok çalışma yapılmıştır. Bu bağlamda, Türk edebiyatının yenileşme ve değişme devresinin en hızlı örneklerinden ve "Tanzi-mat"la birlikte başlayan ve hızlanan kültür değişiminin, kurmaca dünya içinde yüzlerce mesele ve ayrıntısını bünyesinde barındıran örneklerle dolu" (Çıkla, 2004: 18) olan *Servet-i Fünûn* romanında da, beden özellikleri ve karakter arasındaki ilişkileri tespit etmek mümkündür. Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser* adlı eserinde Ernst Kretschmer'in *Beden Yapısı ve Karakter* eserine dayanarak Fikret'in beden ve ruh hâlinin onun sanatını yapan unsurlarla geçirdiği buhran arasında bir ilişki kurar (Kaplan, 1987).

Bir edebiyat eserinde bulunan her bir unsur, örneğin romandaki bir karakter veya küçük bir eşya, yazarın genelde dünyayı, özelden ise çevreyi nasıl algıladığını gösterdiği gibi, eserin yazıldığı dönemdeki siyasal ya da toplumsal birtakım özellikleri belirlemeyi de kolaylaştırır. Ancak şunu da ifade etmek gerekir ki romancı bir bilim adamı olmadığı gibi, bilimsel gerçekleri yansıtmak zorunluluğunda da değildir. Bu zorunluluktan dolayı, yazarın/yazarların, beden özellikleriyle ruh yapısı arasında kurulan/kurulacak olan ilişki için bilinçli hareket ettiğini söylemek zordur. Bu bağlamda, yazarın sundukları bir sanatçı muhayyilesinin ürünüdür ve eserin daha derinine inmek biraz da okurun muhayyile ve yeteneğine bağlıdır. Okur, romandaki üstü kapalı kodları çözmeye çalışır.

Bir roman yazarının, okuyucunun, romandaki ayrıntıları kavraması için yaptığı kodlamaların pek çok çeşidi olabilir. Bunlardan bir tanesi karakterleştirmedir. Karakterleştirmede önemli olan, bir kişinin, bütün kişiliği için ipucu olabilecek özelliklerin karakterize edilmesidir. Bu sayede, o kişinin özellikleri üstü kapalı bir şekilde, yani

sözle ifade edilmeden; ancak sezdirme yoluyla ortaya konulmuş olur. Roman karakterlerinin birbirleriyle olan iletişimlerinde sergiledikleri duruşlar, jest ve mimikler, kısacası vücut hareketleri karakter ortaya çıkarmak için kullanılabilir. Yazarın, karakterlerini oluştururken yararlandığı bu belirginleştirmeler, hem yazarın, hem karakterlerin dünyasını anlamamızı sağlar. Aynı zamanda karakterin her hareketi, içinde bulunduğu dünyada nelere vurgu yapıldığını da ortaya koyar. Çünkü her hareket, okuyucuyu yönlendirmekte ve bir değer yargısı oluşturmaktadır. Bu makalede ele alınan *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* romanlarındaki karakterlerin çeşitli beden özelliklerinin, ruh hallerini ortaya koyduğu görülmektedir. Olcay Öner toy'un tespitiyle, Halit Ziya, roman kahramanlarının fizik yapıları, beden özellikleri, toplumsal durumlarıyla birlikte psikolojileri üzerinde de durmuştur (Öner toy, 1995: 114). Bu romanlarda karakterizasyon, beden özellikleriyle roman karakterinin ruhsal durumunu açığa çıkarmak için kullanılmıştır. Orhan Okay, Halit Ziya'nın özellikle *Aşk-ı Memnu*, *Mai ve Siyah* ve *Kırık Hayatlar* romanlarında, Tanzimat'tan bu yana eğlendirerek öğretmek gayesini bir tarafa bırakarak hayattaki gerçeklerin olabilirliği nispetinde vakayı basit tutarak kahramanların davranışlarını tasvir ve tahlil ettiğini, yetiştikleri çevre, kültür ve biyolojik veraset kanunlarını dikkate aldığını ifade etmektedir (Okay, 2005: 141). Berna Moran ise, Uşaklıgil'in karakterlerin kişilikleriyle olaylar arasındaki nedensellik bağını Zola ve Flaubert gibi gerçekçilerden öğrendiğini vurgulamaktadır (Moran, 1995: 71). Ancak ele alınan romanlarda iki konuyu vurgulamak gerekir: Her şeyden önce beden hareketi ile özellikleri birbirinden farklıdır. Yazar, kimi zaman roman kahramanının bedenindeki bir eksiklikten yola çıkarak o kahramanın hayat karşısındaki duruşunu ortaya koyabildiği gibi, kimi zaman da beden hareketlerinden yola çıkarak bu duruşu belirleme yoluna gidebilir. Ele alınan romanlarda tespit edilen örneklerde de görüldüğü gibi bu iki unsur bazen bir arada, bazen de ayrı ayrı yer almaktadır. Her iki durumda da yazarın ve karakterlerin bakış açılarından nasıl yansıtıldıkları esas alınmıştır. Bu nedenle, bu makalede üç başlık altında beden ve karakter arasındaki ilişki üzerinde durulacaktır.

1. YAZAR-ANLATICININ BAKIŞ AÇISINA GÖRE BEDEN ÖZELLİKLERİ

Bu başlık altında kahramanların beden özelliklerini ortaya koyma görevini üstlenen yazar-anlatıcıdır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve*

Siyah romanının ilk bölümü Ahmet Cemil ve Raci arasındaki tartışma üzerine kurulmuştur. Tartışmanın amacı Hüseyin Nazmi'nin edebî çalışmaları ile ilgilidir. Yazar, hem bu tartışmaya zemin hazırlamak hem de romandaki çatışmanın iki önemli kahramanı Ahmet Cemil ve Raci'yi başarılı bir şekilde ortaya koyabilmek için *Mirât-ı Şuun* gazetesinin kuruluş yıldönümü dolayısıyla verilen ziyafetten yararlanmıştır. Yemek sonrası her biri bir köşeye çekilmiş olan gazete çalışanlarının hâl ve hareketleri, birtakım beden özellikleri, Ahmet Cemil ve Raci'yi daha iyi tanımamıza hizmet eder. Yazar, bir taraftan bu iki kahramanın fiziki görünüşleri ve konuşma tarzlarından yararlanarak okuyucuya onlar hakkında bilgi verirken, bir taraftan da romanın diğer bölümleri için bir nevi hazırlık yapar:

"Hepsi bir başka vaziyette idi: Bir tarafta Ahmet Cemil -latif kıvrıntılarla bükülerek kulaklarında dolaşan uzun sarı saçları ensesine dökülmüş bir gençlerini ceplerine sokmuş, bacaklarını uzatmış, ağzında sallanan şıgarasının mini mini bulutlarına süzgül gözlerle dalmış düşünüyor; ta öbür uçunda Sait, Raci -arkadaşlarının şaireyn diyerek alay ettikleri iki genç şair- diğer bir şairin ayağına ip takmış sürüklüyorlar; biri -kısa, zayıf, kuru, öyle ki susuz bir yerde yetişmiş zannolunur- yanında boş kalmış bir sandalyeye eğilerek iki sandalye ötede sahibi imtiyaz Hüseyin Baha'nın idare memuru Ahmet Şevki'ye tevdi ettiği dertlerini dinlemek için kulak kabartıyor. (...)

Herkes söylüyor, hiç kimse dinlemiyordu. Âhenksiz, vezinsiz aletlerden mürekkep bir musiki heyeti gibi mukaddemesiz, müntehasız, kırık, dökük muhavereler, çok içilmiş, çok yenmiş zamanlara mahsus bir serseri fikir ve lisan akışı ..." (Uşaklıgil, 1963: 8).

Yazar, gazetede çalışan diğer insanların yardımıyla yavaş yavaş bakışını Raci ve Ahmet Cemil'e doğru çevirir. Özellikle bu bölümde yapılan tartışmalar sırasında, kahramanların konuşmalarından ziyade beden tasvirlerinin vurgulanmasına özen gösterilmiştir. Ahmet Cemil, uzun sarı saçları tatlı kıvrımlarla bükülerek kulaklarından dolaşıp ensesine dökülen, dalgın, elleri cebinde ve sürekli düşünen bir kişi olarak tasvir edilir. Ahmet Cemil'in genel olarak roman içindeki konumundan ve yazarın tasvir ettiği beden özelliklerinden hareketle haddinden fazla hassas, insanlardan kaçan, sakin, çekingen, hayalperest, tabiat ve kitap dostu olan şizoit karaktere yakın bir tip olduğunu söylemek mümkündür (Kretschmer, 1942: 159). Bu beden tasvirleri bir yandan yazarın ait olduğu nesle vurgu yaparken diğer yandan da yazar, "Ahmet Cemil, ince parmaklarıyla yumuşak sarı saçlarını taradı; gözleri yarı kaybolmuş, bir saniha dalgasıyla tutuşmuş kadar parlak çehresi -lambanın ziyasıyla yarı gölgeli bir levha şeklinde, kendisini dinleyen, bütün sözlerine iştirak ettikleri göz-

lerinde okunan bu arkadaşların karşısında- Raci'ye yarı dönük, yarı muhatap bir vaziyette devam etti." (Uşaklıgil, 1963: 12) satırlarıyla Ahmet Cemil'in zarifliğini ve nezaketini vurgular. Ahmet Cemil'in davranışlarındaki zariflik ve inceliğe rağmen Raci, beden özellikleriyle tanıtıldığı tasvirlerde okuyucunun gözünde daha ilk anda kabalıyla mahkûm edilir. Raci'nin anlatıldığı bu satırlarda Ahmet Cemil'in zarif bir şekilde saçlarını elleriyle taramasının inceliği yoktur. Aksine Raci, ellerini sofranın kenarına dayayarak kaba bir şekilde düşüncelerini açığa vurmaktan çekinmez: "Raci'yi hiçbiri sevmezdi. Sari bir tebessüm bütün dudakları dolaştı (...) Raci'nin dudaklarında sanki istihfaf tebessümü donmuş, orada yapışmış gibi ne dağılıp ne saçılıyordu. (...) Raci, yüzü fena hâlde kızarmış olduğu hâlde, yanına yaklaştı; ellerini sofranın kenarına dayayarak yarı istihza, yarı tehdit karışık bir tavırla dedi ki" (Uşaklıgil, 1963: 11-12-14). Raci'nin bu rahat ve kimseyi umursamaz tavırlarında da yine şizoit tipin Ahmet Cemil'den farklı bir özelliği görülür. Gürültü patırtıyla konuşan, aklına geleni diline döken, hazır cevap olan Raci, bu özellikleriyle gayritabii bir tiptir.

Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu* romanının giriş kısmında okuyuculara ön hazırlık olması için Melih Bey ve takımından söz ederken, Adnan Bey'le karşılaşan Bihter ve Firdevs Hanım'ı bedensel özellikleriyle tarif eder. Anne ve kızın beden ve kişilik özellikleri arasında belli ilişkiler vardır. Bihter; dalgın, ağırbaşlı ve kaygılı görünen gözleriyle Adnan Bey'in de içinde olduğu mahun sandala ilgisiz kalır. Annesi ise sarıya boyanmış saçlarının altında gözlerinin anlamına derin bir belirsizlik veren geniş sürme çemberiyle çevrilmiş gözlerini çevirerek bu sandala kayıtsız kalmaz. Romanın daha giriş kısmında yapılan bu tasvirlerle okuyucu, anne ve kızları arasında sonsuz bir savaşın olduğunu fark eder. Bir tarafta gençlik ve güzellik, diğer tarafta ise yıpranmışlık ve bitkinlik. Öyle ki, Firdevs Hanım, sarıya boyadığı saçlarıyla, yok olan tazeliğini gizlemek için düzgünlere sıvadığı yüzüyle kendisini henüz körpe olduğu kuruntusuna kaptırmış bir roman kahramanıdır. İleri'nin tespitiyle, bu yönüyle Firdevs Hanım, ölümsüz dişiliğe âşıktır. O dönem toplumunun sosyal yapısı içerisinde yaşça büyük bir kadının hayata bu denli sıkı sıkıya bağlı oluşu da yazarı şaşırtacaktır (İleri, 1985: 29). Firdevs Hanım hakkındaki bu bilgiler, onun rahat ve keyif ehli bir tiptir olduğunu da göstermektedir. Her ne kadar tazeliği yok olmaya yüz tutmuşsa da, hayata bu denli sıkı sıkıya bağlı oluşu ve her şeye rağmen ayakta kalabilmek için çaba göstermesi, onun rahat ve çev-

resinde gelişen olaylara kayıtsız bir tip olduğunu ortaya koymaktadır. Kretschmer, bu tipin en bariz özelliklerinin, “iyi kalplilik, şen ve sevimlilik, insani bakımdan rahat ve uysallık, bu arada durgunluk ve hissen sükunet temayülü, her nevi isticial ve asabiyetin bulunmaması; sonra bunun arkasında, hafifmeşreplik ve sathiliğe ait gizli bir hatla, mütevazı hayat zevkleri ihtiva ve en adi günlük konuşmalarla iktifa eden, lüzumsuz, epik bir yayvanlık, teferruat içinde geçen ve içinde ne gerginlik, ne telaş ve ne de titizlikten eser olmayan, ihtirassız, idealsiz ve yüksek gayeler taşımayan bir hayat” (Kretschmer, 1942: 210) olduğunu ifade etmektedir.

Diğer yandan, Servet-i Fünûn romanında giyim kuşam ve modaların önemli bir yer tutması ile kişilik arasında da bir ilişki vardır. Bu dönem romanı âdeta “toplum için bir Batılı giyim kuşam ve moda vitrinidir.” (Andı, 1999: 125). Bu bağlamda giyinmek, Firdevs Hanım’ın hayattaki en büyük değeridir. Onlarda özellikle taklit edilemeyen şey, giydikleri değil, giyinişleridir. Firdevs Hanım’ın bedenini saran güzel kıyafetler, jest ve mimiklerine ve duruşuna ayrı bir güven katar. Bu tavırları, onları “meş’um kişilikler” hâline getirir (Huyugüzel, 1995: 50). Halit Ziya, özellikle giyinişle ilgili unsurları romanın bünyesine ustalıkla yerleştirmiştir. En gizli giyeceklerinden yüzlerinin peçesine, eldivenlerinin rengine, mendillerinin işlemesine varıncaya kadar seçkin bir zevk hâkimdir görünüşlerinde. Herkesinkine benzeyen en anlamsız şeyler bile onların üzerinde bayağılıktan çıkar ve dünyanın en değerli eşyası hâline gelir. Diğer yandan Selim İleri’nin tespitiyle, moda ve tüketim çılgınlığı ve bu çılgınlığın beden özelliklerine yansması, kahramanların acıma duygusunu da ortadan kaldırmıştır (İleri, 1985: 24).

Yazarın özellikle Bihter ve Peyker arasındaki farklılığı ortaya koymak için bu unsurlardan yararlandığı görülmektedir. Bihter, belli son derece sıkılmış, vücudunu ucu ucuna sararak iki tarafına dalga vuran etekliğiyle ve omuzlarından titreyerek akan hıramanisiyle, alçak sarı ökçeli potinlerinin üzerinde yere basmıyormuşçasına yürür. Peyker ise kendisinin de ilave ettiği bir yorgunlukla, sanki yükünü taşımaktan yorulmuş bir vaziyette şemsiyesine dayanarak ilerler. İkisi aynı hızda yürüdüğü hâlde biri dinleniyor, biri koşuyor gibidir. Aslında bu telaşlı yaşama biçimi ve koşuşturma, Bihter’in gelecekte aceleyle atacağı ve mahvına sebep olacak olayların da habercisi gibidir. Bu satırlar, Firdevs Hanım ve kızlarının da bir ruhu olduğuna işaret etmektedir. Ancak bu tasvirlerden anlaşıldığı gibi, bu ruh Ahmet Cemil’in ruhu gibi değildir. “Ahmet Cemil gibi

onların da bir 'ruhu' vardır. Yalnız bu 'ruh' madde şekline girmiş, 'ruh-ı zarafet' olmuştur." (Kaplan, 1992: 454).

Yazarın ikinci bölümde Behlül'e dair verdiği ipuçları da bu noktada önem kazanmaktadır. Sofada Behlül'ü dişlerinin arasından çıkardığı diliyle, sarı bıyıklarını ıslatarak ve alaycı gözlerle Nihal'e bakarken görürüz. Yazar, bu tasvirlerle, Behlül'ün uçarı, alaycı, hayata karşı umursamaz ve romanın ilerleyen bölümlerinde rol alacağı ve muhatabının felakete uğrayacağı yasak aşktaki rolünü ortaya koymaya çalışırken diğer taraftan da onun bu rahat tavırlarıyla yalının içerisinde, "hürriyetini muhafaza eden, septik, sinik, her türlü moral endişeden uzak, ten hazlarından yorgun" (Tanpınar, 1992: 281) bir kahraman oluşunun ipuçlarını verir. Behlül; uçarı, hayatı umursamayan, yaşamasını bilen, her şeyin tadını çıkarmak isteyen hafif tavırlarıyla aynı zamanda keyif ehli ve rahat bir insandır.

Beşir ise roman boyunca "aristokrat evlerindeki zarif tunç heykellerden, gözü okşayan ince eşyadan herhangi biri gibi bir sınıfın davranış dizgesine ışık tutar." (İleri, 1985: 50). Özellikle Beşir'in hastalığının anlatıldığı satırlarda Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a kadar Türk edebiyatının duygusal çerçevesini meydana getiren eserlerin acıklı hikâyesiyle okuyucunun acıma duygusu harekete geçirilmeye çalışılır:

"Beşir hasta idi. Onu gittikçe incelten, sanki seneler geçtikçe makus bir netice ile küçülten bir şey vardı ki bu rakik, mini-mini habesi, mafsalları kopmuş zannolunan sarkık kollarıyla, şimdi merdivenleri sürte sürte çıkan gevşek bacaklarıyla bütün vücudunu, omuzlarında daimî bir yükün yorgunluk kahrını eziyormuşçasına, derin bir çöküklüğüyle, kırılmış bir oyuncağa benziyordu." (Uşaklıgil, 1963: 211).

Beşir, kendi içine çekilip yaşama arzusunu ruhunun derinliklerinde duyan, ne hissettiğini kimselerin bilmediği şizoit insan tipinin bir örneği olarak değerlendirilebilir. Kretschmer, bu tiplerin, seçilmiş ve mahdut bir insan zümresi içerisinde bulunmayı arzu ettikleri düşüncesinden hareketle ince, içtimai hayat tarzlarına, aristokrat etiketlere malik olan insan muhitlerinin, içe kapanık mizaca sahip olan insanlar için aradıklarını buldukları yerler olduğunu ifade etmektedir (Kretschmer, 1942: 167).

Eylül romanında da yazar-anlatıcının, roman karakterlerini, be-densel hareketlerinden yola çıkarak karakterize ettiğini gösteren ifadeler vardır. Hacer, belli belirsiz kaşları ve şeffaf cildi; Fatim, kısa boyunu ve daima para görür gibi akı çok olan gözleriyle (Rauf, 1946: 14)

yansıtılmışlardır. Yazarın bu iki karakteri tasvir ederken ortaya koyduğu özellikler, karakterlerin roman içindeki fonksiyonları düşünüldüğünde, okur için de ipucu niteliğindedir. Suat'ın ise "saçları, başının üstünde kestaneye yakın rengiyle dalgalanarak bir bulut gibi" kümelenmektedir (Mehmet Rauf, 1946: 78). Yazarın, Suat'la ilgili olarak ortaya koyduğu özelliklerden biri de Suat'ın bedeninin dirençsizliğidir. Süreyya ve Necip'in arasında kalan Suat'ın psikolojik yorgunluğu vücuduna yansır: "Bütün bunlar, tabii tebessüm ve nezaket altında gizlenmeye uğraşılan mücadeleler, asabını daha yoruyor, uzun baş ağrıları, dermansızlıklar, hazımsızlıklar hep birden neşesizliklerin kaynağı oluyordu." (Mehmet Rauf, 1946: 100). Necip'le Suat'ın ilişkileri imkânsızlaştıkça, Suat'ın "bütün vücudunu, üzüp kırıp hurdahaş eden asabi bir titreme ile büyük felaketlerde gelen azap zaafı" sarmaktadır (Mehmet Rauf, 1946: 115). Suat'ın tanıtıldığı bu tasvirler, onun zayıf, dirençsiz, yumuşak, sessiz ve sakin kişiliğiyle şizoit mizacın bütün özelliklerini gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Buna benzer bir tespiti yazar Necip için de yapar: "Necip, yatağında üç haftalık hain bir hastalığın eleminden kurtulmuş; fakat iskelet olmuş, gözleri sarı ve zayıf yüzünde sonsuz bir elem ifadesi" ile yatmaktadır (Mehmet Rauf, 1946: 118). Murat Belge, *Eylül* romanından bahsettiği yazısında, Suat gibi nazenin ve çelimsiz bir kadının aşk uğruna da olsa harekete geçmesinin, enerjik bir davranışta bulunmasının beklenmemesi gerektiğini vurgulayarak onun durumundaki bir kadın için en güzel eylemin inci gözyaşları dökmek olduğunu ifade eder. Belge'ye göre, kadın, giderek nazeninleşirken erkek de tuhaflaşır, güzel bir manzara karşısında bayılır gibi olur, gözleri nemlenir (Belge, 1994: 313). Bu durum, Törenek tarafından da ifade edildiği gibi, hayatı sade olarak görmeyen erkek kahramanların, marazi bir hassasiyetle yaşamaları anlamına da gelmektedir (Törenek, 1999: 378).

2. KARAKTERİN BAKIŞ AÇISINA GÖRE BEDEN ÖZELLİKLERİ

Burada söz konusu olan, roman kahramanı/kahramanları arasındaki çatışmaların, farklılıkların ve benzerliklerin yine kahramanların birbirlerine ait bedensel özellikleri ortaya koyarak açığa çıkarmasıdır. *Mai ve Siyah* romanında kahramanlar arasındaki mizaç farklılıklarından kaynaklanan çatışmalar, aralarındaki benzer ve farklı yönler, yine kahramanların birbirlerinin beden

özelliklerini ortaya koymasıyla açığa çıkarılmaya çalışılır. Böylesi bir dikkat, eserdeki kahramanların davranışlarının altında yatan sebeplerin daha iyi anlaşılmasını sağlar. Ahmet Cemil, romandaki çatışmanın kutuplarından birini temsil eden Raci'yle ilgili duygularını açığa vururken onu başyazar Ali Şekip'le karşılaştırır ve birinin bedenine ait olumlu özellikler, diğ erinin zıtlıklarını ortaya koymada bir araç olur. Ali Şekip bir bakıma mukabil bir karakterdir ve Raci'nin tam tersi özelliklere sahiptir. Bu yönüyle romanın olumsuz kahramanlardan biri olan Raci'nin belirgin özelliklerini, ondan farklı özelliklere sahip oluşuyla ortaya koymada katkı sağlar. Ahmet Cemil'in bakış açısına göre Ali Şekip başkadır ve Raci'yle birbirine zıttır. Uzun boylu, geniş omuzlu, açık yüzlü, safça ve özellikle zariftir. Aynı iş yerinde çalışan iki insan birbirine yardım ettiği takdirde anlaşma sağlanır, etmediğinde ise çatışma başlar. Ahmet Cemil de bu karşılaştırmayla aslında çatışmanın sadece kendisiyle Raci arasında olmadığını göstermek ister. Gazete çalışanlarından Saip de yine Ahmet Cemil aracılığıyla tanıtılır. Üstelik Ahmet Cemil onun için duyduğu soğuk ürpermeyi Raci için bile duymaz. Bu kısa, kuru ve zayıf çocuk, küçük yapıda yaratılmıştır. Kemikleri gelişmemiş, kasları kemiklerinin üzerinde kurumuş, küçük gözlü, ufak yüzlü, her zaman ayakta ve kımlıdanma hâlinde oluşuyla Ahmet Cemil'in sürekli sınırlarına dokunan olumsuz bir tip olarak tanıtılır.

Devrin belirleyici unsurlarından birisi olan hayal ve hakikat çatışması da Ahmet Cemil'in sübyan mektebindeki öğretmeninin tasvirleri aracılığıyla ortaya konulur: "Oh! Bu muallim ne güzel bir adamdı, seyrek sakallı, oldukça genç, temiz... Hele mai bir cübbesi vardı ki pek yakıştırdı. Ahmet Cemil bu teferruatı pek iyi zaptetmiştir." (Uşaklıgil, 1963: 27).

Bellekte bu kadar uzun süre tutulan şeyin küçük bir ayrıntı gibi görünen "mavi cübbe" olması anlamlıdır. Hayalleri temsil eden mavi renk bir taraftan da kahramanın hayatı nasıl algıladığı konusunda bize ipucu vermektedir. Öte yandan ailesiyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan Ahmet Cemil'in annesinin söyledikleri de kahramanın çaresizliğinin bir anlamda dışı vurumudur. Bu tabloda Ahmet Cemil, annesi ve İkb al vardır. Tabloyu tamamlayan en önemli unsur yoksunluktur. Anne, kimi zaman köşede büzülmüş ve siyah gamlı gözlerini annesine dikmiş İkb al'e, kimi zaman göğsü kabara kabara duran Ahmet Cemil'e bakarak yoksunluğu ortaya koymaya çalışır. Ahmet Cemil gözlerini kapar, İkb al'in üzerinden bir bulut ge-

çen siyah gözleri yere iner. Çünkü bir yasin kahrı altında ezilip kalan yüreklere güç kazandırmak için hayat görevlerinin egemen sesi sadası kadar etkili şey yoktur (Uşaklıgil, 1963: 51).

Ali Şekip ve Ahmet Cemil'in, Raci'nin karısıyla karşılaşmasının anlatıldığı satırlarda da, kadının çocuğuna bakışı bir anlamda yaşadıkları hayatın kısa bir özeti hâline gelir. Onun bakışlarında dünyada talihsiz bir kadın olmaya katlanmak zorunluluğundan başka, talihsiz bir çocuk yetiştirmekten doğan bir acı ve umutsuzluğun bütün açıklamaları toplanmıştır. Bu hâliyle kadın, sahnedeki diğer kahramanlar üzerinde acıklı bir tesir yaratmak ve kocanın acımasızlığını, kötülüğünü vurgulamak için tek boyutlu olarak ortaya konulmuştur. Üstelik Ahmet Cemil ve Ahmet Şevki Efendi de uzun bir acıma bakışıyla bu kadın biçimine girmiş acıklı olayı izlerler. Ahmet Cemil, özellikle romanda Beyoğlu'ndan bahsedilen bölümlerde oturduğu yerin sınırlı bakış açısıyla etrafından gelen geçen insanları izleyerek onların fiziki portrelerinden anlamlar çıkarmaya çalışır. Küçük adamların tavır ve davranışları, giyimleri, bedensel özellikleri ona küçük öyküler yazması için fırsatlar da yaratır:

"Buraya gele gele, birtakım çehrelere birçok defalar tesadüf ede ede şu halkın içinde kendisine mahsus âşınalar bulmuş, mesela birisinin evinde hastası olduğunu daima taşıdığı ecza şişelerinden anlamıştı. (...) Sonra bir gün onu büsbütün çökmüş, rengi uçmuş gördü. Elinde artık ilaç şişesi yok, üzerinde siyah bir elbise vardı. (...) Yine bu âşınalar içinde bir genç kız tanıyordu ki, ilk gördüğünde bütün vücudundan neşeler, şetairetler, saadetler saçılıyordu; birkaç ay sonra ona yine tesadüf etmişti; fakat bu defa çehresinde saadet rengi sanki bir alevle kavrulmuş gibiydi. Bundan sonra bir aşk faciası olacak." (Uşaklıgil, 1963: 91-92).

İkbal'in beden tasvirleri ise bir meleği andırır. Açık kestane gür saçları altındaki zarif başı, dağınık, çılgın saç kümeleri arasında kendisini gösteren yüzü, bu yaştaki genç kızların yüzlerine özgü bir süzgülük altında hafif bir donuklukla karışık pembe rengiyle masumane bir genç kız. Ancak İkbal mücadeleci, zorluklar karşısında hemen pes etmeyen bir genç kız değil, aksine, hassas ve hayat karşısında zayıftır.

Adnan Bey'den bahsedildiğinde bu isim Bihter'in gözlerinin önüne şık, zarif, en seçkin bir âleme ait, birçok ikbal ihtimaline aday, uzaktan kır mı yoksa kumral mı olduğu seçilemeyen sakalları çenesinden belli belirsiz bir çizgiyle ayrılarak iki tarafına taranmış, daima güzel giyinen, daima güzel yaşayan, ince eldivenler içerisinde saklanmış parmakları altın telli gözlüğünü hızlı bir hareketle be-

yaz zarif keten mendilinin ucuyla sildikten sonra her rastlayışta kendisine bir rica bakışıyla bakan bir kocayı akla getirir (Uşaklıgil, 1963: 16). Bu tasvirlerde asıl dikkati çeken şey, özellikle erkek kahramanların davranışlarında kadınlara has bir incelik ve zarafetin olmasıdır. Mehmet Kaplan'ın tespitiyle, Halit Ziya'nın eserlerinde en çok kullandığı kelimeler "zarif" ve "mini mini"dir. Onun bütün romanları zarif ve mini mini eşyalar, tasvirler, jestler, duygular ve hayallerle doludur (Kaplan, 2004: 397). Bu bağlamda Adnan Bey'in gayet yumuşak, nazik ve çabuk harekete geçen bir his hayatına sahip olması, onun "zikloit bir mizaca sahip olduğunu göstermektedir. Kretschmer, zikloitlerin duygulu, nazik, hoş sohbet, sıcak, neşe ve kederde tabii bir şekilde çarpan bir kalp ve mizaca sahip olduklarını, bir anda alevlenip bir anda kızgınlıklarını ifade ettiklerini söyler (Kretschmer, 1942: 138-139).

Nihal de Adnan Bey'in bakış açısıyla ve meleğe benzer özelliklerle tanıtılır. Elini uzatarak onu bileğinden kavradığında bu ince ve içinden bir kadın vücudu çıkacağına ihtimal verilemeyen, nazik bir dala benzeyen çocuğu kendisine çekerek parmaklarını küçücük başının üzerinde ipekten bir bulutu andıran saçlarına sokar. Nihal, bir saniye evvel öterken birden sınırlarının duyarlığıyla evinin sessizliğinden bir kış nefesinin geçeceğini duyan bir kuş gibi kaygıyla beklemektedir (Uşaklıgil, 1963: 31-32). Mille de Courton'un da buna benzer bir bakış açısı vardır: "Bu tezatların arasında Nihal'in zayıf, rakik vücudu muhtelif rüzgârların tesadüm noktasına tesadüf etmiş ince, narin bir dal mukavemetsizliğine uğramasın." (Uşaklıgil, 1963: 42). Bu tasvirler, Nihal'in hayata ait bütün tercihlerinin başkalarının düşünmesi ve onaylaması ile ortaya çıktığını da göstermektedir. Nihal, romandaki bütün çocuksu hırçınlıklarına rağmen, yukarıdaki satırlarda da görüldüğü gibi masum ve meleksi bir kişilik olarak ortaya konulur. Gerek romanın başında, gerek Bihter'in eve gelmesiyle yitirilen altın çağda, gerekse romanın sonunda tekrar kazanılan eski cennet modeli yaşamda, onun bu meleksi yönü okuyucuda her zaman bir acıma ve merhamet duygusu uyandırır (Korkmaz, 2004: 160). Nihal de duygulu ve çabuk harekete geçen his hayatına sahip olmasıyla, babasıyla aynı mizaç grubu içerisinde değerlendirilebilir.

Yasak bir aşkın sessiz çılgınlıklarını anlatan *Eylül* romanında da Süreyya, halazadesi genç, güzel ve zarif Necip'i düşünerek eniştesi Fatim Bey'le Necip arasında bir mukayese yapar. Bu mukayese aracılığıyla evlendiği ilk seneden itibaren kocasından soğuyan Hacer'e de hak vermek zorunda kalır:

“Ve Süreyya genç, güzel ve zarif Necip’i düşünerek eniştesi Fatin Bey’i görüyor, yağlı imiş gibi parlayan ensesi, yüzü daima bir istifade ümidi ile yan bakan küçük hilekâr gözleri, biraz yüksek omuzlarının üstünde yemek yerken bir hayvan şekli veren öne eğilmiş büyük başıyla nasıl iğrenç bir sima olduğunu kabul ederek Hacer’e hak vermek istiyordu. Fatin Bey ötede, gayretli bir namzet gibi beyefendinin gözüne girip evde demirbaş olmak için her şeyi yaparken uysal görünür gibi ateşli, titiz Hacer’in Necip’i üzüntüsüne bir intikam vasıtası yapmasından ürküyordu.” (Mehmet Rauf, 1946: 14).

Necip’in Suat hakkındaki düşünüş ve duyguları da yine beden özellikleriyle birlikte verilmeye çalışılır. Birlikte bindikleri bir sandalda güneş onları rahatsız ettiği anda Suat şemsiyesini açar. Necip, şemsiyeye, çarşafa, peçeye, bu kadın şeylerindeki inceliğe, ruhunun derinliklerinde göresi gelmiş gibi titreyen bir coşkunlukla bakarak Suat’ın küçük, bir küçük kuş denilecek ellerinin şemsiyeyi tutuşundaki šiire hayran ve perişan olur. Necip’in, Suat’ın en manasız şeylerine bile hususi tapınmalarından söz edildiği bölümlerde de Necip’in bakış açısıyla Suat’ın bedenine ait pek çok özelliğin dikkate sunulduğu görülmektedir. Necip’i asıl öldüren Suat’ın gözleridir. Bu gözlerin rengini tayin etmek bir yana, gözlerine bakmak bile mümkün değildir. Saçları, kumral buklelerle alnını açık bırakıp kaşlarının ucuna kadar dökülür. Dudakları ve bunlardaki karanfil kırmızılığı, çehresinde titreşen sitem manasıyla, o nemli ve sitemli ifadeyle titreşerek bakışlarını büyüler. Elleri, yumuşak ve yufka yürekli ten örgüleriyle beyaz ve incedir. Altındaki mavimtrak damarların karışık çizgileri insana, bu nefis mahlukun bin türlü arızalarla yok olacak ölümlü, zavallı bir vücut olduğu hissini verir.

Eylül romanında kahramanlar arasındaki duyguların aktarımında ve kahramanların birbirlerini algılayışlarında musiki de önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Zeynep Kerman, musikinin, aşklarını birbirlerine itiraf edemeyen Necip ve Suat’ın duygularını aktaran bir anlaşma vasıtası, duygu köprüsü olduğunu ifade etmektedir (Kerman, 1998: 151). Diğer yandan, Üner’in tespitiyle, musiki yazarın eserlerinde karakterlerin kültür düzeyleri ve ruh hâlleri ile bağlantılı bir şekilde sosyal hayatın vazgeçilmez bir unsur olarak yer almaktadır (Üner, 2006: 195). Aynı zevki paylaşmak, aynı parçalara hayran olmak, roman kahramanlarının birbirlerine bakışında da bağlayıcı bir unsurdur. Suat’ın yanında ömrü boyunca unutamayacağı saniyeler geçiren Necip, Suat’ın piyanoya dokuşlarıyla çıkan sesle büyük bir özleyişe ve ele geçmeyecek güzel şeylere kendisini kaptırır. Bu ses onun bütün kabiliyet, uçuş ve öz-

lemlerini harekete geçirir. Bu derin duyguların tesiri altında Suat'ın bedenini ve çehresini gözden geçirmeye başlar:

"Sonra teşekkür için yanına gittikçe bazen gözleri notalardan Suat'ın ellerine, oradan yüzüne takılıyordu. O zaman bu ellerin sıcak doku, bu çehrenin melek sessizliği, bir musiki damlasıyla şiir dolan gözlerin siyah ve süzgülün bakışı onu bir an düşündürerek aklına kendi evlenmesini getiriyordu." (Mehmet Rauf, 1946: 90).

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi, yazar bazen bir karakterin, diğer karakter hakkındaki düşüncelerini kendi ağzından veriyor gibidir. Bazen de karakteri konuşturarak düşüncelerini kendisine söylettirir:

"Bir taraftan Hacer kulağının yanında dirseğini kolunu dürterek kocasını gösteriyor, -Allah aşkına bak hemşire, alnı nasıl parlıyor, börekçi çırakları gibisonra ileri çıkık, göğsüne kayan başının arkasında, yakalık ile fes arasında oturunca katlanan enseyi göstererek, - Ah ne kadar iğreniyorum bilsen, kardeşim diye gayet gizli bir şikâyet edasıyla bakıyordu." (Mehmet Rauf, 1946: 184).

3. KARAKTERİN KENDİ BAKIŞ AÇISINA GÖRE BEDEN ÖZELLİKLERİ

Burada söz konusu olan bakış açısı, kahramanın daha çok kendisi için söylediği ve görünüşte doğal ve inanılır olan özelliklerdir. Ahmet Cemil, bir elmas yağmuru içerisinde geçmişi düşlerken birdenbire okul hayatından manzaralar gözünün önüne gelir. Başını bir kimya kitabının üzerine dayamış, siyah tahtanın üzerine yazılmış bir cebir denkleminin dalarak düşünsel bir hayat rüzgârı içerisinde, bilinmez emeller uzayında uçtuğunu hatırlar. Onun bu konumu akla elbette hayal ve hakikat arasındaki çatışmayı getirecektir. Öte yandan hayat karşısında kitabi, ezberlenmiş bilgilerle başa çıkmaya çalışmak elbette mümkün değildir. Özellikle çok genç bir yaşta egemen bir baba figüründen yoksun kalma, hayat savaşında Ahmet Cemil'i oldukça zorlu durumlarla karşı karşıya bırakır. Bu durumu da kendisi şöyle ifade eder: "O tarihten sonra hayat mübazeresi ne müthiş başlamış, maişetin yükü bu zayıf omuzlara nasıl çökmüştü." (Uşaklıgil, 1963: 26). Ya da tahta başında özellikle de matematik derslerinde "ağlamak"tan başka erdemlik gösteremediğinden söz ettiği satırlar buna örnek sayılabilir.

Ahmet Şevki Efendi de, Ahmet Cemil'le birlikte Beyoğlu'na çıkmadan önce aynanın karşısında ve aynanın içinden konuşur.

Kendi kendine aynanın içerisinden sırtarak dolgun yanaklarına daha henüz giremeyen kırk yılın yıkıcı ve harap edici çizgilerinden arınmış yüzünü beğenir.

Yine *Aşk-ı Memnu* romanında Bihter'in ayna karşısında kendisini büyük bir hayranlıkla seyrettiği sahne bir taraftan narsist unsurlar içerirken, bir taraftan da Bihter tarafından karanlık bir mezara benzetilen gösterişli odadan dışarı çıkarak yaşamak ve sevmek arzusunun bir ifadesi hâline gelir:

"Evet, bu vücudu seviyordu. Şimdi kalbinde bu vücut için bir muhabbet, bir meftuniyet vardı. Bu vücut kendisinin, ona hafif bir tebessümle bakıyordu. Aynanın içinde bu beyaz resim, ince gayet belirsiz, havaya benzer bir mai çizgiyle zemininden ayrılmış gibiydi ve böylece etrafında açılan ince mai halenin arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesbediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e, diğer Bihter'e yaklaşıyor; orada iki Bihter, bütün zaptolunmuş aşkları, inkişaf ettirecek ciğerleri yakan bir busenin lerzişleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşma ile birbirinin kollarına atılmaya müheyya iki vücut peyda oluyordu." (Uşaklıgil, 1963: 103).

Bihter'in aynada kendisini görmesi aynı zamanda onun kaderini tayin edecek durumu da ortaya koyar. O, aynada sadece kendisini görür. Bihter, kendi şahsiyetinin dışına çıkmamış, belki de çıkmamış soğuk bir tiptir. Bu hâliyle Kretschmer'in belirlemesiyle ahlaki duygu zaafiyeti olan bir mizaç karakterine sahip olduğu görülmektedir (Kretschmer, 1942: 195). Aynada gördüğü hayal de ona kendi benini gösterir. Firdevs Hanım'ın yazgısından kurtulmak için verdiği mücadelede, bu mücadeleden yenik çıktığının tek şahidi, kendini seyrettiği bu aynadır. Bihter, akşam odasındaki aynada kendisiyle yüzleşmekten korkar. Bu kaçınılmaz yüzleşme, Ramazan Korkmaz'ın ifadesiyle karanlıkta olacak ve Bihter'in görünmeyen yüzü aynada ortaya çıkacaktır. Aynada kendisini hayranlıkla seyreden Bihter, bir anlamda yeniden doğar. Sonuçta aynada seyrettiği bedeninden annesini metaforik anlamda yeniden doğuracak ve onun yazgısını ödünçleyecektir (Korkmaz, 2004: 155-156).

Boğaziçi'nde bir aşk mesnevisi olarak da değerlendirilebilecek *Eylül* romanında Suat ve Necip arasında bir türlü söze dökülemeyen ve romanın sonundaki trajik yangın sahnesine kadar sadece bakışlarla ifade edilen yasak aşkın zirveye ulaştığı satırlarda, yasak aşk hikâyesinin kahramanları özellikle birbirlerinden ayrı oldukları zamanlarda/saatlerde kendi kendilerine konuşarak ve aceleci tavırlarla/hareketlerle bir an önce tekrar bir arada olma arzusunu iliklerine kadar hissederek. Necip, Suat'tan ayrı kaldığı birkaç gü-

nü sürekli iç sıkıntısıyla geçirir. İç sıkıntısıyla geçen sadece gün değildir, gece de suskun, karanlık ve ıstıraplı geçmiştir. Sabah kalkar, gazetelere gülererek her şeyi unutmak ister; ancak bir süre sonra bu da onun sıkıntılarına çare olmaz. Gazeteleri elinden atar, dışarı fırlar. Yeniköy'e doğru telaşlı adımlarla yürümeye başlar. Ancak burada da bir karara varamaz ve tekrar geri döner. Kararsızlık içerisinde yemek arzusu uyanır. Ama artık acı çekmekten yorgundur. Oracıkta ölüvermek için bekleyip oturmaya devam eder (Mehmet Rauf, 1946: 117-118).

Bu duyguları yaşayan sadece Necip değildir. Yasak aşkın diğer kahramanı Suat da benzer şeyleri yüreğinde hissederek. Sessizlik ve can sıkıntısı onu da Necip dışındakilere karşı kayıtsız ve dalgın bir hâle getirir. Tavır ve hareketleriyle tıpkı geri dönmemek mahrumluğunu yaşayan tabiat gibi, Suat da kendi hayatının tıpkı eylül ayı gibi elde iken değeri bilinmemiş bir hazine olduğunu görmüş ve her şeye tahammülsüz hâle gelmiştir. Aslında iki bakış arasındaki karşılaşma ve bu karşılaşmanın her ikisinin de zihninde oluşturduğu düşünceler bu durumu özetlemektedir:

"O zaman gözler arasında, bugün ilk defa ve ciddi, ateşli, kızgın bir çarpışma oldu. Necip bu bakışta ne kadar derin, acı bir şikâyet ve yardım isteği gördüyse, Suat da onun gözlerinde o kadar derin, o kadar içten bir sevgi, her mücadeleye hazır, her tecrübeye maruz ölümlere kadar sürececek bir bağlılık görüyorum sandı. Ve bu ona bu çaresizlik, kimsesizlik, ağır hisleri için de büyük bir avuntu verdi." (Mehmet Rauf, 1946: 121).

Bakışlarla başlayan düşünceler beraberinde bakışlarla konuşulan ve anlaşılan bir hayatın sürekliliğini de getirir. Arzuları, emirleri, sevgiyi, aşkı anlatmak için her iki kahramanın gözleri sadece kendilerinin anlayacağı manalarla sonsuz bir parlaklık oluşturur. Bu şekilde anlaşmaları, hayata aynı noktadan bakıyor olmalarından kaynaklanmaktadır.

SONUÇ

İçinde yaşanan sosyo-kültürel ortam, uzun bir dönem aynı şartlarla insanı çevrelediğinde, o döneme has bir nesil ortaya çıkar. Her neslin kendine ait bir düşünme biçimi, hayat görüşü ve zevki vardır. Sosyal ve siyasi şartların olumsuz kuşatması altında varlık göstermeye çalışan Servet-i Fünûn nesli de genel olarak ince, hassas, hayalperest oluşu ve hayatın içine giremeyişleriyle karakteristik bir yapıya sahiptir. Ahmet Cemil de, Adnan Bey de, Nihal de sahip ol-

dukları yapı itibariyle bütün olarak tek bir Servet-i Fünûn tipinin özelliklerini ayrı ayrı göstermektedirler. Siyah ve süzgülü bakışlı, melek sessizliği içindeki çehreli, uzun boylu, geniş omuzlu bu karakterlerin mizaçları da beden yapılarındaki bu özelliklerle örtüşmektedir. Bu romanlardaki erkekler de kadın bedeninin hassasiyetine ve kırılabilirliğine sahiptirler. Yapılan istatistiklerde görülmüştür ki beden yapısının ait olduğu bir tip vardır. Söz gelimi piknik beden yapısı ile atletik beden yapısına sahip insanların birbirinden farklı kişilik özellikleri vardır. Burada da genel olarak ince, hassas, narin, uzun bedenli olarak tasvir edilen roman karakterleri bu vücut yapısına uygun kişilik yapısına sahip, yani içe kapanıktırlar. Bu tiplerin hemen hepsinin ortak özelliği, harekete geçememeleridir. Genel olarak toplumun içinde değil de kendi içlerine çekilip yaşayan bu tipler, insanlardan kaçtıkları için kendilerine ıstırap vermeyen ve sakin olan her şeye karşı gösterdikleri derin alaka ve temayüllerinden dolayı ya kitaplara, ya aşka ya da tabiata düşkündürler. Bu durum, dönemin sosyal şartlarıyla ilişkilendirilirse bile sahip oldukları beden özelliklerinin bir sonucu olarak da ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Andı, Fatih, *Roman ve Hayat*, Kitabevi, İstanbul, 1999.
- Çıkla, Selçuk, *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişimleri ve Servet-i Fünûn Romanı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, YKY, İstanbul, 1994.
- Çavuşoğlu, Ali, *Kıyafetnameler*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- Huyugüzel, Ömer Faruk, *Halit Ziya Uşaklıgil, Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1995.
- İleri, Selim, *Aşk-ı Memnu ya da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri*, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, İstanbul, 1985.
- Kaplan, Mehmet, *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987.
- Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992.
- Kerman, Zeynep, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998.
- Korkmaz, Ramazan, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2004.
- Kretschmer, Ernest, *Beden ve Karakter*, (çev. Mümtaz Turhan), Maarif Matbaası, Ankara, 1942.
- Mehmet Rauf, *Eylül*, (hızl. Selami İzzet Sedes), İstanbul, 1946.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-İ Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*, İletişim Yayınları, 5. bs., İstanbul, 1995.
- Okay, Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.
- Önertoy, Olcay, *Halit Ziya Uşaklıgil ve Romanımızdaki Yeri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (hızl. Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992.
- Tarım, Rahim, *Mehmet Rauf*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.
- Törenek, Mehmet, *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*, Kitabevi, İstanbul, 1999.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Aşk-ı Memnu*, İnkılap ve Aka Kollektif Şirketi, İstanbul, 1963.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Mai ve Siyah*, İnkılap ve Aka Kollektif Şirketi, İstanbul, 1963.
- Üner, Melde, *Roman ve Müzik, Tanzimat ve Servet-i Fünûn Romanında Müzik Teması*, Simurg Yayınları, İstanbul, 2006.

MEHMET RAUF'UN EYLÜL ROMANINDA DÖRT UNSUR

Bâki Asiltürk*



Özet: Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında dört unsur (toprak-su-hava-ateş) önemli yer tutar. Dört unsur, hem olay örgüsünde hem de karakterlerin özelliklerinin belirlenmesinde rol oynar. Kişilerin mekân değiştirmeleriyle bu dört unsurun etkileri de değişiklik gösterir. Bağ köşkü "toprak" ile, Boğaziçi "hava ve su" ile, Necip-Suat aşkı da "ateş" ile açıklanabilir. Ateş grubu kişisi olan Necip, toprak grubu olan Suat ve hava-su grubu kişiliği olan Süreyya arasındaki ilişkiler romanın temelini oluşturur. Özellikle de Suat ve Necip arasındaki platonik aşk, ateş-toprak buluşmasının özellikleriyle paraleldir.

Anahtar Kelimeler: Roman, Eylül, dört unsur, toprak-su-hava-ateş, aşk.

FOUR ELEMENTS IN MEHMET RAUF'S EYLÜL

Abstract: Four elements (earth-water-air-fire) occupy an important place in Mehmet Rauf's novel, "Eylül (September)". They take roles in both patterns of situation and personalities within the novel. They show various effects on people when they change their locations. Vineyard can be explained with "earth signs", the Bosphorus with "air and water signs", and also platonic love between Necip and his friend's wife Suat can be explained with "fire signs". This novel is based on interactions between Necip, Suat, Süreyya who belong to fire, earth and air-water group relatively. Especially the platonic love between Suat and Necip shows same characteristics of the meeting of fire and water.

Keywords: Novel, Eylül (September), four elements, earth-water-air-fire, love.

GİRİŞ

İyi yazılmış, çatısı iyi kurulmuş romanlar, hemen her dönemde değişik okumalara açık eserlerdir. Yeni zamanların zihin atmosferinden doğmuş yeni kuramları, yeni okuma biçimlerini böyle romanlara uygulamak mümkün olur.

Servet-i Fünûn dönemi yazarı Mehmet Rauf'un *Eylül*'ü değişik okumalara açık romanlardandır. "(Önce) *Servet-i Fünûn* dergisinde

* Yrd. Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

tefrika edilen, hemen ardından da 1901'de kitap olarak yayımlanan"¹ *Eylül*, duygusal planda kalmış, yaşanmamış yasak bir aşkı anlatır ve edebiyatımızın ilk psikolojik romanı olarak değerlendirilir.

Eylül romanında doğrudan ya da dolaylı olarak "toprak, su, hava, ateş" gibi dört ana unsura ilişkin verilerin romandaki olay gelişimini yönlendirmesi ya da karakterlerin özellikleriyle ilişki içerisinde düşünülebilmesi bu romanın "dört unsur" çerçevesinde okunmasına imkân verir. *Eylül*'de Mehmet Rauf'un üslubunun şekillenmesinde anlatımda kullanılan unsurların büyük önemi vardır. Şerif Aktaş, bir romanda anlatım özelliklerini ortaya koyan göstergeleri şöyle değerlendirir: "Bir göstergenin karşıladığı objeyi veya kavramı bütün olarak anlatmadığını, onun bazı ayırıcı özelliklerini ifade ettiğini anlamak güç değil."² Aktaş, ilginç bir tesadüf olmak üzere, çeşitli ifadelerin metinde kazandıkları göndergesel anlamları "su" sözcüğüyle örneklendirir ve farklı cümle bağlamlarında bu sözcüğün kazandığı anlamları, farklı göndermeleri ele alır.³ *Eylül*'de yazarın sıklıkla yer verdiği dört unsurun göndergesel özellikleri düşünüldüğünde "toprak-su-hava-ateş" unsurlarının okuru romanın alt anlam katmanlarına ve roman karakterlerinin özelliklerini belirlemeye gönderdiği fark edilir. Olaya dayalı olmayan romanlarda yazar karakter tahlili, mekân, zaman vs. gibi noktalara odaklanarak eserin kurgusunu yapar: "Olay örgüsünde yer alan kahramanların iç dünyalarını okuyucuya aktarma arzusunun doğurduğu iç çözümleme / tahlil, bir tür tahkiye anlatmadır. Ancak bu tarz anlatımda anlatıcının yaptığı, olayları nakletmek değil, kahramanların duygularını, düşüncelerini, korkularını, sevinçlerini; kısacası onların ruh ve psikolojik dünyalarını okuyucuya aktarmak ve deşifre etmektir. Okuyucunun dikkati olay örgüsüne değil, kahramanın iç dünyasına yöneltilir."⁴ Bilindiği gibi, *Eylül* aksiyona değil, kişilerin psikolojik durumlarına odaklanan bir romandır. Dolayısıyla *Eylül*'de olay örgüsünden çok karakter tahlili, mekân tasviri, durumların çözümlenmesi ağır basar. Özellikle karakterlerin ve bu karakterler arasındaki ilişkinin öne çıkarılması, romanın çatısını kurar.

Eylül'de üç temel karakter vardır: Kalemde memur olarak çalışan ve otuzlu yaşlarını süren Süreyya, beş yıldır evli olduğu karısı Suat ve hem Süreyya'nın halasının oğlu hem de bu çiftin aile dostu Necip. Yaz mevsimini Süreyya'nın babasının bağ köşkünde bütün aileyle (Süreyya'nın annesi ve babası, kız kardeşi Hacer ve Hacer'in kocası Fatin, hizmetçiler, dâdı) birlikte geçiren çift, bu durumdan

çok sıkılmakta ve Boğaz'da bir yalı kiralamayı arzulamaktadır. Süreyya'nın imkânları kısıtlıdır, bir türlü para denkleştiremez. Suat, kocasına sürpriz yapmak için babasından para ister, babasının yol-ladığı parayla Boğaz'da bir yalı kiralar, yazı geçirmek üzere buraya taşınırlar. Necip köşkün olduğu gibi yalının da devamlı misafiridir. İlk günlerde genellikle üçü bir aradadır. Sonraları Süreyya zamanının çoğunu ev dışında, denizde sandalla eğlenerek ya da balık tutarak geçirir. Suat ise evde Necip'e piyano çalar. Kapalı bir mekânda ortak bir zevki paylaşmakla, müzikle başlayan bu yakınlaşma zamanla Necip tarafında aşka dönüşür. Kocasının ilgisizliği Suat'ta yalnızlık hissi yarattığından o da zamanla Necip'e bağlanır. Bununla birlikte, aralarındaki derin aşk duygusal planda kalır, tensel ilişkiye dönüşmez; duygularını "lekesiz" tutmak için büyük çaba sarf ederler. Hacer, kendisi evli olmasına rağmen, Necip'i ötekilerden kıskandığı için Necip'in yalıya sık sık gidişini dedikodu malzemesi yapar. Bu dedikodulardan rahatsız olan Necip, özellikle Suat'ın incinmesini istemediğinden, yalıya daha seyrek gitmeye başlar. Yalnız kaldığı ya da Beyoğlu'na çıktığı zamanlarda ise hep Suat'ı düşünür, onu görme isteğiyle yanıp tutuşur. Necip, ailenin yazı geçirdiği köşke misafir olduğu bir gün hastalanır ve yüksek ateşle yatağa düşer. Tifoya yakalanmıştır. Yalıdan ayrılırken gizlice aldığı Suat'ın eldivenlerinden biri de yastığının altındadır, eldiven tekini Suat'tan bir hatıra olarak saklamaktadır. Yastığın altındaki eldiveni gören Hacer için yeni bir dedikodu konusu çıkmıştır. Necip eldivenin sahibinin bir madam olduğunu söyleyerek Hacer'in şüphelerini gidermeye çalışır. Hacer ise Necip'i hasta yatağında ziyarete gelen Suat'a sayıklama ve eldiven hikâyesini alaycı ifadelerle anlatır, hatta eldiveni gösterir. Bu durum karşısında Necip sapsarı kesilir ve âdeta donup kalır. Kendi eldivenini tanıyan Suat ise önce sarsılır, sonra memnuniyetle korku arası duygular yaşar. Necip'in asil duygularına ve aşkını gizleyişine hayranlık duyar.

Hastalığı atlatan Necip, Süreyya'nın da ısrarlı davetleri karşısında, yalıya tekrar gelip gitmeye başlar. Bunun üzerine Suat ile Necip birbirlerinden kaçmak veya birbirlerine yaklaşmak arasında kararsız günler geçirirler. Duygularını bakış ve tavırlarıyla sezdirseler de söze dökmeyi erdemsizlik sayarlar. İmkânsız aşkın acısını müzikle hafifletmeye çalışırlar. Aşk ateşiyle yanan, hatta umutsuz aşkı yüzünden intiharı düşünen Necip uzun kararsızlıklardan, tereddütlerden sonra duygularını Suat'a açıklar, Suat'ın cevabı ise çaresiz birkaç damla gözyaşıdır.

Eylül geldiğinde, Suat yazı da yalıda geçirmelerini ister; ama Süreyya'nın ısrarıyla kışı geçirmek üzere konağa inerler. Aile de köşkten konağa inmiştir. Bir yandan Hacer'in dedikodularının verdiği rahatsızlık, bir yandan kalabalık konak hayatı Suat ile Necip'in sık görüşmelerini engeller. Necip'in de bulunduğu bir gece konakta yangın çıkar. Herkes dışarı fırlar, sadece Suat içeride kalmıştır. Süreyya ve Necip birlikte içeri koşarlarsa da Süreyya yangının şiddetlenmesi üzerine odaya girip Suat'ı kurtarma cesaretini gösteremez. Necip alevlere aldirmeden odaya koşar, tavan çöker ve Suat'la Necip içeride kalırlar.

Görüldüğü gibi, romanda okuru sürükleyecek hareketlilik, aksiyon örgüsü yok denecek kadar azdır. *Eylül*, bu yönüyle, dışa doğru genişleyip açılan değil, içe doğru derinleşen bir yapıya sahiptir. Dört unsurun, "toprak, su, hava, ateş" in romanda tuttuğu yeri tespit ederken bu derinleşmeye dikkat etmek gerekecektir. Her biri ayrı ayrı ya da hepsi birlikte düşünüldüğünde bu dört unsur, romanın iç yapısını düzenleyen ve karakterlerin kişilik özelliklerini belirleyen ana motifler olarak değerlendirilebilir.

1. DÖRT UNSUR: TOPRAK, SU, HAVA, ATEŞ

"Dört element", "dört unsur" ya da eskilerin deyişiyle "anâsır-ı erba'a" kavramı varlığın ve hayatın esas kaynağı kabul edilen dört ana öğeyi (toprak, su, hava, ateş) ifade eder. Bu unsurlar çeşitli mitolojilerde kimi zaman benzer, kimi zamansa farklı anlamlar kazanarak yer tutar. Batı kültüründe varlığın merkezinde duran element tartışmaları M.Ö. VII. yüzyılda başlamıştır. İlk doğa bilgini ve ilk filozof kabul edilen Tales "su"yu tek element saymaktaydı ve ona göre, evrende var olan her şey sudan doğmuştu, suyun ürünüydü, suya dönecekti. Anaksimenes'in temel element önerisi, tüm dünyayı kaplaması nedeniyle "hava"ydı. Ksenophanes temel element olarak "toprak"ı kabul etmiş ve "her şeyin topraktan gelip toprağa gideceğini" söylemişti. Herakleitos, hayatın ve evrenin temel elementinin "ateş" olabileceğini ileri sürmüştü. Ona göre, ateşten meydana gelmişti.⁵ Empedokles ise *Tetrasomia (Dört Element)* adlı eserinde, kendisinden sonrakiler tarafından genel kabul görececek bir senteze ulaşmış ve evrende "toprak, su, hava, ateş" olmak üzere dört temel element bulunduğunu iddia etmişti.⁶

Evrendeki varlığın özü olan elementler meselesi Doğu'da da merak uyandıran bir konuydu. Rupp, elementler meselesinin Doğu'da

ki gelişim aşamalarını ele alırken Batı ve Doğu arasındaki buluşma noktalarına odaklanır: Arap simyacı El-Câbir, IX. yüzyılda bazı kimyasal tepkimelerin ardındaki süreçleri kavramaya çalışırken bütün metallerin iki elementten, kükürt ve cıvanın bileşiminden meydana geldiğini düşünüyordu. Katalizör olarak da, kimsenin keşfedemediği "iksir"i gösteriyordu. El-Câbir'den sonra İranlı El-Razi onun temel elementlerine "tuz"u eklemiştir.⁷ Doğu felsefelerine "dört unsur" anlayışının antik Yunan düşüncesinden geldiğini belirten araştırmacı Karlığa, Tales'in "arkhe" kavramıyla belirttiği elementten yola çıkarak Batı'da ve Doğu'da elementler konusundaki aşamaları aktarır, Doğu'da dört unsuru karşılayan kavramlar hakkında geniş bilgi verir.⁸ Eski Türk mitolojisinde de dört unsur çeşitli simgesel anlamlara sahipti. Sözelimi Türk-Moğol topluluklarının inançlarında ateş kutsal sayılırdı.⁹ Şamanist Türklere şifa ayinlerinde sonradan söndürülmek üzere ateş yakılır; Şaman, ağzına aldığı suyu dört rüzgâr yönünde eğilerek püskürtürdü.¹⁰ Kıpçak Türklere de özellikle coşkun akan ırmaklara kutsallık atfedildiği bilinmektedir.¹¹

Bilindiği gibi, Divan şiirinde "anâsır-ı erba'a" sıklıkla kullanılan mazmunlardandır. Beyitlerde bazen tek tek bazen de birlikte yer alan "anâsır-ı erba'a"ya şairler çeşitli anlamlar yüklemişlerdir:

"Varlık âlemi bu dört ana ögeden ibarettir. Divan edebiyatında tenasüp yoluyla çokça kullanılmıştır. Bu dört öge, insanların karakter ve mizaçlarına hâkim olarak kabul edilirdi. Buna göre ateşin tabiatı sıcaklık, suyun yaşlılık, havanın soğukluk ve toprağın da kuruluştur. Eski musiki ve astronomi gibi ilimlere de uygulanan anâsır-ı erba'a"dan her birinin edebiyatta ayrı ayrı anıldığı yerler de çoktur. Sevgiliye ait güzellik unsurlarından âşğın gözyaşlarına dek birçok bakımdan kullanım alanı bulan toprak, hava, su ve ateş ögeleri bir arada düşünüldüğünde dünya ve kâinattan kinayedir."¹²

Mitolojilerin çoğunda ortak olan yanlara bakılarak yapılacak bir değerlendirmede "ateş" güç, iktidar ve erkekliğin, yaşama coşkusunun; "hava" bağımsızlığın; "toprak" ve "su" ise doğurganlığın, anaçlık ve dişiliğin simgesi olmaktadır. Fabre'nin *Kimya Sırlarının Özeti* kitabındaki şu tespit bu belirlemelerin özeti olarak okunabilir:

"Kadınlar erkeklerden daha kuvvetsiz, daha ürkek ve daha cesaretsizdirler; çünkü kuvvet, cesaret ve eylem etkin unsurlar olan ateş ve havadan ileri gelir, bu yüzden onlara erkek unsurlar denir; öteki unsurlar olan su ve toprak ise edilgin ve dişî unsurlardır."¹³

Dört unsurun *Eylül* romanında kullanımına ilişkin tespitleri bazen ayrı ayrı bazen de iç içe ele alabiliriz. Şunu hemen söylemek

gerekir ki, dört unsurun bir arada bulunduğu doğa, *Eylül* romanında vazgeçilmez bir ögedir. Romanın daha üçüncü paragrafı su, hava ve toprağın cümlelere serpiştirildiği bir doğa tasviri biçiminde oluşturulur:

“Bu nisan gününün saat on birde başlayan yağmuru yarım saat sonra dinmiş, nem-nâk bir hadaretin fevkinde şimdi zerrin incileriyle lacivert bir sema titriyordu, topraktan, ağaçlardan intişar eden râtip nefehatta müessir bir nüfus vardı.” (s. 11)¹⁴

Eylül'de hareketlilik taşıyan olaylar olmadığı için yalnızca yazarın tasvirlerinde değil, karakterlerin konuşmalarında da dört unsur karşımıza sıklıkla çıkar. Süreyya, Suat ve Necip'in sık sık “hava, su, toprak, rüzgâr, yağmur, ağaçlar, dökülmüş yapraklar, mevsimler” üzerinde konuştukları tespit edilir. Dış doğa, romandaki üç ana karakterin belki de tek ortak sohbet konusudur. Özellikle de yaşanan zaman ve mekânın bu dört unsurla iç içe olması romana baştan sonra bu unsurların yayılmasını sağlamıştır. Hava değişimleri, karakterlerin mekân veya ortam değiştirmeleri, mevsim değişikliği okura neredeyse her zaman dört unsurla ilişkili olarak sunulur. Özellikle Boğaz'da geçen zamanda olan bitenler öyle anlatılır ki okuyucu bazı sayfalarda kendisini dört temel unsurun çevrelediği bir ortamda yaşıyormuş gibi hisseder. Necip'in yalıya geldiği bir gün, Boğaz'ın görünüşü Necip'in bakışıyla tasvir edilir. Burada söz konusu unsurlar, manzaranın ana hatlarıyla çizilmesinde rol oynar. Bu tasviri yapan sanki yazar değil de o anda manzarayı seyreden roman kişisidir ve yazarla Necip'in duyuları birleşmiş gibidir:

“Balkonun kenarına kadar ilerlemişti; hafif bir nevâziş-i rüzgâr ile dalgacıklar püsküren geniş sath-ı âb güneşin altında baygın, mütenevvir, bîtab serilmiş, müzab bir vadî-yi sîmîn gibi tele'üv ediyor; sevhâlin üstünde imtidâd-ı nazarı sürükleyip ufuklarda yoran tepelerin her biri başka gölgeler, dumanlar altında, havasının ateşten titrediği hissedilen eflâtun, kurşunî, hutût-ı cibâl, en nihayet vasi' bir denizin ziyâlar içinde ufka dökülen hayalî adaları gibi müphem, nermîn bir ateş-i beyaz üzerinde lertzende esdâd-ı ehvâl tevali ediyordu.” (s. 48)

Romanda geniş yer tutan Boğaz manzaralarına, Boğaz'ın roman kişilerinin hayatlarında tuttuğu yere odaklanarak yapılacak belirlemelerde hava, su, toprak ve ateş unsurlarına bağlı kalmak neredeyse kaçınılmaz olmaktadır:

“Romanda, Boğaziçi'nin değişen renk ve saatleri, Boğaz manzaralarının güzelliği canlı bir şekilde tasvir edilir. Biz Suat ve Süreyya'dan Boğaz sabahlarında

uyanmanın güzelliğini, akşam piyasalarının insana tattırdığı hazları, 'köpüre köpüre esen Boğaz rüzgârı'nın lefafetini, Kavaklar'dan Marmara'ya kadar uzanan engin maviliğin farklı görünümünü dinleriz. Romanda Boğaz, sade yaşanan bir mekân olmanın ötesine geçerek, her gün farklı bir yönü tadılan -veya tadılmaya çalışılan- bir zevk ve tahassüs iklimi haline gelir. Boğaz'ın baharını, yazını, sonbaharın sert rüzgârlarını takip eden kışını ve bu sürelerde meydana gelen değişimi tadarız."¹⁵

1. a. Toprak

Eylül'de "toprak" unsuruyla bağlantılı olarak öncelikle, köşkün bulunduğu yer, yani bağ düşünülmelidir. Bağın tasvirinde "toprak" âdeta nefes alıp verir ve nefesiyle çevredeki her şeyi etkiler. Yalnızca bağda değil, Boğaz'da da toprak unsuru karşımıza çıkar. Necip, Suat ve Süreyya'nın birlikte çıktıkları gezintilerde "toprak" onları buluşturan, bir arada tutan unsurlardandır. Toprak, bu kısımlarda canlılığın, yaşama sevincinin bir simgesi gibidir; çünkü romanda üç insan arasındaki ilişkinin birleştirici ayağı sayılır. Bazı tasvirlerde toprakla havanın (rüzgâr) birleşmesi ise bu iki doğal unsurun insanlar arasındaki yakınlığı simgelemesi olarak yorumlanabilir:

"Onlar çıktığı halde Süreyya çıkmıyor, ilk hevesle sandalcıya yardım ediyordu. Suat'la Necip rıhtımdan onlara bakıyordu. Sonra üçü de beraber çayıra ilerlediler. Evvela rüzgâr onlara çayırda nefhalar getirmeye başladı; bu birçok çiçeklerin, otların mürekkep bir nefhası, serin, taze, ratib rayıhası idi. Biraz sonra çayırın bir kısmını gördüler. Uzaktan burası sarı çiçeklerle bir fulya tarlası gibi idi. İlerledikçe ötesinde berisinde kırmızı, mor, beyaz çiçekler de fark edildi. Mebzul yeşilliklerin arasında mebzul renkler, çiçekler ki tarladan taşıyorlar, rüzgârla dalgalanıyorlardı. Rüzgâr, parça parça her dalgadan bir buse-i rayiha ile mahmul estikçe koylarda koşuşan nefhaların su üstünde hâsıl ettiği titremeler gibi perişan temevvücler esiyordu." (s. 69)

Bağ köşkünün aileyi toplaması da, toprağın birleştiriciliği olarak yorumlanabilir; çünkü topraktan (bağdan) uzaklaşan Süreyya, Boğaz'da "havai" denebilecek bir duyarsızlıkla hareket eder. Aynı şekilde, bir toprağa (mekâna) belli bir bağlılığı olmayan Necip de ser-seri hayatı yaşamaktadır. Mekânların belirlenmesinde toprak (bağ köşkü) romanın başlarında aileyi birleştiren bir unsurdur. Boğaz'da da zaman zaman toprağın buluşturucu özelliği sezilir; fakat romanın sonlarına doğru toprağa bağlı olarak sadece Suat'ı görürüz.

Toprağa bağlı öğeler olarak çiçek ve ağaçların solgunlaşması, yaklaşılan sonu işaret eder. Su (deniz) mevsimi olan yaz bitip solgunluk mevsimi olan sonbahar yaklaştıkça doğa ölgünleşir. Pek çok

günü duygu ortaklığıyla, müzikle zenginleşen ve birlikte geçen güzel yazdan sonra Necip'le Suat, sonbaharda, "eylül"de ayrılacaklardır. Sonbaharla birlikte Suat ve Süreyya yalıdan konağa taşınacaklardır. Konakta, eskisi gibi müziği baş başa paylaşmaları, duygularını bakışlarıyla anlatabilmeleri bile mümkün olamayacaktır. Romanın sonlarında, "toprak" unsuruyla sonbaharın doğada yarattığı çürüme ve tükeniş yansıtılır; ama hiç şüphesiz asıl belirtilmek istenen, Suat ile Necip'in platonik birlikteliklerinin sona erişidir. Necip'in ölüp toprağa (belki de Suat'a) karışmak arzusu dikkat çeker:

"Eylül!... Henüz renk ve rayiha bitmemiş, fakat baharın mebzuliyet-i elvanı o kadar gayr-ı mahsus bir surette, o kadar tekrar avdet etmemek hırmanı ile, avdet eder gibi görünse bile hemen yine solup kararan hırçın, boş arzularla o kadar acı acı çekilmiş ki bir gün işte ruh-ı tabiat birden uyanıp görüyor; yapraklarının nasıl sararmış, birçoklarının düşüp çamurlar içinde çürümüş olduğunu görüyor; ve şimdi hava ne kadar güzel olsa, öbür iki günün verdiği acılıkla bu güzel havaların ne kadar fani, bu renk ve rayihanın ne vefasız, ne artık ele geçmez, elde iken kıymeti bilinmemiş, öylece istihlak edilmiş bir hazine olduğunu acı acı görüyor. İşte artık ne bir çiçek, ne bir rayiha kalmış... Artık onlara tahammül bile kalmamış, hepsi çürümüş. Evvelden yağmur yağsa bile lākayt kalırlardı, daha taravet, daha hayat gelirdi, şimdi... Şimdi işte yağmur, işte kış hepsini çürütüyor; her şey çürüyor, her şey..." (s. 183)

1. b. Su

Eylül'de "su" unsuru bir yandan doğa parçası olarak bir yandan da olayların gelişimi ve karakterlerin tanımlanması açısından önemlidir. "Su" genellikle "toprak"la ya da "hava"yla birlikte kullanılmıştır. Romanın başlarında Boğaz'da yalı kiralama arzusunun doğuşunda su, hava ve ateş birlikte rol oynar: Bağ köşkü civarında doğanın güzel oluşuna rağmen, ortamın *havasızlığı*, hareketsizliği ve bir süre sonra gittikçe ilerleyen *sıcaklık* bilhassa Süreyya'yı bunaltmaya başlar. Süreyya'nın istediği, hava ve ortam değişikliğidir. Kapalı bağ evinden kurtulup Boğaz'a açılmak ve bütün yazı denizde, temiz havayla dolu bir ortamda geçirmek ister. Süreyya'nın özgür bir tatil arzusu, "ateş"ten uzak "su" ve "hava" unsurlarıyla belirlenmiş olur.

"Su" romanda çoğunlukla kendi anlamıyla, mecazdan uzak biçimde "yağmur, deniz, su birikintisi..." gibi doğa unsurlarını belirtmeye yönelik olarak kullanılmıştır. Yine de, sonuçta kişilerin ruh durumlarının anlaşılabilmesinde, "kişileştirme" yoluyla kullanıldığı yerler de vardır:

“Yağmur ince, soğuk, şimdi oradan, şimdi buradan küçük helecanlarla koşu-
şan rüzgârların elinde çırpınarak, muannit, muazzep sukut ediyordu; bir kış yağ-
muru denilecek inat, renksizlik, neşesizlik vardı. İnce potinlerini yumuşatıp ezen
çamurlar içinde orada burada birikmiş sulara batarak, gömleğinin, fesinin ıslan-
masından bihaber kalarak dünyadan gafil görünüyor, öyle yürüyordu.” (s. 169)

Su, tıpkı toprak gibi, Süreyya-Suat-Necip üçlüsünü zaman za-
man da olsa birleştiren unsurdur. Genelde aynı havayı bile teneffüs
etmezler ama “su” da beraberdirler, “su” da olmak onlar için ortak
bir zevktir:

“Deniz mevsimi üçünün de hayatına yeni bir neşe serpti; önlerinde bir de-
niz hamamı vardı ki, evin sahibi burada kendi otururken çattırılmış, sonra yık-
tırmamıştı. Yalnız bir kışın tahribini tamir etmek icap ediyordu. Süreyya deni-
ze bayılıyordu, Necip zaten pek severdi, Suat iptidaları pek telaş ve heyecan
geçirmişse de artık alışmıştı.” (s. 117)

Karakterlerin ortak psikolojilerinin belirlenmesinde de “su”,
üzerinde durulması gereken unsurlardandır. Üç kahramanı bir ara-
da tutan “kayık” ve onun üzerinde yüzdüğü “deniz” buluşturucu-
dur: “Dalgalar açıklarda büyümeye başlamıştı. Sandal bîperva bir
tehalükle bunların üzerine atılıp tevali eden suların üstünde temev-
vüc ettikçe Suat’ın gözlerinde bir bulut, bir endişe ve ıstırap bulutu
sebat ediyordu; fakat dubadan Serviburnu’na doğru büküp rüzgâ-
rı pupaya aldıkları zaman sallantı kesildi. Süreyya gibi hepsinin de
keyfine artık nihayet yoktu. Sandalın etrafından der-aguş eden çırp-
ıntı sesleri, muttarit bir musiki gibi terennüm eden reşâşe-i mâ on-
ları işgal etti.” (s. 68) Burada “su” rahatlık ve paylaşmadır; üçünün
nadiren birlikte mutlu olduğu deniz ortamı rahatlık ve huzur verir.
Bir amaç gerçekleşmiş ve özellikle genç çift bunun gerçekleşmesin-
den dolayı mutlu olmuştur. Necip de bu mutluluğa ortaktır.

Boğaz’da geçirdikleri zamanlarda yazarın tasvirlerinde deniz
ile kadın motiflerinin birleştirilmesi de ilginç noktalardan biridir.
Yalıya taşınılmasında Süreyya’yla amaç birlikteliği içinde düşün-
bileceğimiz Suat, başlangıçta hem Süreyya ile hem de Necip’le de-
nizi paylaşır:

“Bazen geceleri de çıkıyorlardı; Suat dümene geçer, erkeklerden biri kürek
çekerd. Ekseriya birkaç sözle bozulan bir sükûtun devam ettiği bu seferlerde
denizin, semanın, ehvâl-i sevhâlin arasında, bazen mehtabın nurlarına, bazen
zulmetin dalgalarına gömülerek, denizin bir kadın sinisi gibi pür-rayiha ve ba-
kir vücudunda, Büyükdere’ye kadar inerler, sonra avdet ederlerdi.” (s. 124)

Su (deniz), romanın başlarında Suat ile Süreyya'yı kalabalıktan uzak bir mekâna, yalıya taşıyan, onların baş başa kalmasını sağlayan unsurdur. Karı-kocanın kalabalık aileden uzakta zaman geçirmesinde önemli rol oynar. Ne var ki, ilerleyen zamanda tam tersi bir durum gerçekleşir ve "su" onları ayıran, aralarına giren bir öge durumuna gelir. Süreyya'nın deniz tutkusu, özellikle de sandalın kiralanmasından sonra sık sık tek başına yelken açıp balığa çıkması, zamanının çoğunu "deniz" de geçirmesi, karısı Suat'ın evde yalnız kalmasına ya da zamanını Necip'le geçirmesine neden olur. Böylece Süreyya ile karısının arasına giren "su" dolaylı olarak Suat'la Necip'in yakınlaşmasını sağlar. Su (deniz) Süreyya'ya kalırken Suat'ın zamanları Necip'e vakfedilmiştir. Bunun bir belirtisi olarak "deniz" yalnızca Süreyya'nın tutkusu olarak romanda yerini alır. Süreyya, denizden söz ederken çok sevdiği bir insandan bahseder gibidir: "Deniz köpükler içinde... Rüzgâr etrafta fişek gibi çatlar... Yelkenler çırpınır... Sandal dalgaların göğsüne mestane yaslanmış... Uçmak da değil, yüzmek de değil... Bir hâl ki..." (s. 64) Yazarın hem kendi tasvirlerinde hem de Süreyya'nın konuşmalarında deniz-kadın benzetmesine başvurması bir anlamda, Suat'ın suyla aynı paralele düşünülebileceğini gösterir.

Necip yokken, yalıda dadiyla birlikte kaldıklarında Suat'ın aklı fikri denizdeki Süreyya'dadır. Onun başına bir şey gelmesinden korkar. Bir yandan kocasını "su"yla paylaşmanın ve "su"ya güvenememenin verdiği huzursuzluk, bir yandan da onu rahat bırakma isteği Suat'ta bir duyguların karmaşası yaratır:

"Tekrar başımı kaldırıp denize baktı. Gözleriyle uzun uzun sandalı aradı ve onu nihayet orada, dalgaların arasında, köpüklere bulanarak, bir tarafa eğilmiş yatmış, kırmızı bayrağı rüzgârla çırpınarak, o tarafa doğru geliyor görünce tekrar kalbi hıpladı. Ve Süreyya'ya şikâyet edemiyor, onu men etmek istemiyordu, kendisi anlasaydı, ah Suat'ın kalbinde ne elemeler, ne hasretler olduğunu anlarsa da öyle hareket etseydi..." (s. 84)

Süreyya'nın denize ilgisinin tutku derecesine çıkması, karısını ihmal etmesi karı-koca arasındaki uyumu ve dengeyi bozar. Yalıda dadısıyla ve Necip'le kalan Suat'ın deniz korkusu yaşamaması, onu "deniz tutması" da ilginç bir durumdur. Kocasına eşlik edebilmek amacıyla onunla birlikte denize açılmayı düşünen hatta zaman zaman bunu gerçekleştiren Suat, "deniz tutması" nedeniyle çoğunlukla yalıda kalmayı tercih eder. Bu durum, karı-koca arasındaki mekân ve zaman paylaşımını azaltır. Bir süre sonra Suat'ın denize gitmeme tercihlerinde deniz korkusunun yanı sıra Necip'in varlığı

da rol oynar. Yazar, burada Suat'ın deniz korkusunu kasıtlı olarak yaratmış gibidir. Belki Suat da denizi (suyu) Süreyya kadar sevse ve kocasıyla sürekli denizde olabilse yalnızlık durumu ortaya çıkmayacak, Necip'in devreye girmesi de bu kadar kolay olmayacaktı.

Güzel havalarda Süreyya hep denizdedir. Bu durum, "su" ile "hava" unsurlarının karı-kocanın birbirinden uzaklaşmasında birlikte rol oynadıklarını düşündürür. Önceleri, yelken açan Süreyya'yı merak eden, havanın birazcık bozulmasında tedirgin bakışlarını, meraklı gözlerini denizden ayıramayan Suat, giderek yalıda kalmaya alışır, hatta bundan hoşnut olur; çünkü artık yalıda zamanını Necip'le piyano başında geçirmektedir. Bu paylaşımın Suat'a daha cazip gelmeye başlaması, "su" ve "hava"nın Suat'la Süreyya'yı birbirinden ayırması sonucunu doğurmuştur:

"Ve dışarıda köpüren rüzgârla perdeler oynarken güneşin verdiği ılık mahremiyet içinde, böyle asude ve mesut bu musiki sermestliği içinde unutuyor, kendini, dünyayı, her şeyi unutuyordu. Süreyya'nın avdeti onlar için bir işaret gibi olurdu..." (s. 93)

İlginç bir biçimde, Suat ile Süreyya'yı ayıran "su", romandaki bir sahnede Necip'le Suat arasında birleştirici olur. Sadece "su"yun değil, "su"ya yayılan kokunun sevgiyle olur bu birleşme. Bachelard'ın, "Koku en sinsi veya en can sıkıcı şekilde var olarak kendini kabul ettiren, zorlayıcı, temel bir niteliktir. Gerçekten mahremiyetimize tecavüz eder."¹⁶ tespiti hatırlanacak olursa, Necip'in Suat'ın mahremiyetine neden koku yoluyla girdiği daha iyi anlaşılır. Necip, bir gün tek başına denize girer. Onun denize girdiği yerde daha önce Suat yüzmüş olduğundan genç kadının kokusu kaybolmamış ve sanki dalgalara yayılmıştır. Normal süreçte Suat'la ten temasında bulunamayan, duygularını platonik surette yaşayan Necip, "su"yun birleştiriciliğinde âdeta Suat'a dokunur, onu koklar. Suyun yarattığı heyecan, iki vücudun suda buluşması ilginç bir noktadır:

"O kadar emsalsiz, o kadar samimi bir rayiha idi. Bunda Suat'ın bütün hafaya-yı mahremiyeti, bütün neseviyeti pür-halecan bulunurdu, o kadar kadından, o kadar Suat'tan nebean ediyordu; ve şimdi, denizde bu rayiha, ona bir vücut hararetiyle memzuc geliyordu. Tahassüs o kadar şedid oldu ki vücudu titreyerek bitab kaldı. / Bu nereden geliyordu? Ondan evvel denize girmiş olduğu için mi kalmıştı? Denizin, rüzgârın telâtumu bunu nasıl dağıtmamıştı? Ve suyun içine girdiği zaman, şimdiye kadar bunu düşünmediğine istiğrab ederek, onun da burada, bu su içinde yıkandığını düşünmek bütün ihtiyarını helak ve zebun eden bir zaaf-ı rehavete sevk ediyordu." (s. 125)

Önce üçünün birlikte vakit geçirmesini sağlayan, sonra Suat ile Süreyya'yı ayırıp Suat ve Necip'i yakınlaştıran "su", nihayet, her şeyi çürüten bir unsur olarak yer alır romanda. Bir zamanlar hayat veren, yeni heyecanları mümkün kılan su artık hemen her şey gibi yok oluşun, çürüyüşün yolunu açmaktadır. Süreyya'nın deniz (su) tutkusu nasıl karı-kocanın evliliğini çürütmüşse şimdi de yağmur her şeyi çürütmektedir: "Artık onlara tahammül bile kalmamış, hepsi çürümüş. Evvelden yağmur yağsa bile lâkayt kalırlardı, daha taravet, daha hayat gelirdi, şimdi... Şimdi işte yağmur, işte kış hepsini çürütüyor; her şey çürüyor, her şey..." (s. 183)

1. c. Hava

Eylül' de hem doğaya ait bir öge olan, hem de insanların ilişkilerine yansıyan "hava" romanın dokusunu oluşturan dört temel unsurdan biridir. Yazar tıpkı "deniz" gibi "hava"dan da doğa tasvirlerinde sık sık söz eder. Gerek bağ köşkünde, gerekse yalıda geçirilen zamanlarda karakterlerin içinde buldukları durum, havanın durumuyla birlikte ele alınır. Havaya ilişkin olarak sık sık "rüzgâr, fırtına, havasızlık..." kelimeleri de kullanılır.

Süreyya'nın arzuladığı hava değişimi olayların başlangıcı kabul edilmelidir. Bağın havası Süreyya'yı sıkar, onun istediği açıklık, genişlik, deniz havasıdır. Yani Boğaziçi! "Bir cehennem" dediği, "havasızlıktan boğulduğu" köşkтейken Boğaz gecelerinin hayalini kurar, yumuşak havalarda yapacakları sandal gezilerini hayal ederek bu hayallerini Suat'a anlatır.¹⁷ Bağdan bahsederken Necip'in, "Bâhusus ben buranın asıl sabahını severim. Şehrin harıltısı içinde yaşadıkça insana biraz sükûn, biraz kır, bir iki kuş sesi pek hoş geliyor." (s. 25) demesine karşılık, Süreyya bağda bir güzellik bulmaz, bağın havasından sıkıldığını, boğulduğunu her fırsatta dile getirir. Daha sonra Boğaziçi'nin havasından bahsederken şunları söyleyecektir: "Mayıs Boğaziçi mevsimidir, azizim, Boğaziçi! Sade mayıs değil, bütün sene... Zannederim ki, oraları kışın bile latiftir. Bir rüzgârı var, aman yarabbi, bir rüzgârı var, Necip! O temiz rüzgâr başka nerede bulunabilir? Sizin adanıza gelen rüzgâr bütün Boğaz'ın üstünden geçip kirlendikten sonra size gelir." (s. 44)

Yalıya taşındıkları günlerde Süreyya sık sık havanın güzelliğinden, letafetinden, temizlik ve genişliğinden bahsederek memnuniyetini ortaya koyar. Köşkтейken sıkılan, bunalan, boğulan Süreyya, Boğaz'daki hayatından son derecede memnundur. Onun

hayatında kısa dönemde iki farklı durum yaratan unsur ise "hava"dır: "Hava sabahleyin o kadar parlak, o kadar nefis idi ki, Suat, 'Bugün Necip Bey belki gelir.' dedi... Ah, sabahları erkenden buradaki letafeti, ciyadeti bilmem ki söz bulamıyorum, denizin nezaketini, taravetini, yeşilliğini, nihayet şu Boğaziçi sabahının bekâretini görmeli, Necip..." (s. 47)

Süreyya ile Necip'in bakışlarındaki zıtlık, daha sonra Boğaz havası aracılığıyla farklı bir gerilime dönüşür. Süreyya'yı özgür kılan Boğaz havası, Necip'in yakıcı bir aşka düşmesine yol açacaktır. Değiş yerindeyse, "hava"yla sürekli temas hâlinde olan Süreyya huzurlu ve mutlu, "hava"dan uzak kalan Necip ve Suat ise sıkıntılıdır ve arayış içindedirler. Havanın dışadönüklük yaratması karşısında "hava"sızlık iki âşıkta içedönüklüğe neden olmuştur. Dışarıyla içerisi arasındaki bu tezat, Bachelard'ın deyişiyle "dışarı ve içerinin gel-git diyalektiği"¹⁸ Süreyya ile Suat arasındaki karakter zıtlığını da ortaya koyar. Sırf bu mekân değişikliği bile roman kişileri arasındaki ilişkilerin kaosa dönüşmesinde önemli rol oynar.

Yazar doğa tasvirlerinde "hava" ve "toprak" unsurlarına çoğunlukla birlikte yer verir. Süreyya, Suat ve Necip Boğaz'da sık sık gezintiye çıkarlar. Bu gezintiler, doğanın bütün canlılığıyla görülebildiği, kişilerin doğayla neredeyse bütünleşebildiği mekânlarda gerçekleşir:

"Ve bu mayıs sabahı, bentler seferi, üçüne de bir hayalî seyahat şiir ve mes-tisini verdi. Sabahın ciyadeti, mayısın son günlerindeki mebzuliyet-i hadaret içinde, yolun etrafındaki çayırın, bağların henüz rüzgârsız serin havadaki rûkûd içinde intişar için nefhalar bekleyen rayihaları arasında gittikleri yeşil gölgeler, daha ilerledikçe ormanlar, azim ağaçların birbirine sarılmış dalları, uzakta birikmiş gölgeleriyle yeşil birer zulmet hâlinde görüldüğü koruların sineleri, hep bu sükûn, bu tenhalık, bu parlak sükût içinde, şurada burada oynayan iltimaat-ı ziyaiye arasında kuşların huzme-i elhânı, arabadan indikleri vakit içinde kaybolacaklarmış vehminin verdiği hiss-i tevahhuş ile büyük orman nihayet havuzlar, insana bir ra'ş-e-i hiras ile hayattaki rabitalara takarrüb his ve ihtiyacı veren mehib havuzlar ve sonra avdet..." (s. 63)

Köşk ve Boğaz düşünüldüğünde Süreyya için sıkıntıdan huzura geçişte aracı "hava" Suat'ın ve Necip'in hayatında doğrudan etkili değildir; çünkü onlar daha çok kapalı mekânlarda vakit geçirirler.

1. d. Ateş

Mehmet Rauf, *Eylül*'deki doğa tasvirlerinde "ateş"i o kadar sık kullanır ki, yazarın bunu bilinçli olarak tercih ettiği düşünülebilir.

“Ateş” bazen tek başına bazen de öteki üç unsurla birlikte belirleyici bir karakter kazanır. Romanın başından sonuna dek hava ve ateş birlikte titrer, ateş havayı yakar.

Eylül'de “ateş” esasen aşkın simgesidir. Necip ve Suat arasındaki yakınlaşma zamanla yakıcı bir aşka dönüşür. Romanda “ateş”in kendi anlamıyla ilk kez anılması da Necip ve Suat dolayısıyla olur. Havanın soğuk olduğu bir akşam, bağ köşkünde sobanın yakılması gerekir ve sobayı Necip'le Suat birlikte yakarlar: “(Hacer,) Necip'e döndü: – Sen korkma nafile, dedi, onlar hep sözdür... Biz o sözleri hep dinledik... Şimdi senin asıl yapacağın şey sobayı yaktırmaaktır. / Necip sobayı yaktırmak için meşgul oluyordu; Suat dedi ki: – Durun Necip Bey, şimdi hizmetçiler onu bir saat yakamazlar, bırakın bana... Siz yalnız söyleyiniz de ateş getirsinler. (...) Şimdi soba alev almış, odunlar telaşlı bir çatırtı ile yanmaya başlamıştı.” (s. 20) Buradaki ilginç nokta, Necip'le Suat'ın “ateş”i birlikte yakmasıdır. Bachelard, mitoloji üzerine çalışmalarıyla tanınan XX. yüzyıl İskoç sosyologlarından Frazer'in *Altın Dal (The Golden Bough)* adlı eserine dayanarak verdiği bilgide ilkel kabile şenliklerinde varolan bir geleneğe bahseder. Bu geleneğe göre, şenlik ateşini bir genç adam ve bir genç kız birlikte yakarlar. Mehmet Rauf'un çizdiği bu sahnede de, ateşin kadınla erkeği buluşturucu özelliğinden söz edebiliriz. Evde genellikle başkalarının yaktığı ateşi bu sahnede Suat'la Necip'in birlikte yakması romanın kurgusunda özel bir anlama sahiptir. Necip'le Suat'ın beraber yaktıkları “ateş”e Hacer'in aracılık etmesi de bir başka ilginç noktadır: Hatırlanacağı üzere, romanın ilerleyen bölümlerinde Necip ile Suat arasındaki aşk, Hacer tarafından dedikodu malzemesi yapılacak, bu dedikodular Suat'a kadar ulaşacaktır.

İlk bakışta fark edilmesi zor bir ayrıntı gibi görünen; fakat “ateş” unsurunun Necip'le Suat'ı birleştirmesine ilginç bir örnek olan bu olay, romanın sonundaki yangının hazırlığı olarak düşünülebilir. Burada sobayı birlikte yakan Necip ve Suat, hem imkânsız bir aşkın ateşinde hem de romanın sonundaki büyük yangında gerçek bir ateşte birlikte yanacaklardır. Burada, Bachelard'ın deyişiyle “ateş, doğal varlık olmaktan çıkıp toplumsal varlık”¹⁹ olmaya evrilmiş, kişilerin kaderini belirleyen bir unsura dönüşmüştür.

Az ileride yazar, hava durumu tasvirinde yine “ateş”e başvurur: “Şimdi sıcak gittikçe ateşlenerek, bir fırın olur, ağaçsız, rüzgârsız bir külhan gibi her taraf yanmaya başlar.” (s. 25-26) “Ateş” burada sıcaklık kavramıyla birleşerek bağ köşkünden Boğaz'a ka-

çışı gerektiren bir unsurdur. Yine, dolaylı yönden de olsa, Suat ile Necip'in yakınlaşmasına yol açacak ortamın hazırlayıcısı olarak "ateş" önemlidir.

Necip'in hastalık "ateş"i Suat'la onu buluşturan bir bağ olur. Onun ateşler içinde yanarak yattığını, neredeyse ölüme yaklaştığını öğrenen Suat da ateşli bir meraka ve onu görme isteğine kapılır:

"Her an 'Öldü!' haberini almaları muhtemel olduğunu düşündükçe son derece müteallim, endiş-nâk, mustarip oluyorlardı. Süreyya tekrar gitmemek fikrinde olduğu hâlde Suat kadınlara mahsus bir mihribanlıkla hemen bağa koşmak, belki bir işe yaramak ateşiyle yanıyor ve zevcinin o kararı önünde bu arzusunun söyleyemiyordu. (...) Bu bir elîm ve müz' iç hafta oldu, bir mücadele ve eza haftası, ateşli, hummalı bir tereddüt ve şüphe haftası oldu." (s. 140)

Necip-Suat aşkının dile getirildiği neredeyse bütün cümlelerde "ateş" yazarın vazgeçemediği bir unsurdur. Aralarındaki duygu ortaklığı dışı vurulamadığı için bu gizleme onların kalbinde bir tazyik yaratır. Bu tazyik ateşin yakıcılığı ile birdir:

"(Necip, Suat'a) haykırmak, kanlarına boğularak, önünde ölerək haykırmak istiyordu ve onun ayaklarının altında kanlar içinde ölmekte bir intikam vahşeti var gibi geliyordu. Evvelâ bu fikre meftun oldu, ne olursa olsun onun önünde kendini öldürecek, ona müfteris bir adavetle, 'Biliyor musun, sen de, sen de onlardansın. Bense bir şey zannetmişim...' diyebilerek, ona kendi kalbinin kuvvet ve azametini gösterip nadim etmek, harap etmek kendisini mest ediyordu. / Ve yemekten sonra, bir bahane ile, ellerinden kurtulup sokağa fırladığı zaman, bu ateşle yanıyor; o kadar yanıyor ki..." (s. 254-255)

Bazen de "ateş" ve "su" birleşir, birbirinin varlık nedeni olur. Normalde "su"yun "ateş"i söndürmesi gerekir ama aşktan ve çaresizlikten kaynaklanan "gözyaşı"nda ateşle su bir aradadır:

"O dakika Suat'ın gözlerinin ateş ve şükranla kendisine insibabını gördü, sonra bu gözlerin parlaklığı süzülüp birer katre oldular; onun en gizli, en mu-kaddes emeli bu idi, bunun böyle kendine teklif edilışı onu son derece memnun ve minnettar ediyordu. Kalbinin çırpınarak ona tehacüm ettiğini hissetti ve gözlerinden bu iki yegâne katre ağır ağır sukut ederken ikisine de aşklarının en mesut ve cansüz dakikasını yaşıyoruz gibi geldi." (s. 206)

Anlatımdaki bütün bu hazırlıklar ilerledikçe "ateş", Suat ile Necip arasında kopmaz bir bağ yaratır. Bilindiği gibi *Eylül* romanı, hiç beklenmedik bir biçimde, bir yangınla sona erer. Bu yangın, Suat ve Necip için bir kurtuluş yoludur. Birleşmelerine imkân olmayan iki âşık, ateşte (yangında) buluşur ve ölüme birlik-

te gider. Burada "ateş" hem aşkın, hem de birbirini seven iki insanın yok oluştta buluşmasının simgesidir. Bachelard, D'Annunzio'nun *Ölümün Temaşası* romanından söz ederken "aşk, ateş ve ölüm"ün buluşmasına değinir ve bu buluşmanın neredeye "her şeyi kazanmak için her şeyi kaybetmek"le eş anlamlı olduğunu duyumsatır.²⁰ Bachelard'ın bir başka tespiti ise "ateş"in arındırıcılığıyla ilgilidir: "Ateşle arınma ilkesinin ikinci bir sebebi çok daha bilgiççe, dolayısıyla da psikoloji açısından daha az etkili bir sebep olan, ateşin maddeleri ayırması ve maddi kirleri yok etmesidir. Bir başka deyişle ateşin sınavından geçen, türdeşlik yani arılık kazanmış olur."²¹ Mehmet Rauf'un Suat ve Necip'e uygun bulduğu "son"da da aynı durumun varlığına işaret etmek gerekir. Aynı ateşte yanarak ölümden buluşan iki âşık bu yolla bir bakıma arınmış olur. Gerçi, arınmayı gerektirecek bir kirliliğe buluşmamışlardır; ama yine de yazarın onları bu yolla arındırması anlamlıdır. Belki burada aşk ateşinin cezalandırıcı yakışından da söz etmek gerekecektir: "Mehmed Rauf, *Eylül*'de, her ne kadar bir ihanet vuku bulmamış ve iki âşık evlilik kurumunun kutsallığı anlayışı ile aşklarını gizlemişlerse de, Suat'la Necip'in yasak aşklarını âdeta cezalandırır, geleneksel edebiyatın mesnevilerindeki mum-pervane mazmûnunu tedâi ettirecek surette, köşkte çıkardığı yangında iki âşığı yakar."²²

Yazar, sanki her şeyi bitirmek için ateşi çağırır, ondan yardım bekler. Necip'le Suat'ın içine düştükleri çıkmazın çözüme kavuşması ateşin yardımıyla olacaktır. Mecazi anlamda iki âşığı ötekilerin yanında zor durumda bırakan "aşk ateşi"ne karşılık, gerçek ateş âdeta birbirlerini herkesten gizli seven Necip'le Suat'ın kuruluşu olur:

"Aşağıdaki merdiven henüz ateşten masun idi, sade muharrib bir duman boğuyor, çatırtıdan harareten bunalıyorlardı, haykırarak merdivenin üst başında bulundular. Selâmlık tarafına giden koridor ateş içinde idi. Harem sofası kesif bir dumanla kaynıyor, Süreyya'nın odası köşede duman içinde kayboluyordu. O zaman Süreyya orada, içeri girmeye cesaret edemeyerek, "Suat! Suat!" diye haykırdı. Necip kapının önüne kadar koşmuştu, dehşetli bir hararetle boğuluyorlardı, tekrar Necip: "Suat!" diye inledi. İkisine de bir inilti işitiyoruz gibi geldi, fakat ses muharriş bir çatırtı ile boğuldu, bir fırından fişkırان alev gibi yakarak, eriterek hücum eden duman içinde evvela bir saniye ikisi de tereddüt ettiler, fakat sonra Süreyya, Necip'in vahşetle haykırarak içeri atıldığını gördü, "Necip!" diye koşmak istedi, fakat dehşetli bir çatırtı ile tavanın oda kapısının ateş içinde kaybolduğunu görerek deli gibi geri döndü." (s. 288)

2. ROMANDAKİ ANA KARAKTERLERDE DÖRT UNSURUN YANSIMALARI

Bir bilim dalı olarak kabul edilmese de astroloji gerek Doğu gerekse Batı kültürlerinde ilgi çekmiş alanlardandır. Yıldız falı, yıldızlardan insanların kaderlerini okumaya dayanır. Dört element de insanların kişilik özelliklerinin belirlenmesinde önemli görülmüştür:

"Astrolojinin dört elementi (ateş, toprak, hava, su) tüm maddesel yapıların ve organik bütünlerin temel yapı taşlarıdır. Her element hepimizin içinde işleyen temel bir enerji ve bilinç türünü temsil eder. Modern fizik enerjinin madde olduğunu gösterdiğine göre, bu dört element de iç içe geçip birleşerek maddeyi oluştururlar. Yaşam kıvılcımı ölüme insan bedenini terk ettiğinde, dört element ayrılarak önceki durumlarına dönerler. Organize, yaşayan bir bütünde dört elementi bir arada tutan sadece hayattır."²³

Dört unsurun kişilikler üzerindeki etkileri insanların davranışlarını ve olaylara bakış açılarını yansıtmaya özelliğine sahiptir. Bunlar her zaman kesinkes belli olmamakla beraber genel bir belirlemeyle şöyle özetlenebilir:

"Hava burçları zihnin (özellikle geometrik düşünce formlarıyla bağlantılı) duyumsaması, algılaması ve ifade etmesi ile ilişkilidirler. Ateş burçları (heves, sevgi veya ego olarak görünen) ısıtan, yayılan, enerji veren yaşam prensibini gösterir. Su burçları serinleten, iyileştiren, yatıştıran hassaslık prensibini ve duyguyu tepkisini sembolize ederler."²⁴

Bachelard, ateş, toprak, su ve hava kişilikleri arasındaki ilişkiyi ele alırken üçlü birlikteliklerin neredeyse hiçbir zaman söz konusu olamayacağını, ancak ikili buluşmalardan söz edilebileceğini söyler: "Hiçbir zaman, hiçbir *doğal* imgede, sözgelimi su, toprak ve ateş arasında üçlü bir maddesel birlik gerçekleşmez. Haliyle, hiçbir imge dört unsuru birden kabul edemez."²⁵ Necip, Suat ve Süreyya'nın birbirinden farklı kişiliklere sahip oldukları hatırlanırsa üçünün beraber uyumlu ve sürekli bir birliktelik yaşamasının ne kadar zor olduğu anlaşılır. Nitekim, karı-koca baş başa olduklarında aslında çok iyi anlaşılır, özellikle romanın başlarında bunu görürüz. Necip ve Suat arasındaki yakınlaşma ikili ilişki olarak düşünüldüğünde paralel ve uyumlu görünür. Necip ve Süreyya arasında da ikili arkadaşlık-akrabalık açısından aslında büyük bir sorun yoktur. Esas uyumsuzluk, üçünün bir araya geldiği durumlarda gerçekleşir.

Dört unsurun, romandaki ana karakterlerin kişilik özellikleri üzerindeki etkileri belirgindir. Üç ana karakterin her biri belli kişilik özelliklerine sahiptir. Arada zaman zaman geçişler olsa da kişiler, genellikle kendi kişilik özelliklerine uygun davranırlar.

2. a. Ateş Kişiliği: Necip

Ateş grubu insanlarını "aktif ve kendini ifade edici"²⁶ olarak niteleyen Arroyo'ya göre, "Ateş elementi evrensel ısı ve ışın yayan enerjii; kolay heyecanlanan, hevesli ve ışığı kanalıyla dünyaya renk getiren enerjii anlatır. (Ateş burçları) bazen o kadar istekli, hatta zorlayıcı olurlar ki farkına varmadan yıkıma neden olup, diğerlerinin duygularını incitirler."²⁷ Arroyo, çok ilginç biçimde, ateş özelliklerinin bir insanda çok baskın olduğu durumlarda o kişinin diğer insanlarla ilişkilerinde sorunlar yaşayacağını, hatta "kendisini yakabileceğini" belirtir.²⁸ Bachelard, simyacıların ateşe yükledikleri anlamı açıklarken sadece erkekle ateş arasında bağ kurmakla kalmaz, bu erkeğin bekâr olduğunun altını çizer: "Simya ateşinin (bu şekilde) cinselleştirilmesini ve tohumun içindeki erkek ateşe açıkça değer verilmesini anlamak için, simyanın yalnızca erkeklerin, bekârların, kadınsız erkeklerin, erkek toplumuna katılmak için insan birliğinden çekilmiş ergenlerin bilimi olduğunu unutmamak gerekir."²⁹ Rupp ise, "Dört elementin içerisinde neler yapabileceğinin kestirilmesi en zor olanı ateştir."³⁰ ve "Ateş, teorik olarak toplumsallaştırılmış olsa da, her zaman için çıldırma eğilimi göstermiştir."³¹ diyerek ateş grubu kişiliklerinin coşkusu, hareketliliğini, ele avuca sığmazlığını, şaşkınlığını ortaya koyar. Rupp'a göre, "Ateş, tutkuların elementidir; bizi heyecanlandıran her şeyi alevler, ısı ve kıvılcımlarla tarif ederiz. Ateş, aşk ve şehvetin dilidir."³²

Necip romanda tam anlamıyla bir "ateş" grubu kişiliğidir. Necip'in özellikle "kadınsız, bekâr" bir erkek olması onun ateşi temsil edebilecek kişi olması sonucunu doğurur. Romanda "ateş" in gerçek anlamda kullanıldığı yerlerde çoğunlukla bu varlığın Necip'le ilgili bir durum çerçevesinde söz konusu edildiği görülür: Soba yakma, alkole düşkünlük, ateşli hastalık ve romanın sonundaki yangın. Bunlar, romanda kimi zaman gerçekle simgenin iç içe geçtiği durumlardır ve Necip'in kişiliğini yansıtır. Hastalığının anlatıldığı yerde ateş, onu kendinden geçiren ve hayalinde yaşadığı aşka ulaştırın vasıtadır: "İki gündür hiç kendini bilmiyor, kimseyi tanıymıyor, ateş içinde yatıyordu." (s. 139)

Yazar, Necip'in içinde bulunduğu psikolojiyi anlatırken sık sık "ateş" kavramına başvurur. Hayatındaki kadınsızlığı ve aşksızlığı ateş metaforuyla dile getirir: "Önden Suat şemsiyesine dayanarak bir âheng-i reftâr ile yürürken zevcinin koluna yaslanan vücudunu görüyor, her yerde daima, daima aynı iştihak ve vefa ile sizin olan bir kadın hüsrân ve ateşiyle titreyerek inlemek, düşüp ölmek istiyordu." (s. 70) Yanı sıra, yukarıdaki ilgili bölümde gördüğümüz üzere, Suat'a duyduğu aşkı anlatırken de sıklıkla "ateş" metaforuna yer verir. Suat'ın aşkından emin olamadığı zamanlarda Necip "bir azab-ı ateşin içinde yanmaya başlar" (s. 99), "şüphenin zehirli tırnakları dokundukları yerleri ateş gibi yakar" (s. 99), "merhametsiz bir ateş" (s. 101) onu sarar, "içi yandığı için arzusuna mukavemet edemeyerek" (s. 103) gizli gizli Suat'a bakmaktan kendini alamaz, "aşkını haykırmak için yanıp tutuşur" (s. 112), yasak aşk duygusunun verdiği suçlulukla "uçurumun karanlık ateşine" düşer (s. 113), "her gün ateşinin biraz daha çoğaldığını" hissederek bu ateş karşısında çaresiz kalır (s. 123), Suat'a "binlerce ateşli hitapla" seslenmeyi arzular (s. 125), "kendini aşk ateşinden kurtaramayacağını" anlayarak çaresizlik içinde kalır (s. 129), Suat'ı hasta yatağındaki "ateşli saatlerinin münevver perisi" olarak görür (s. 143), "tutkunluğunu son ateş derecesine çıkararak bir ızdırab" (s. 160) hisseder, "içinde onun ateşlerini çoğaltıp ölerek yaşamak ister" (s. 160). Bunlara daha başkaları da eklenebilir.³³

İmkânsız bir aşkın ateşinde kıvranan, âdeta bir semender gibi bu ateş içinde yaşayan Necip, söndürülmesi imkânsız arzu ateşini ancak toprağa (Suat'a) karışarak hafifletebileceğini düşünür. Burada, toprak ateşin şiddetini eriten bir kurtarıcı, arındırıcıdır: "Hakikat-i hâlde bir galeyan-ı havass arasında haykırarak bu otlara karışmak, ihtiyac-ı mukavemet-sûzuyla muazzep oluyordu. Kendini en çok medhuş bırakan mehasin huzurunda daima hissettiği ezilmek, ölmek arzusu şimdi daha şedit ve takat-şiken bir taannütle onu zebun ediyordu." (s. 70)

Bütün bu gerçek ve mecazi "ateş"ler sanki Necip'in romanın sonunda içine dalacağı şiddetli ateşi hazırlayan ifadelerdir. Arroyo'nun ifadesiyle, ilişkilerde çözülmez sorunların ortaya çıkmasında ve sonuçta kurtulamayacağını bilerek ateşe atıp "kendisini yakmasında" bu durumun belirleyiciliği söz konusudur.

Necip'in, Suat'a karşı olan yoğun duygularının yol açtığı sonuçlar, hayata ilişkin bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, hiç de olumlu değildir. Tam tersine, Arroyo'nun ifadesiyle söyleyecek olur-

sak, “incitici ve yıkıcı”dır. Hem Necip’in hem de Suat’ın hayatlarının alt üst olmasına zemin hazırlar. Beş yıllık evliliğinde kocasına aşkla değilse bile sadakatla bağlı olan Suat, Necip’in duygularını anladıktan sonra masumiyetini, tensel yönden olmasa da, yitirir. Kocasına olan bağlılığı zedelenir. Suat öyle bir noktaya gelir ki, kocası Süreyya’dan nefret etmeye başlar, hayattan soğur, manevi intihar denilebilecek bir davranış içine girer. Romanın sonundaki yangında ötekiler dışarı kaçarken belki de bilinçli olarak içerde kalan Suat’ı kurtarmak için konağa giren Necip, kurtulamayacaklarını bile bile yangının içine dalar. Bu, ikisi için de bir çeşit intihar sayılır:

“Romanda açık açık yer almaz, ama belli ki Suat içinden çıkılmaz bir durumda olduğu için, hayat çekilmez gelmeye başladığı için, isteyerek yanan evde kalmıştır. Aşk ateşiyle kıvranan Necip de hiç duraksamadan kendini, Suat’ı kurtarmak ya da Suat’a kavuşmak için alevlerin içine atmıştır. İki gizli âşık, romanda ancak böyle birleşir!”³⁴

2. b. Toprak Kişiliği: Suat

Toprak grubu insanları, genellikle olaylar karşısında kararlı tutum takınırlar. Üreticilik ve ısrar bu insanların temel özelliklerindedir. Toprak grubu insanlarını “kendini baskı altında tutan kişilik” (s. 124) olarak niteleyen Arroyo’nun “toprak” insanlarıyla ilgili genel tespitleri şöyledir: “Toprak elementi pasif veya alıcı elementlerden biri olmasına rağmen, su gibi, bu element de dayanıklılık ve kararlılık gücüne sahiptir. Bu sayede kendisini kollar. Ateşin yaşamdan çok hızlı ve güçlü bir fırtına gibi geçerek toprağı kavurup kurutacağını hissederler.”³⁵ Gerçekten de Suat’ın en büyük endişesi kocasıyla sürdürdüğü düzenli hayatın sarsılmasıdır, bu düzen ve dengeyi kaybetmekten korkar. Kocasına tutkuyla bağlı olmasa da hayatlarının düzeninden memnundur. Sırf Süreyya memnun olsun, sorun çıkmasın diye yalı kiralayacak parayı babasından temin eder. Necip’e olan duyguları belirginleştikten sonra ise bu umutsuz aşk nedeniyle hayatındaki denge tamamen kaybolur:

“İçine düştüğü umutsuz aşk karşısında ne yapacağını şaşırıp bocalayan Suat, romanın sonuna doğru bunalımdan bunalıma sürüklenir. Hayat, onun için artık çekici olmaktan çıkar. Hayattan fazla, daha fazla bir şey beklemez olur. Sakin ve hiç olmazsa rahat bir hayat’ sürmekten umudunu büsbütün keser.”³⁶

Suat ve Necip aslında zıt özelliklere sahiptirler; ama bu özellikler bir araya geldiğinde bütünleştirici olur. Birindeki ateş, ötekin-

deki dayanıklılığı sınar. Bachelard bazı simya kitaplarından yaptığı aktarmalarda “ateşle toprağın evliliği”nden,³⁷ birbirlerini tamamlamalarından söz eder. Yukarıda açıkladığımız nedenlerle ateş karakteri Necip ile toprak karakteri Suat’ın birleşmemesi felakete neden olur; yazar, onları ölümden birleştirebilecek bir yangına gereksinim duyar.

Bilindiği gibi, yeryüzündeki toprağın derinlerinde ateş tabakası vardır. Volkan şeklinde yüzeye çıkmadıkça o ateşin varlığı kolay kolay fark edilmez. Bunun gibi, toprak grubu kişiliği olan Suat’ın kalbinin derinlerindeki ateşi Necip ortaya çıkarır. Başlarda Suat’ın ateş grubu kişiliği olan Necip’e karşı dayanıklı tavrı düşünülürse ondaki toprak grubu özelliği daha iyi anlaşılır. Suat, yerleşikliğin, kök salmanın, doğurganlığın temsilcisidir. Bağ köşkündeyken orada kalmayı ister, Boğaz’a taşındıktan sonra ise yalından hiç ayrılmamak arzusunda. Necip’le olan özel yakınlığı onu buraya bağlar. Ayrıca, bir çocuk sahibi olma isteğini dile getirmesi onun annelik tarafını ortaya koyar ki bu da topraktaki doğurganlıkla aynı paraleldedir.

Suat, bir başka açıdan bakıldığında suyu çekilmiş toprak gibidir. Özellikle Necip’le duygusal yakınlıklarından itibaren (su kişiliği olan) Süreyya’nın uzaklığı onu böyle bir yalnızlığa, kuruluğa itmiştir. Süreyya onun hayatından çekilen su gibidir. Toprak, o kadar kurur ki ulaşacağı tek sonuç Necip’in ateşiyle yanmak olacaktır.

2. c. Hava ve Su Kişiliği: Süreyya

Hava grubu insanları belli noktalarda ısrar etmeleri yönüyle toprak grubu insanlarına benzerler. Bununla birlikte hava grubu kişilikleri tıpkı havanın kendisi gibi açıklıktan yanadır, dışadönüktür, “hava”dır. Suyun ve su kişiliklerinin ortak yanı, ani değişimlere açık olmalarıdır. Burada, hava ve su grubunun topraktan uzaklaştığı görülür. Ateş grubu insanları gibi hava grubu insanlarını da “aktif ve kendini ifade edici”³⁸ şeklinde niteleyen Arroyo’nun hava grubu insanlarına ilişkin bazı belirlemeleri Süreyya’nın kişiliği ile örtüşür: “Hava burçları enerjilerini henüz gerçekleştirmemiş belirli düşünceler üzerine odaklandılar ve -bu düşüncelere konsantre olarak- sonuçta isteklerinin gerçekleşmesini sağladılar.”³⁹ Yanı sıra, Arroyo’ya göre hava grubu “uygulamadan yoksun”dur. Yalının kiralanması konusunda Süreyya’nın inadı; fakat kendisinin bunu “uygulayamayıp” Suat sayesinde gerçekleştirmesi hatırlandığında onun karakter bakımından hava grubu

özellikleri taşıdığı daha iyi anlaşılır. Denizde vakit geçirmekteki ısrarı, Necip'i hasta yatağında tekrar ziyarete gitmeme inadı ve önceleri Boğaz'ın kışın bile güzel olacağını söylerken güz yaklaştığında yalıdan ani bir kararla konağa dönüşte ısrar etmesi buna ilişkin örnekler olarak hatırlanabilir. "Su" ile bu kadar haşır neşir olan Süreyya'da, çok iddialı olmamakla birlikte, benmerkezci bir kişiliğin izleri olduğu söylenebilir. Her şeyden sıkılması, bu sıkıntıyla mekân değişikliğinde ısrar etmesi, kendi istediği şeyi gerçekleştirirken karısının isteklerine kulak asmaması onun benmerkezçiliğinin göstergelerindedir. Çok iddialı olmamakla beraber, sudaki yansımasına hayran olan bir Narkissos (Nergis) tutumu sezilir Süreyya'da.⁴⁰ Suat'ın gözünde kocası için bir tehlike sayılabilecek "su" büyüleyici bir varlık gibidir Süreyya için. Yalıya taşındıktan sonra Süreyya "su"yun büyüüne kapılmış, "su"yla büyülenmiş gibidir. Süreyya'nın yoğun duygulardan yoksun bulunması, neredeyse bütün duygusunu "su"ya vakfetmesi, iradesini "su"ya terk etmesi onu bu grubun insanı olarak düşünmemizde etkilidir. Bu, akışkan bir özellik gösteren "su"yun da bir özelliğidir. Yazar, Süreyya'yı romandaki tek gerilim unsuru olan yasak aşktan tamamen bihaber bırakmış gibidir. Karısının duygularından haberdar olmaması, Süreyya'yı âdeta denize terk edilmiş bir sandal gibi olayların dışında tutmuştur. Bu durum, su kişiliğiyle aynı paralelde düşünülebilir.

Arroyo'nun "hava" grubuna ilişkin olarak, "diğer insanların endişeleri ve duygularıyla yoğun şekilde uğraşmak zorunda hissetmezler, yoğun duygulardan yoksundurlar"⁴¹ tespiti, Süreyya'nın Suat'a karşı olan duyarsızlığını açıklayan bir tespittir. Özellikle de Suat'ın, kocasının kendisini anlamasını beklemesi; fakat ondan beklediği anlayışı görememesi hatırlandığında bu paralellik daha ilginç hale gelir: "Tekrar başını kaldırıp denize baktı. Gözleriyle uzun uzun sandalı aradı ve onu nihayet orada, dalgaların arasında, köpüklere bulanarak, bir tarafa eğilmiş yatmış, kırmızı bayrağı rüzgârla çırpınarak, o tarafa doğru geliyor görünce tekrar kalbi hoptu. Ve Süreyya'ya şikâyet edemiyor, onu men etmek istemiyordu, kendisi anlasaydı, ah Suat'ın kalbinde ne elemeler, ne hasretler olduğunu anlasa da öyle hareket etseydi..." (s. 84) Yine Arroyo'nun belirlemesiyle "hava burçları toprağın kısıtlarıyla hapsolmek, özgürlüklerini yitirmek istemezler."⁴² Süreyya'nın deniz zevkinden vazgeçmemesi, piyanoyu bir cendere gibi görmesi ve uzak durması bu özelliğiyle açıklanabilir. Kerman, bu hu-

susu şöyle belirler: "Bu arada Süreyya'nın kotra merakı had dereceye; karısını, her şeyi ihmale kadar varır. Kendisine sitem eden karısıyla arkadaşına hodkâm bir tavırla şöyle der: 'Ben sizin piyanonuzla karışıyor muyum? Siz de beni rahat bırakın.'"43

Öte yandan, Süreyya'nın karakteri "ateş"lilikten uzaktır. Nitekim Necip aşk ateşiyle yanarken, sevdiği kadının kocası olan Süreyya'yı "derin ve ateşin olmayan tabiatı" (s. 122) nedeniyle kıskanır, onun huzurlu ve rahat olduğunu düşünür. Gerçekten de Süreyya genellikle kendi havasındadır, çevresinde olup bitenleri anlamaktan, olanlara kafa yormaktan uzaktır. Suat onun bu özelliğine hoş bakmaz, kocasının kendisini anlamasını ister: "Fakat hayır, o bu gözlerdeki meal-i endişeye, bu dudakları kurutan ateş-i istirhama bigâne, sade kendi fikri ile meşgul idi." (s. 132) Su kişiliğinin ateş ve toprak karşısındaki etkisizliğini, Bachelard şu cümlelerle anlatır: "Suyun maddesel imgelemi her zaman tehlike altındadır, toprağın ya da ateşin maddesel imgelemleri için içine karıştığında yok olup gidebilir."44 Gerçekten de Necip (ateş) ve Suat (toprak) bir araya geldiğinde Süreyya neredeyse tamamen unutulur, silinir.

SONUÇ

Eylül romanı üzerinde "dört unsur" kuramına göre yapılan okumada "toprak, su, hava ve ateş" in eserde çok geniş yer tuttuğu görülmektedir. Bu yer tutuş, yazarın üslubu üzerinde etkin olmuş, olayların kurgulanmasında, mekânların olaylarla ilişki içerisinde gösterilmesinde, karakterlerin çizilişinde büyük rol oynamıştır. Bazen yazarın, bazen de roman kahramanlarının gözünden yapılan tasvirlerde bu dört unsura çok yer verilmesi, bu unsurların doğadaki hayatın temeli olması kadar, karakterlerin özellikleriyle ilişkili olmasıyla da bağlantılıdır.

Romanda hem gerçek hem de temsilî anlama sahip dört unsur, bir bütünün dört ayrı köşesinde durduğu gibi, bu bütünün ortak noktalarda buluşmasını da sağlamaktadır. Necip ile Suat arasındaki yakınlaşmada ateşin iletkenliği bariz biçimde hissedilir. Aynı şekilde, Süreyya ile Suat'ın zamanla birbirinden kopmasında da araya "su" ve "hava" girmiştir.

"Toprak, su, hava ve ateş" unsurları romanda yaşanan hayatın sürdürücüleri gibidir. Her bir karakterin yaşantısında, mekânların romanda yaşanan canlı yerler olabilmesinde bu unsurların etkisi söz

konusudur. Boğaziçi, “Toprak, su, hava ve ateş”le şekillenir ve üç karakterin hayatının belki de en önemli dönemini şekillendirir. Sadece mekân ve karakterler değil, romanda çok az yer tutan aksiyonel durumlar da bu unsurlarla belirlenir. Necip’in hastalığında “ateş”in, Süreyya’nın sandal sefalarında “su ve hava”nın, Suat’ın yerleşikliğinde ve durgunluğunda “toprak”ın devreye girmesi bu nedenledir.

DİPNOTLAR

- 1 Rahim Tarım, *Mehmet Rauf: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Türkiye İş Bank. Yay., Ankara, 1992, s. 27.
- 2 Prof. Dr. Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yay., Ankara, 1998, s. 18.
- 3 *Age.*, s. 17.
- 4 Prof. Dr. İsmail Çetışli, *Metin Tahlillerine Giriş/2*, Akçağ Yay., Ankara, 2004, s. 107.
- 5 Rebecca Rupp, *Dört Element*, Profil Yay., İstanbul, 2007, s. 17.
- 6 *Age.*, s. 13.
- 7 *Age.*, s. 31-32.
- 8 Bekir Karlığa, “Anâsır-ı Erba’a”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. III, İstanbul, 1991.
- 9 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabcacı Yay., İstanbul, 2002, s. 49.
- 10 *Age.*, s. 87.
- 11 Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi-II*, MEB Yay., İstanbul, 2001, s. 140.
- 12 İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, L&M Yay., İstanbul, 2003, s. 33.
- 13 (Aktaran) Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, Bağlam Yay., İstanbul, 1995, s. 47.
- 14 Mehmet Rauf, *Eylül*, Ak Kitabevi, İstanbul, 1980, s. 11 (Sabahattin Çağın’ın hazırladığı bu baskı, *Eylül*’ün orijinaline sadık kalınarak yapılan, sadeleştirmeye başvurulmayan, anlam açıklamalarının parantez içinde verildiği, güvenilir bir yayındır. Bu bakımdan, *Eylül*’den yapılan alıntılarda bu yayına dayandırılmasında sakınca görülmemiştir. Bundan sonraki sayfa numaraları, dipnotta gösterilmeyecek, metin içinde verilecektir.)
- 15 Dr. Murat Koç, *Yeni Türk Edebiyatında Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti*, Eren Yay., İstanbul, 2005, s. 162.
- 16 Bachelard, *Age.*, s. 94.
- 17 Zeynep Kerman, Süreyya’daki sıkıntı, bunalım ve kaçış duygusunu devrin atmosferiyle ve Servet-i Fünûn neslinin genel psikolojisiyle bağlantılı olduğu düşüncesindedir. (Bk. Zeynep Kerman, “Mehmet Rauf: Hayatı ve Eserleri”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Dergâh Yay., İstanbul, 2009, s. 226). Handan İnci de bu psikolojiyi şöyle açıklar: “Köşkün kendisinde yarattığı iç sıkıntısını ‘çöplük’, ‘taş ocağı’, ‘çamur’, ‘bostan kuyusu’ gibi benzetmelerle yansıtan Süreyya her yaz mevsiminde artan bir tutkuyla Boğaz’da bir yalya kaçmanın hayallerini kurar. Onun, bu dağ başından, bu ‘çöl’den gitmek, mavi bir rüya gibi görülen Boğaz’ın sularında özgürce yaşamak hayalinde tipik bir Servet-i Fünûn duygusu vardır: Halihazırın şartlarından şikâyet ve bunu başka bir mekâna kaçarak aşma düşüncesi.” (Handan İnci Elçi, *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*, Arma Yay., İstanbul 2003, s. 115).
- 18 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Kesit Yay., İstanbul, 1996, s. 225.
- 19 *Age.*, s. 15.
- 20 *Age.*, s. 22.
- 21 *Age.*, s. 94.
- 22 M. Fatih Andı, *Roman ve Hayat*, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 2004, s. 40.
- 23 Stephen Arroyo, *Astroloji, Psikoloji ve Dört Element*, İlhan Yay., İstanbul, 2000, s. 101.
- 24 *Age.*, s. 104.
- 25 Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, YKY., İstanbul, 2006, s. 110.
- 26 Arroyo, *age.*, s. 124.
- 27 *Age.*, s. 125-126.
- 28 *Age.*, s. 148.
- 29 Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, s. 52.

- 30 Rupp, *age.*, s. 232.
 31 *Age.*, s. 135.
 32 *Age.*, s. 224.
 33 Hüseyin Cahit Yalçın'ın Mehmet Rauf'tan söz ederken kullandığı ifadeler Necip'in ateşli kişiliğinde yazarın izleri olduğunu düşündürüyor: "Rauf muttasıl yanar tutuşurdu. Tıpkı bir mecusi mabedinin sönmez ateşi gibi. Fakat bu ateşin ilâhesi sık sık değişirdi. Rauf'ta esas olan yanmaktı. (...) Rauf'ta soğuk ve keskin bir muhakemeden ziyade bir his hâkimdi. Hissiyatının elinde sürüklenip gider, ta sonuna kadar kendisini bu cereyana bırakırdı. O zaman, ihtirasatından başka dünyada her mülâhazayı unuttur, her şey gözünden silinirdi." (Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebî Hatıralar*, Akşam Kitaphanesi, İstanbul, 1935, s. 151-152).
 34 Atilla Birkiye, "Mehmet Rauf, Eylül ve 'İmkânsız Aşkın' Ateşi", *Roman'tik Bir Yolculuk*, Plan B Yay., İstanbul, 2005, s. 26-34.
 35 Arroyo, *age.*, s. 130-131.
 36 Doç. Dr. Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, KYB Yay., Ankara, 1985, s. 104.
 37 Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, s. 52.
 38 Arroyo, *age.*, s. 124.
 39 *Age.*, s. 127.
 40 Su ve Narkissos imgeleminin paralelliği için bk. Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, YKY, İstanbul, 2006, s. 30, 79.
 41 *Age.*, s. 127.
 42 *Age.*, s. 128.
 43 Kerman, "Eylül Romanında Musiki", *age.*, s. 235.
 44 Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 29.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Prof. Dr. Şerif, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yay., Ankara, 1998.
 Andı, M. Fatih, *Roman ve Hayat*, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 2004.
 Arroyo, Stephen, *Astroloji, Psikoloji ve Dört Element*, İlhan Yay., İstanbul, 2000.
 Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, Kesit Yay., İstanbul, 1996.
 Bachelard, Gaston, *Su ve Düşler*, YKY, İstanbul, 2006.
 Birkiye, Atilla, "Mehmet Rauf, Eylül ve 'İmkânsız Aşkın' Ateşi", *Roman'tik Bir Yolculuk*, Plan B Yay., İstanbul, 2005.
 Çetişli, Prof. Dr. İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş/2*, Akçağ Yay., Ankara, 2004.
 Çoruhlu, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabalıcı Yay., İstanbul, 2002.
 İnci Elçi, Handan, *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*, Arma Yay., İstanbul 2003.
 Karlığa, Bekir, "Anâsır-ı Erba'a", *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. III, İstanbul, 1991.
 Kavcar, Doç. Dr. Cahit, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünûn Romanı*, KYB Yay., Ankara, 1985.
 Kerman, Zeynep, "Mehmet Rauf: Hayatı ve Eserleri", *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Dergâh Yay., İstanbul, 2009.
 Koç, Dr. Murat, *Yeni Türk Edebiyatında Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti*, Eren Yay., İstanbul, 2005.
 Mehmet Rauf, *Eylül*, (hızl. Sabahattin Çağın), Ak Kitabevi, İstanbul, 1980, s. 11.
 Ögel, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi-II*, MEB Yay., İstanbul, 2001.
 Pala, İskender, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayıncılık, İstanbul, 2003.
 Rupp, Rebecca, *Dört Element*, Profil Yay., İstanbul, 2007.
 Tarım, Rahim, *Mehmet Rauf: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 1992.

AŞK VE İNTİHAR BAĞLAMINDA FERDÂ-YI GARÂM ROMANI

Beyhan Kanter*



Özet: Servet-i Fünûn romanında hayal ve gerçek çatışmasının birey üzerinde kurduğu baskı yoğun olarak işlenir. Özellikle hayattan kaçma arzusu, bu dönem romanında ana kurguyu destekleyen yan tema olarak karşımıza çıkar. Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanı da dış dünyaya uyum sağlamakta zorluk çeken on beş yaşındaki Sermet'in psikolojisi üzerine kurgulanmıştır. Romanda amca çocukları olan Sermet ve Macit'in aşkları iki gencin ruhsal yönelimleri doğrultusunda anlatılır. İki gencin ruhsal sıkıntıları hem sosyolojik hem de psikolojik boyutta sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Aşk, mutsuzluk, kaçış, intihar.

THE NOVEL OF FERDÂ-YI GARÂM IN THE OF LOVE AND SUICIDE

Abstract: Impression of imagination and dealt conflict over the individual is dealt with intensively in *Servet-i Funûn* novel. Particularly, desire to escape from life appears as a subordinate theme supporting the main theme in this term novel. Here, Mehmet Rauf's novel, *Ferdâ-yı Garâm*, is constructed upon psychology of Sermet, who is fifteen years old and has difficulty in orientation toward the outside world. In the novel, love of the cousins named Sermet and Macit is told in the context of mental tendencies of these two young's. Moreover, two young's mental troubles are presented in both sociologically and psychologically dimensions.

Keywords: Love, unhappiness, escape, suicide.

Hayatın birey üzerinde kurduğu tahakküm, beraberinde birçok açmazı da getirmektedir. Bireyin kendini yalnız hissetmesi ve zamana güç yetiremeyeceği düşüncesinin oluşturduğu boşluk algısıyla kendini yetersiz görmesi, hayata atfedilen değer/ değersizliğin bir sonucudur. Bu anlamda varoluşsal bir huzurun izini süren birey, hayatın kendine sundukları ile hayallerinin örtüşmediği gerçeğiyle karşılaşınca, yıkıcı duygular yaşamaya başlar. Gerçeğin acımasızlığı

* Fırat Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Doktora Öğrencisi.

ğı neticesinde hayaller, ulaşılamayacak ötelere ya da dipsiz derin kuyularda saklı kalmıştır. Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* romanı da okuduğu kitapların etkisiyle gerçek dünyaya uyum sağlayamayan ve hayalperest bir genç kız olan Sermet'in mazoşistik eğilimleri üzerine kurgulanmıştır. "Sermet, her istediğine ulaşan bir genç kız olarak hayatta emelini yitirmiş, karamsar bir tip olarak tanıtılır." (Törenek, 1999: 310).

Romanın baş kahramanı Sermet, yalıtılmış bir hayat sürdürdüğü evinde kitap okuyarak vakit geçiren mütsüz ve huzursuz bir genç kız tipidir. Okuduğu kitaplara kendini kaptıran Sermet, kendi benliğiyle bir çatışma içindedir. Onun kendisini dış dünyaya kapatan bu psikolojisinin temelinde, kısırlanmış hissettiği ruhunun dış dünyaya uyum sağlayamamasının etkisi sezilir. Beğenilmemek, dış görünüşüne ve giyimine önem veren genç kızın en büyük endişelerinden biridir. Servet-i Fünûn neslinin, güzelliği her şeyden üstün tutan anlayışları Sermet'in hayatını şekillendiren yegâne unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar. Özellikle giyimine özen gösteren "Sermet'te güzel giyinmenin sanatı değil, dehası vardı. Bir düğün, bir ziyaret, bir kabul, her ne vesile ile olursa olsun odasından bir müddet gaybubetten sonra meydana çıktığı zaman bütün nazarları hayran bırakırdı. O zaman her şeyde, saçlarının bir kıvrımında, yakasının bir hattında, omuzlarının bir dalgasında, her şeyde nadir, nefis, hiçten bir zarafet görülürdü." (Mehmet Rauf, 1913: 39).

Sermet, dış görünüşüne önem verirken bunu başkaları görsün diye değil, kendi istediği için yapar. "Sermet'in giyimine hastalık derecesindeki düşkünlüğü, romanda psikolojik bir sebebe bağlanmıştır. Genç kız, çirkinliğe, ihmale tahammül edemediği, daima en iyiyi, en güzeli, mükemmeli aradığı için giyimde itinayı hastalık derecesine vardirmiştir. Aynı aşırı giyim merakı, Macit'te de olduğundan güzel giyinmeyi, zarafeti bir sanat hâline getirmiş bulunan Sermet, onun nazarında ideal kadındır." (Has-Er, 1988: 106).

On beş yaşındaki Sermet, giyim konusunda gösterdiği hassasiyeti ve özeni, yaşam algısında farklı bir biçimde ortaya koyar. Sandalla gezinti yaptığı bir gün uzaktan gelen müzik sesinin onu ağlatması, ruhundaki bu hassasiyeti göstermektedir. Onun bu zaafı, güzel sanatlara düşkünlüğünün ve müziğin evrensel sesini benimseyerek ruhunu müzikle dinlendirme/dillendirme arzusunun dışavurumudur. Ancak o, müzik dinlerken bile üzüntüsünü harekete geçirecek bir ruhsal kıpırdanışın baskısından kurtulamaz.

Sermet'in ruhundaki çatışmaları kamçılayan bu dış koşullar, benliğinde kimi zaman bir saplantı hâline dönüşerek genç kızı bir karanlığın içine gömer. Hayatın içinde sıradanlaşma korkusu da ondaki bu karamsarlığı güdüleyerek harekete geçirir. Sürüklendiği bu yönelimler, Sermet'i hırçın ve kendi iç dünyasında çalkantılı olaylar yaşayan bedbin ve melankolik bir tip hâline getirmiştir. Onun bedbinliğini ortaya çıkaran unsur, hayal ve hakikat arasındaki içsel çatışmanın oluşturduğu iktidar savaşıdır. Dış dünyanın her türlü görünürlüğü, onu huzursuz etmeye ve yıldırmaya yönelik birer obje konumundadır. Bu nedenle o, melankoliye yatkın ruh hâliyle kendi kurguladığı düşsel bir âlemde yaşar. Ancak bu düşsel dünyada bile içinde yaşadığı toplumun yaptırımlarından tam anlamıyla uzaklaşamaz.

Sermet, beraber büyüdüğü amcasının oğlu Macit'le evde sürekli bir didişme hâindedir. Babasının memuriyeti nedeniyle uzak illerden birine gitmek zorunda kalan Macit'in anne ve babası, onu eğitimini tamamlaması için amcasının yanına bırakmışlardır. Yedi yaşında ailesinden kopmak zorunda kalan Macit'in Sermet'e olan düşmanlığında annesinden çok zor ayrılmasına rağmen, babasının "*canım; orada Sermet de var, sıkılmaz*" sözünün yol açtığı gizli bir nefret söz konusudur. Bu sözün ardından gerçekleşen yalnızlaştırma, Macit'in Sermet'e karşı bir öfke ve kin biriktirmesine sebep olmuştur. Terk edilme hissini etkisiyle Macit, kendisinden yaşça küçük olan Sermet'i ağlatarak incitmek gereği duyar, onun oyuncak bebeklerini kırarak yalnızlığının acısını böylece hafifletmeye çalışır. İçli bir yapıya sahip olan Sermet'in, amcasının oğlu Macit'le çekişmelerinde yenilgiye uğradığında kendini ifade edemeyerek gözyaşlarının arkasına sığınması, güçlü bir iradeden ve kendini savunma gücünden yoksun olduğunu gösterir. Ancak bu iki çocuk, yaşları ilerledikçe tutumlarındaki didişmeyi nezaket kılığında yapmaya başlar. Bu çekişmeler, bir bakıma onların hayatlarının kaçınılmaz bir parçası olmuştur. Ancak bu kavgacı tutum, Macit ve Sermet arasında, farkına var(a)madıkları bir yakınlaşma doğurur. Macit'in ailesi gelene kadar bu yakınlaşmanın bilincinde olmayan iki genç, bu ayrılıkla birlikte duygularını çözme sürecine girer. Zira hem Macit hem de Sermet, dış dünyadan sıkılan ve dış dünyayla uyum sorunu yaşayan melankolik ve çaresiz tiplerdir. Onların melankolisi, ulaşılması güç ve asla kaybedilemeyecek bir aşk özlemini yansıtmaktadır. Böyle bir aşk arayışıyla içe çekilen Macit'in kolay elde edilen kadınlardan ve basit aşk maceralarından sıkılma-

sı, onun hemen yanı başında bulunan Sermet'in varlığına yönelmesinde etkindir.

Macit'in yalıdan ayrılmasıyla yalnızlığın ağırlığı altında ezilen Sermet de onun varlığıyla tamamlandığının farkına varmıştır. Bu farkındalık, aynı zamanda onun Macit'e karşı hissettiklerini kendine itiraf etmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Sermet, artık yıllardan beri özlemini çektiği aşkın/sevgilinin yanı başında bulunmasından gizli bir endişe duyar. Çünkü o, ne mutsuzluğa mahkûm olarak düşündüğü kendi ruhundan ne de yıllarca didiği Macit'in ruhundan emindir. Bütün bu sıkıntılarla boğuşan genç kız, Macit'in de kendisiyle aynı duyguları paylaştığından habersizdir.

Macit, Beykoz'da annesiyle babasının yanına taşındığı zaman Sermet'i bir nişanlı gibi düşünse de ona açılmaktan korkar. Çünkü onun kendisine "kardeşim" diye hitap ederek hayallerini yıkaacağı endişesini taşır. Şunu da belirtmek gerekir ki, "Macit'in mizacına ait asıl önemli özellikler, Sermet'le birlikte uzun yıllar yaşadığı amcasının köşkünden ayrılıp annesi ve babası ile Beykoz'a gitmesinden sonra ortaya çıkar." (Özbalcı, 1997: 57). Yıllarca aynı evi paylaştığı Sermet'in büyüleyici güzelliğini de bu ayrılık döneminde hissetmiştir:

"Oh, onu bütün zevkiyle, bütün cismiyle, bütün çehresiyle ne kadar fevkarlar buluyordu; saçlardaki lisan-ı şiiir, gözlerin reng-i melûl-i siyahı, dudakların hatt-ı suali, cephedeki teşekkül-i saf, kametinin levendâne ve mestâne hâli; nihayet bütün inceliklerine, bütün mânâsızlıklarına kadar tekrar tekrar gözünün önüne getiriyor; bütün senelerin suret-i ziyetiyile süsler, dar iskarpinler içinde incik kemikleri taşan, bütün yaramaz asabilikleri hissollunan, ince ökçelerini hırpalayan küçük ayaklarını, uzun ince parmaklarının sedeflerini, elinin teşekkül-i nerm ve latifini tekrar görür; eldivenlerle deraguş edilince bu elin ne pür heyecan bir şey-i hayy olduğunu tasavvur eder; bütün bunları araştırırdı." (Mehmet Rauf, 1913: 60).

Bu içsel çekişmeler sırasında kendisine yıllarca itiraf etmekten korktuğu bir gerçekle yüzleşen Macit, yeni bir dönemece sapmıştır. İlk çocukluk döneminden beri Sermet'i sevdiğini ve onu oyuncaklarından bile kıskandığını fark eden Macit, küçükken gördüğü rüyaların hep yanı başındaki Sermet'in varlığıyla dolu olduğu gerçeğiyle sarsılmıştır. Hayatta aradığını bulamayan, sıradan kadınların kolayca kendilerini teslim etmelerinden bıkan ve imkânsız bir aşk arzusunda olan Macit, Sermet'in ruhsal özellikleriyle kendi benliği arasında bir yakınlık hisseder. Daha önceleri Sermet'i sadece iyi terbiye görmüş, çok okuyan, süslenmeye düşkün ve hayal kurmayı se-

ven bir kız olarak gören Macit, Sermet'in ruh dünyasındaki farklı eğilim ve arzuları keşfettikçe onun duyarlığına hayran kalır. Ona olan aşkı yakıcı bir tutku hâline dönüşür. Ancak bu ruhsal çelişkiler içindeki Macit, "hayata girmekten, yaşamaktan korkar gibidir." (Törenek, 1999: 378).

Birbirlerinden habersizce aynı duyguları farklı mekânlarda yaşayan Macit ve Sermet, aynı kederleri, hayata dair aynı algıları hissederek ortak bir duyuş tarzıyla ruhsal bir çemberin içine birlikte girmeyi arzulayacak kadar yoğun bir sürecin eşiğine gelirler. Her ikisi de şiddetli ruh fırtınaları altında ezilmektedir. Bütün bu içsel çelişkiler arasında bir yol bulup kendilerini huzura erdirmek isteyen iki gencin yaklaşımlarında görülen iğneleyici üslup da zamanla yerini bir çekingenliğe ve gizli bir yakınlığa bırakmıştır. Nitekim Beykoz'daki evlerinde hastalandığı zaman sadece Sermet'in hayaliyle yaşayan Macit, bu duyguları bastırma çabasıdadır. Macit'in hastalığı süresince yanında bulunan Sermet'in, onu ameliyat olmaya ikna eden tek kişi olması, genç kızın Macit'in gözündeki değerini yansıtır.

Macit ve Sermet'in yanlarında kalan akrabaları Nevber'i atlatacak baş başa yaptıkları bir gezinti sırasında Macit'in bir duygu yoğunluğuyla Sermet'in elini öpmeye başlamasından sonra Macit yaptığundan utanarak bir müddet genç kızdan kaçmaya başlar. Ancak duygularının ağırlığı altında ezilmeye artık güç yetiremeyen Macit'in, Sermet'in evine gittiği bir gün onu çocukluğundan beri sevdiğini ve oyuncaklarından bile kıskandığını söylemesi, iki genç için yeni bir süreci başlatmıştır. Ancak mutlu olmaktan ve bu mutluluğunun bozulmasından korkan Sermet, aynı zamanda mazoşist eğilimleri olan biridir. Bütün arzularına erişmenin oluşturacağı hazdan acı duymak istemesi ve hissettiği kaygılar, onun bu mazoşist eğilimini göstermektedir. Karen Horney *Kadın Psikolojisi* adlı eserinde, mazoşizmin kadınlarda erkeklerden daha sık görüldüğünü, bunun kadının doğasında kalıtsal olarak bulunduğu ya da kadının yapısının buna daha yakın olduğu görüşünü ileri sürer (Horney, 1998: 34). Zira Sermet de arzularının kendi için ulaşılamayacak hayaller olarak kalmasını ve etrafındakileri üzecek kadar kısa bir hayat sürmeyi ister. Arkasından ağlayanların "daha yirmi yaşındaydı diye feryat etmeleri" ona bir haz verecek ve yıpranmış ruhunu rahatlatacaktır:

"Mesela bazı zamanım olur ki, âmâlime vusûlden mütevellid zevklerden muzdarip olurum. İsterim ki emellerim benim için muhal kalsın... Ömrüm,

bütün bu arzu-yı temasın meraretiyle geçsin... Bilir misiniz, kimi zaman kendim için nasıl bir hayat tahayyül ediyorum; kısa kısa bir hayat... Aman yarabbi o kadar kısa ki, arkamdan ağlayacaklar bulunacağını farz etsem 'daha yirmi yaşında!' diye feryada mecbur olsunlar... Fakat bu hayatta, ya emelime hürmandan mütevellit bir mevt ile sönmek yahut mesud iken ölmek... O kadar ki, ölüm beni agûşuna çektiği zaman vücudum, el'an bu saadetin raşeleriyle tir tir titresin." (Mehmet Rauf, 1913: 41).

Sermet'in kendi ölümünden sonra arkada kalanların duyacakları üzüntüden bir haz duyacağını belirtmesi, sadece mazoşist eğilimini değil, aynı zamanda başkalarını üzmeyi arzu edici bir ruh hâli içinde olduğunu da yansıtır. Güç yetiremeyeceğini düşündüğü hayat "içinde bu şiddet, yaşama isteği ölçüsünde yoğun ve güçlüdür. Şiddetin bu denli güçlü olması, hayatın kendi sakatlığına dayanamayıp başkaldırmasındandır; insanın yıkıcı ve sadist bir yeti geliştirmesinin nedeni insan olması, bir nesneye dönüşmüş olması, hayatı yaratamadığı için yok etmeye kalkışmasıdır." (Fromm, 1994: 26). Bu, aynı zamanda genç kızın kendi geleceğinden de bir kaçışı yansıtmaktadır.

Güzelliği hayatın asıl amacı olarak algılayan Sermet'in melankolik ruhunun dış dünya ile uyumsuzluğunda tipik bir Servet-i Fünûn kimliği sezilir. Tefvik Fikret'in şiirlerinde görülen karamsar hava, Sermet'in bedeninde/berliğinde somutlaşmıştır. Genç kızın evde odasına kapanarak monadlığı tercih etmesi de onun kaçış fenomeni içinde olduğunu gösterir. Ancak onun kaçışı, sadece kendi içine ya da benliğine doğru bir yönelimi değil, aynı zamanda uyum sağlayamadığı toplumdaki uzaklaşmayı yansıtır. Bunun altında yatan gerçeklik ise yaşadığı toplumun kendisine yüklediği misyonu beğenmemesidir. Nitekim arayış içindeki Sermet, hayatına yön veren kadın kimliğinden memnuniyetsizlik duyar. Bütün bu çatışmalarla hayattaki yerini yadırgayan ve yadsıyan Sermet'in bu şikâyetinde, kadının toplumsal yapıdaki ezilen/dışlanan durumunu tespit edebilen bir bilinç görülür. Kadının toplumdaki sınırlandırılmışlığından kaynaklanan bir yazgıya boyun eğmek zorunda olması, onun sadece kendi adına değil bütün kadınlar adına endişelendiği bir durumu yansıtır. Yaşadığı toplumsal yapının kadını değersizleştirdiği ve sindirdiği düşüncesinde olan Sermet'e göre, kadınlar ev içine hapsedilerek toplumsal yapının dayatmalarına zorunlu bırakılmışlardır. Mutsuz evliliklerin kadınları yıpratıcı yönü, en büyük aşkların ve sevgilerin bile aldatılma ile sonuçlanabilme ihtimali, genç kızı huzursuz etmektedir. Ona göre, aldatılan tarafın genel-

likle kadınlar olması, kadınları bir mutsuzluğa savurmakla kalmayıp aynı zamanda onların yalnızlıklarını ortaya çıkarmaktadır. Bunun dışında ona göre erkeklerin evlenmek gibi bir zorunlulukları olmadığı hâlde kadınlar sosyal hayatta itibar görmek ve kendi var oluşlarını bir nebze de olsa kanıtlamak için evlenmek zorundadırlar. Onun hoşnutsuzluğu, bu devirde bilinçlenerek kendilerini ifade edebilecekleri bir toplumsal yapının özlemine duyan aydın kadınların genel olarak hissettikleri ve savaşını verdikleri bir olgudur. Ancak etrafına karşı mücadele gücünü kendinde bulamayan Sermet için yalnızlık ve insanlardan kaçma, kadın bireyin kurtarıcısı durumundaki eylemlerdir. O, kendisine arzuladığı dünyayı kuracak bir mücadeleye başlamak yerine kaçmayı tercih eder.

“Biliyor musunuz ki, kadın olmasaydım, belki mesut olurdu; Zira kadın olmak... Kadınlar arasında çirkin olmak gibi bir şey... Bazen rast geldiğim çirkin kadınların hayatını, tevekkülünü o kadar tahammülsüz bulurum ki, bu beni günlerce muzdarip eder; âdeta humma getirir...”

Ah bilerseniz bu kimsenin gözünde bir nur-ı muhabbet, bir lerce-i iştiyak görmemeye mahkûm zavallı, renksiz gözlerde ne elemeler, ne fecî elemeler okurum! Hâlbuki hepimizin hayatımız bundan başka nedir? Hele her kadın hayatında kaç kere, bir çirkin kadın bahtına düşecektir, değil mi? Sevdiğimiz zamanında iken, bir sabah artık her şeyin bittiğini, doldurduğumuz bu kalpten artık çıkarıldığımızı, unutulduğumuzu hissetmekten başka nemiz vardır? Ah bu ferdâ... İşte kadınların kaderi! Seviliş de sevilirken bir gün sevilmemeye mahkûm olmak için kalbinde nasıl bir tahammül olmalı? Ben daha düşünürken muzdarip oluyorum.” (Mehmet Rauf, 1913: 43-44).

Mutsuzluğunun sebebini kadın olmasına bağlayan Sermet, bir çıkış yolu bulmaya çalışırken “kadınlıktan kaçış” psikolojisinin baskısı altındadır. Onun bu kaçışının temelinde, kadınların hayatın her türlü sıkıntısına dayanmak zorunda olmalarının etkisi görülür. Nitekim “toplumda kadınların pratik olarak geri planda bırakılmasının, kadınlıktan kaçışa yönelik bilinç dışı güdülerini” (Horney, 1998: 79) harekete geçirmesi, Sermet’in şahsında görünür kılınmıştır. Sermet’in ruhundaki bu karamsarlığı fark eden Macit, Sermet’le benzediklerini ve aynı psikoloji içinde olduklarını anlar. Sermet’in ruh hâlindeki içe dönük eğilimler, Macit’in de ruhsal direncini kırarak onun hayata, özellikle de insanlara olan küskünlüğünü dinamitlemiştir. Zira genç kızın bu ruh hâli, aynı evi paylaştığı amcasının oğlu Macit’te erkek kimliğinden şikâyet şeklinde görülür. Onların her ikisinin ortak yönü, gelecek kaygısının etkisiyle uyum sağlayamadıkları dış dünya ile bütünleşme gücünden yoksun oluşlarıdır.

Bu iki ruhtaki kaçış ve hayattan kopma arzusunun neticesinde, Sermet ve Macit birlikte intihar ederler. Bu intihara Sermet'in Macit'i yönlendirmesi ise sadistik bir dürtüdür. İntiharın asıl tetikleyicisi ve destekleyicisi aşk algısında da "acı çekmeyi esas" alan Sermet'tir. Macit, bir bakıma Sermet için ölmeye hazır olduğunu göstermek ve onunla birlikte bir kaçışı gerçekleştirmek amacıyla bu ölümü seçmiştir. Sermet'in bu arzusu, hem sosyolojik hem de psikolojik bir boyut taşımaktadır.

İntihara yönelim ve kaçma arzusuna neden olan ruhsal çöküntünün temelinde, yarının mutsuzluk getirebileceği kaygısının "anxiety"ye dönüşmesinin etkisi ebette ki yadsınamaz. Yaşadığı mutlulukların kalıcılığına inanmayan ve sürekli bir mutsuzluk endişesiyle kabuğuna çekilen Sermet için ölüm, tam anlamıyla, bir içe çekilme sonucu ortaya çıkan ve mutlak huzuru barındıran bir olgudur. Sermet, ölümüyle hem kendi adına bir kaçışı sağlayacak, hem de kendisini sevenlere acı çektirmeyi başaracaktır. Romantik bir duyuş tarzının yansıması olan bu durum, onun ölümü bir sığınak ve kendini güvence altına alacağı bir mekâna gidiş olarak görmesine neden olmuştur. Zira o, sosyal hayatın bir zorunluluğu olan evliliğin getireceği yaptırımları ve dayatmaları hayal dünyasındaki güzellikleri zedeleyici unsurlar olarak görür. Bu noktada, sadece içsel çatışmalardan değil aynı zamanda dış koşulların oluşturacağı ontolojik güvensizlikten duyulan bir endişe söz konusudur. Hayallerini yıkıma götürecek bir tehlikeyle karşılaşmadan kendi varlığını ortadan kaldırıp kaygılarının bedelini mutsuzluktan kaçarak öder. Böylelikle mutluluğunu ebedileştirecek ve ideal olarak algıladığı bir mutluluğa ulaşacaktır. Kaçış fenomeni içindeki bu tutumu, onun hayata bakış açısını ve acılarını dindirmeye yönelik arzusunu özetler. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, "Macit'i ve Sermet'i intihara kadar götüren hayattan nefretin sebebi hiç şüphesiz, muhite intibak edememişleridir. Bir boyunbağının bağlanışındaki ihmal yüzünden "âdeta humma çeken" bir adamın cemiyete intibakı elbette mümkün değildir. Ancak bu intibaksızlığın, mühim sosyal, siyasi veya felsefi temellere dayandığı da söylenemez. Gülünç derecede ehemmiyetsiz, küçük şeyler, bu iki gencin hayattan nefretine kâfi sebep teşkil etmektedir." (Has-Er, 1988: 107).

Karşılıklı yaşanan bir aşkın evlilik yerine ölümle bitmesi psikolojik bir olgudur. Mehmet Rauf'un romanlarında bu tür evliliklerin gerçekleşmemesi, dış bir engel ya da rakibe bağlıyken bu ro-

manda, Macit ve Sermet evlenmek yerine beraberce en mutlu anlarında ölmeyi tercih etmişlerdir.

Macit'i bu ölüme yönlendiren Sermet'tir. Zira "Sermet'in sürekli aşkın yarınından "ferdâ-yı garâm" dan bahsetmesi, onu daha da elemelere boğar." (Törenek, 1999: 383). Kendisiyle beraber ölüme gidecek bir sevgili hayalini Macit gerçekleştirecektir. Onların bu bilinçli seçimlerinde, hayata karşı bir başkaldırı sezilir. Zira ölüme dönük yüzlerinde, yurtsuz olduklarını hissetmeleri ve acı veren bir boşluğun ruhlarna sinmesi, kaçamadıkları bir olgudur. Macit, bu anlamda Sermet için yitirmekten korkulan bir araç özne/sevgi objesi konumundadır.

Ferdâ-yı Garâm romanındaki bireylerin hayata bakış açıları, Servet-i Fünûn nesliyle birebir örtüşmektedir. Romandaki hayalperest genç Macit, dış dünyaya yaklaşımı, güzelliği her şeyden üstün tutan algısı, musikiye düşkünlüğü ve aşkı hayatın temel gayesi görmesiyle Mehmet Rauf'un hayatından izler taşımaktadır. Zira Mehmet Rauf, bir aşk yüzünden intihar edecek kadar hassas bir ruhun esiridir. "Mehmet Rauf'un duygusal yapısında ve bugüne kadar çok basite indirgenerek 'kadın düşkünlüğü' şeklinde açıklanmaya çalışılan bu eğilimin altında yatan en büyük etken annesidir. Çocuk denecek yaşta annesini kaybeden Mehmet Rauf, gençlik yıllarından itibaren yaşadığı aşklarında ve yaşantısından eserlerine yansıyan bütün aşk betimlemelerinde bu eksikliği dile getirmiştir." (Tarım, 1998: 62). Nitekim *Ferdâ-yı Garâm* romanında annesinden uzak bir çocukluk dönemi geçiren Macit'in iç dünyasındaki öksüzlük, Mehmet Rauf'un anne eksikliği hisseden kalbinin bir yansıması olarak gösterilebilir. Özellikle onun "neredeyse hastalıklı bir tutkunlukla bir melamene-daülelhan (müzik melodi hastası)" olması "ve Batı müziğinin içinde boğulmak derecesinde yıllarca yüzmesi" (Uşaklıgil, 1987: 413) de romanda Macit'in şahsında cisimleşmiştir.

KAYNAKÇA

- Fromm, Erich, (1994), *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, (çev. Yurdanur Salman-Nalân İçten), Payel Yayınları, İstanbul.
- Has-er, Melin, (1988), "Ferdâ-yı Garâm Romanında Kadın Kahramanlar", *Mehmet Kaplan İçin*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- Horney, Karen, (1998), *Kadın Psikolojisi*, (çev. Selçuk Budak), Öteki Yayınları, Ankara.
- Mehmet Rauf, (1913), *Ferdâ-yı Garâm*, Selanik Matbaası, İstanbul.
- Özbalcı, Mustafa, (1997), *Mehmet Rauf'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Tarım, Rahim, (1998), *Mehmet Rauf Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Törenek, Mehmet, (1999), *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, (1987), *Kırk Yıl, İnkılâp ve Aka Yayınları*, İstanbul.

GELENEĞİN DİRİLİŞİ NAZAN BEKİROĞLU'NUN YUSUF İLE ZÜLEYHA'SI

Ülkü Eliuz*



Özet: Gelenek, bireyi çözülmekten, dağılmaktan, anlamsızlaşmaktan ve değersizleşmekten kurtaran oluşturu ve yapıcı bir kaynaktır. Modernizm ise, gelenek temeli üzerinde şekillenen bir ilerleme, gelişim, atılım ve aydınlanma bütünüdür. Gelenek ve modernizm sürecinde varlık bulan Nazan Bekiroğlu'nun *Yusuf ile Züleyha* adlı yapıtı, üst anlatı niteliğindeki *Kur'an-ı Kerim*'deki Yusuf suresi ve gönderge metin olan Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Züleyha* mesnevisinden hareketle yapılan bir yeni'den yazma /yeni'den yaratma çabasıdır.

Eski'nin zamansal ve mekânsal sınırlamalarının aşıldığı Nazan Bekiroğlu'nun *Yusuf ile Züleyha*'sında, kültürel bellek mekânları metinsel arketip niteliğindedir. Sanatkâr, yeni yaratımlara açık geleneksel hayatı ve bu hayata ait değerler manzumesini modernize ederek postmodern biçimin donanımlarında sağlam bir biçimsel kurgu ile yeni'den yazar. Bireyin hayat yolculuğunun aşk izleği merkezli anlatıldığı bu yeni'den kurgulama çabası için anıştırma, öykünme (pastiş), biçimsel dönüşüm, anlatı içinde anlatı ve genişletme (laugmentation) gibi metinler arası teknikleri kullanır. Bu yazınsal atılım, hem içerik hem biçim ödünçlemesi ile postmodern bir metnin oluşumuna da imkân sağlar.

Anahtar Kelimeler: Gelenek, modernizm, postmodernizm, metinler arası, birey, yeni'den yazma, yeni'den yaratma.

THE REVIVAL OF THE TRADITIONAL YUSUF AND ZÜLEYHA BY NAZAN BEKİROĞLU

Abstract: While traditions are a formative and constructive source preventing individuals from being decomposed, disintegrated, devalued and meaningless, modernism is the sum of all improvements, developments and enlightenments made on the basis of traditions. Produced in the periods of traditionalism and modernism, *Yusuf and Züleyha* by Nazan Bekiroğlu is a process of recreation and rewriting based upon the *Yusuf Sura* in the *Kuran-ı Kerim* as the primary text and *Yusuf u Zuleyha* by Hamdullah Hamdi as a reference text.

* Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Bu çalışma, Uluslararası Trabzon ve Çevresi Kültür ve Tarih Sempozyumu (16-18 Mayıs 2006 Trabzon Türk Ocakları- Trabzon)'nda bildiri olarak sunulmuş, ancak yayımlanmamıştır.

Settings of cultural memory in Yusuf and Zuleyha by Bekiroğlu, in which time and space limitations of the olden times were extended, have the qualities of a textual archetype. The novelist depicts the traditional life style, which is open to new recreations, by modernizing it and all of its traditional values in the form of a structural fiction. In the novel, which centers on the sense of love experienced by the individual person during his life time, Bekiroğlu uses such textual techniques as augmentation, story-telling in a story, pastiche, allusion and formal transformation. This literary text is also a post-modern text in terms of its contents and formal borrowings from the past.

Keywords: Tradition, modernism, post-modernism, intertextual, individual, re-writing, re-creating.

GİRİŞ: GELENEK - MODERNİTE

İç dinamizmi ve sürekliliği ile organik bir birlik niteliğindeki gelenek, zamana ve uzama yayılmış deneyimsel dizgeler bütünüdür.

Hafızanın ayak sesleri ile varlığını sürdüren gelenek, belli ilkelere ve sabiteler bağlamında evrilen, gelişen, yeni biçim ve kapsam alanlarında bireysel ve toplumsal tarihi şekillendiren imge değerlerden oluşur: "Birçok temel bağdaşmadan oluşan gelenek, toplumda ortak kimlik yaratıcı değerler manzumesi olarak"¹ kuşaklararası bir aktarımdır. Salt düne ait bir çerçeve olmayan gelenek, bugüne ve geleceğe yönelik projeleri de içerir ki, bu bağlamda modernite ile aynı düzlemde yer alır ve modernite gibi ilerleme, gelişim, akıl, aydınlanma, özgürlük bağdaşımında "fert ve toplum hayatını bütün yönleriyle düzenleyen bir sisteme"² dönüşür: "Büyük geleneklerin özündeki fikir şudur: Hakikatin aranmasındaki amaç nihai olarak gene hakikata erişmektir."³ Modernite ile çatışma içerisinde değildir, birleştirici öz güç olarak modernitenin temelini oluşturur ve geleneğin varlığı, ileriye dönük atılımları güçlendirir. Çünkü "Modernlik gelenekle bütün bağların koparılması anlamına gelmediği gibi, tarihin en güçlü modern sesleri, en güçlü geleneklerden doğmuştur."⁴ Kendi olma sorunsalı ile yüzleşen ve kendini kurma aşamasındaki bireyi, dolayısıyla toplumu kontrol edici bir mekanizma hâlindeki gelenek, "bilinçli öz yaratım süreci"⁵ ne⁵ ait izlekler ile beslenir.

Sanat, bir yeniden diriliş mitidir. Geçmişini yeniden kurmak, bugüne anlam katmak için kaçınılmazdır. "Geçmişini muhafaza güdüsü, insanın kendi benliğini muhafaza güdüsünün bir parçasıdır."⁶ Postmodernizm, evrensel süreç içerisinde değişen bireyin kendini bulması, kendini yeniden kurması ve varoluş kaynaklarına, "soyulu başlangıçlara dönme miti(nin)"⁷ gerekliliğini önceler ki, bu durumda geçmişle bağların kurulması elzem olur. Modern hayatın bizden

aldığı değerleri sorgulamak, elimizden alınanlara uzanmak, varoluş kaynaklarımıza dönmek, büyüü bozulan hayatta yaşamaya çalışmak ve geçmişin büyüünü şimdiye taşımak isteyen postmodernizmin asıl kaynaklarından biri de gelenektir. 'Kendin ol' çağrısının bir yansıması olan postmodernizm, eskiyi güncelleştirerek bireyi çözülmekten, dağılmaktan, anlamsızlaşmaktan, değersizleşmekten kurtarır ki, bu işlevi onu gelenek ile buluşturur.

GELENEK VE MODERNİTE SÜRECİNDE POSTMODERN BİR YENİ'DEN YAZMA: NAZAN BEKİROĞLU'NUN YUSUF İLE ZÜLEYHA'SI

Hayatın kutsal büyüünü sanatın yaratıcı gücüyle buluşturan Nazan Bekiroğlu, mensubu olduğu geleneğin iç dinamizmini, evrim süreçlerini, kırılma noktalarını, esnekliğini kurgusal düzlemde modern kültürün normları ile bütünleyen özgün bir sanatkârdır. Gelenek ile modernitenin bulunduğu yapıtlarında, kendi düşüne gerçeklik kazandırmaya çalışan sanatkâr, varoluşsal yitimlere dur diyebilme ereğindedir.

"Aynı ve tek bir öğretinin iki yüzü"⁸ konumundaki geleneğin epistemik yeniden inşa ile yaşatılabileceğinin metinleştiği Nazan Bekiroğlu'nun *Yusuf ile Züleyha*⁹ adlı yapıtı, gelenek- modernizm buluşmasında varlık bulan postmodern bir yeni'den yazma / yeniden yaratma çabasının sonucudur. Geleneği hayatiyetten yoksun bir miras olarak görmeyen yazar, Doğu ve Batı edebiyatlarında evrensel bir izlek olarak işlenen *Yusuf ile Züleyha* öyküsünü, metinler arası yöntemde kurgular. Muazzam derecede renkli, karmaşık ve kapsamlı olan bu mirası, kolektif deneyimlerin ışığında içselleştirir. "Kültürel bellek mekânlarının"¹⁰ yok olma tehdidine karşı çıkan bu yazınsal atılım, hem içerik hem biçim ödünçlemesi ile postmodern bir metnin oluşumuna imkân sağlar..

Ebedî ve edebî anlamda ülküsel bir tasarım olarak kurgulanan *Yusuf ile Züleyha* yapıtı, üç kutsal kitap *Kur'an-ı Kerim* (Yusuf suresi- XII. sure), *İncil* (Resullerin İşleri- bab 7), *Tevrat* (Tekvin- bab 0-50) da yer alan evrensel bir öyküdür. Bireyin sonsuz hayat yolculuğunun aşk izleği merkezli anlatıldığı bu öykü, günümüze kadar gerek Doğu gerek Batı edebiyatından pek çok sanatkâr tarafından yeni'den yazılır. Sabit ve değişmez bir doğası olmayan bireye ait hiç bitmeyen değerleri aktaran bu yaratım deneyimleri, geçmişin, şimdi'nin, belleğin ve bireysel özdeşliğin devamlılığını sağlar.

Bu yapısal çözümleme, "kıssaların en güzeli, kıssaların en hoşu, bütün kıssaların en iyisi ya da anlatılacak şeylerin en iyisi ve hikâyelerin en güzeli"¹¹ olarak nitelenen *Kur'an-ı Kerim*'deki Yusuf suresi¹² ve metnin Türk edebiyatındaki en tanınmış örneği olan Hamdullah Hamdi'nin 15. yüzyılda kaleme aldığı 6241 beyitten oluşan *Yusuf u Züleyha*¹³ mesnevisi ile Nazan Bekiroğlu'nun *Yusuf ile Züleyha* anlatısının, gelenek-içi parametrelerin kuramsal ve yönetsel kulanımları bağlamında metinler arası incelenmesinden oluşmaktadır.

Nazan Bekiroğlu, kendini yaratma ve yeni'den kurma çabası içerisindeki bireyin süreklilik bilincini, dilsel, duyuşsal, ulusal ve geleneksel göndergeler ile sentezleyerek metnini kurar. Yazarın "*ideal ebedî bir tasarımı*"¹⁴ olan bu yapıt, geleneğin aşılması değil, kaynak olarak kullanılacak bir birikim şeklinde algılanması gerektiğini göstergesidir. Bireye ve topluma ait değerler dizgesinin irdelendiği anlatıda, öz'e / kendine dönüşün beşerî aşktan ilahî aşka ulaşma bağlamındaki yansımalarına da dikkat çekilir.

Metinler arası yöntemlerden anıştırma, öykünme (pastiş), biçimsel dönüşüm, anlatı içinde anlatı ve genişletme (laugmentation) tekniklerinin kullanıldığı *Yusuf ile Züleyha* metni, üst anlatı niteliğindeki *Kur'an-ı Kerim*'deki Yusuf suresi ve gönderge metin olan Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Züleyha* mesnevisinden hareketle yapılan bir yeni'den kurgulamadır. Böylece, "*palempsest*"¹⁵ (eski bir imge) olan *Yusuf ile Züleyha* öyküsünün, yeni bir yazınsal metin oluşturma yönünde metinler arası görüngüye kavuştuğu görülür; zira "metinler arasılık terimi bir (ya da birkaç) gösterge dizgesinin bir başkasıyla transpozisyonu (yeniden konumlandırılması) anlamına gelir."¹⁶ Düz anlam değil, yan anlamlar dizgesi üzerinde şekillenen eski imgenin, yeni bir metnin imgesini şekillendirmesi postmodern anlatının vazgeçilmez olgularındandır. Metinler arasılık, "bir sözce içinde sözce, bir ileti içinde ileti, bir sözce üzerine sözce"¹⁷ olan bir alıntı edimidir: "Alıntı, bilinçli, istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak yeni bir anlam yüklenir. Bir söylem biriminin başka bir söylemde yinelenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemler arası / metinler arası ilişki kurulur."¹⁸ Aynı geleneğin içerisinde söylemsel izlekler ve tinsel bağıntıda buluşan Hamdullah Hamdi ve Nazan Bekiroğlu'na ait yapıtlar, adından / başlığından başlayarak diğer bütün içeriksel benzerleri gibi alıntılardan oluşur: "Yazmak, yeniden yazmaktır. Her yazı işi bir kolaj, yorum ve alıntıdır."¹⁹ Bu metinlerde, yazılmış yazmanın zorluğuna rağmen, ortak metin olan *Kur'an-ı Kerim*'deki

Yusuf suresi ile ilişki içerisinde bir yeni'leme gayreti söz konusudur. Eski'nin zaman içerisinde yok olamayacağı düşüncesinin ege-men olduğu bu yeni'den yazma çabalarında, eski imge ile yeni metin arasında bir sürerlilik ve bütünlük olduğu görülür.

Her anlatı gibi bu metinlerin de, bir girişi olması gayet doğaldır. İncelememizde esas aldığımız üç metin de 'Besmele' ile başlar ki, bu kutsal kitabımız olan *Kur'an-ı Kerim*'de ve mesnevi türünde değişmez niceliklerdendir:

Bismillahirrahmanirrahim.

Elif Lâm Râ. Bunlar apaçık Kitabın ayetleridir.

(Yusuf, 1)

Zikr olunmasa evvel ismu'llah

Her ne başlansa âhır ola tebâh

Söz ki olmaya anda hamd-ı Hüdü

İrmez andan sımâh-ı sadâ

(Hamdullah Hamdi, s. 1-2)

Bismihü.

Esirgeyen ve bağıslayan Allah'ın adıyla.

(Nazan Bekiroğlu, s. 13)

Fakat üç metnin de 'Besmele' ile başlaması, biçimsel dönüşümün görüntüsel boyutta olduğunun ve öykünme (pastiş) nitelikli bu yeni'den yazmanın, sonsuz bir alıntı süreci içinde şekillendiğinin işaretidir. Ayrıca Nazan Bekiroğlu'nun üst anlatı olan *Kur'an-ı Kerim*'den "Sen onlara bu kıssayı anlat, belki üzerinde düşünürler." (Araf, 176) suresini, kolaj tekniği ile öyküye başlamadan genellikle ithaf tümcelerine ayrılan bölüme yerleştirmesi, metinler arası göndergelerin varlığını belirginleştiren bir diğer kullanımdır. Gerçekliğin imgelere dönüştürüldüğü Bekiroğlu metninde, vurgu biçimden içeriğe doğrudur ve biçimsel nicel dönüşümlerden düzyazılaştırma, metnin konusundaki ortaklık dolayısıyla bir anıştırma formunda görüngenir.

Gönderge metinden sapsmaların asgari düzeyde olduğu Bekiroğlu ana metninde, izleksel ya da anlamsal değiştirim yoktur ve poetik nitelikler dikkat çeker. Biçimsel eklektizm ve kodların karışımı hâlindeki bu özgün anlatıda, Yusuf'un nebiliğini müjdeleyen rüyanın ve bu rüyanın göndergelerini algılayan Yakub'un endişelerinin anlatıldığı bölümde de ortak noktalar vardır:

“Bir zamanlar Yusuf babasına (Yakub’a demişti ki: “Babacığım! Ben (rüyamda) on bir yıldızla güneşi ve ayı gördüm. Onları bana secde ederken gördüm.

Babası: “Yavrucuğum! dedi. Rüyanı sakın kardeşlerine anlatma; sonra sana bir tuzak kurarlar. Çünkü şeytan, insana apaçık bir düşmandır.

İşte Rabbin böylece seni seçecek, sana (rüyada görülen) olayların yorumunu öğretecek ve daha önce iki atan İbrahim ve İshak’a nimetini tamamladığı gibi sana ve Yakub soyuna da nimetini tamamlayacaktır. Çünkü Rabbin hakkıyla bilendir, hikmet sahibidir.

Andolsun, Yusuf ve kardeşlerinde (almak) isteyenler için ibretler vardır.” (Yusuf, 4-5-6-7).

Üst anlatı *Kur’an-ı Kerim*’den hareket eden Hamdullah Hamdi, dilin ve edebî metnin imkânlarını kendi imgesini yansıtma yönünde kullanır:

*Anun izün düşünde ol dilber
Gördi on bir nücûm u şems ü kamer*

*Bende gibi iderler ana sücûd
Göricek anı ol latîf vücûd*

*Dime ihvâna hâbunı zinhâr
Hâbdan fitne olmasun bidâr*
(Hamdullah Hamdi, s. 55-57)

Aynı şekilde Nazan Bekiroğlu da, Yusuf’un rüyasını ve bu rüya ile ilgili babası Yakub’un endişelerini kendi bakış açısından anlatır:

“Düşümde güneşi gördüm canım baba.

Yakub titredi.

Sonra ay’ı gördüm, diye ilave etti.

Yakub ürperdi.

Sonra on bir yıldız gördüm yanı sıra.

Yakub yumdu gözlerini. İçinden bir deniz geçti.

Geldiler, teker teker, gökten yanı başıma indiler. Döndüler çevremi bir kez. Sonra önümde...

Yakub yumdu gözlerini daha sıkı, açtı gözlerini daha büyük içindeki göklere.

Canım baba, canımın içi baba. Döndüler çevremde bir kez ve önümde eğildiler, secde ettiler.

Yakub, içindeki göklerde eridi. (...)

Hay, dedi Yakub, Rabbin, Hay! İçinde endişe.

Sustu Yakub. Neden sonra, sus, dedi Yusuf’a, rüyan sana devlet demektir. Ama zamanı çok sonraları gelecektir. Şimdi sus canım oğul!

Ve sakın kimseye. Sakın kimseye. Hele sakın ağabeylerine. Hiç ama hiçbir şey söyleme. Onlar da çocuklardır. Nerede ki devlet ve muhabbet var, nerede ki hâl var makam var, orada kıskançlık vardır. Bu yüzden canım oğul, ey benim Yusuf'un oğul, hiç kimseye hele kardeşlerine hiç, hiçbir şey söyleme." (Nazan Bekiroğlu, s. 25-26).

Postmodern anlatının geçmişle dolayısıyla gelenekle bağlarının kopmadığını işaret eden bu alıntılar, üst anlatının ve gönderge metnin sanatkârın ana metnindeki görünümü olarak dikkate değerdir. Metinlerin düzenleniş biçimi, mesnevi ve postmodern anlatı, nazım ile nesir arasındaki farklılıkları netleştiren niteliklere sahiptir. Geleneksel bir izlek hâlinde sürekliliğe sahip *Yusuf ile Züleyha* öyküsünün bu farklı anlatımlarında ortak nokta içeriktir. Yusuf'un rüyası, babası Yakub'un endişeleri, geleceğe dönük sevinci, rüyayı kimseye özellikle kardeşlerine anlatmaması konusunda Yusuf'u uyarması gibi ortak olay birimleri çevresinde şekillenen Bekiroğlu metni, birey ve bireyin evrendeki konumuna ait derin göndergeleriyle kapsamlı bir yeni'den düzenlemedir. *Yusuf ile Züleyha* anlatısında, Bekiroğlu'nun "bireysel ve gizli miti",²⁰ dil malzemesini kullandığı öznellik ve özgün sanatçı kimliğinin ayırıcı nitelikleri ile bütünlenerek yansıtılır.

Nazan Bekiroğlu, "hemen her şeyi metinleştirme yönünde bir hareket"²¹ olan postmodern anlatının imkânlarını, geleneği diriltme eğilimine hizmette kullanır. Aynanın öteki yüzüyle yani kendi iç dünyasıyla yansıttığı bu anlatı dizgesinde, anlatıma dayalı metinlerin sanatkâra sunduğu zengin ve geniş söz dünyasını lirik, mistik ve poetik bir forma kavuşturur. Züleyha'nın aşkının merkeze yerleştirildiği bu anlatının, Yusuf'a olan aşkı yüzünden eleştirilen / kınanan Züleyha'nın kınayıcılar / diğer kadınlar ile yüzleşmesinin anlatıldığı bölümünde de diğer metinler ile benzeşimler görülür:

"Şehirde bazı kadınlar dediler ki: Aziz'in karısı delikanlısının nefsinden murad almak istiyormuş: Yusuf'un sevdası onun kalbine işlemiş! Biz onu gerçekten açık bir sapıklık içinde görüyoruz.

Kadın, onların dedikodusunu duyunca, onlara davetçi gönderdi: Onlar için dayanacak yastıklar hazırladı. Onlardan her birine bir bıçak verdi. (Kadınlar meyvelerini soyarken Yusuf'a): "Çık karşılarına!" dedi. Kadınlar onu görünce, onun büyüklüğünü anladılar. (Şaşkınlıklarından) ellerini kestiler ve dediler ki: Haşa Rabbimiz! Bu bir beşer değil... Bu ancak üstün bir melektir!" (Yusuf, 30-31).

Kur'an-ı Kerim'de anlatılan bu olayı, Hamdullah Hamdi, mesnevisine şu şekilde taşır:

Gıybet itdi zenân-ı Mısır anı
Ki sever bir gulâm-ı İbrânî

Cânına aşkı eyle kâr etmiş
Ki dil ü dîni târümâr itmiş

Çûn Züleyha'ya vâsıl oldu haber
Hatırın gayret itdi zîr ü zeber

İşret esbâbı düzdi ol hoş rây
K'ide ol bî-haberleri rüsvây

Her perî-rûy eline gunc ile
Bir bıçak virdi bir turunc ile

Gördiler çûn zenân-ı Mısır anı
Bin nazarda yitürdiler cânı

Eyle yanıldı şevkden amelin
Ki turuncı sandı kesdi elin

Mâh-ı Mağrib didi budur o gulâm
Ki beni yakdı aşk odına tamâm

Budur ol bana töhmet itdüğünüüz
Aşkı ile melâmet itdüğünüüz
Bu belâda sana melâmet yok
Dil-i bî-ihdiyâra töhmet yok

Görelî anı bî-mecâl olduk
Derdüni bildik ehl-i hâl olduk

(Hamdullah Hamdi, s. 350-360)

Anıştırma tekniğini kullanarak diğer iki metin merkezli kendi metnini kuran Nazan Bekiroğlu ise, aynı olayı şu şekilde anlatır:

"Züleyha, önüne geçemeyeceğini anladığı aşkının denizlerindeki fırtınalarda yaralar aldıkça, Mısırlı kadınların diline düştü. Ayıplandı, kınayıcılar tarafından kınandı. (...) Böyle konuştu günlerce ve gecelerce Mısır'ın soylu kadınları. Züleyha evli, Züleyha efendi. Âşıktı, hem de kölesine tutsaktı! Ne kadar ayıptı, ne kadar yasaktı.

Dedikodular gelince Züleyha'nın kulağına dedi: Ateşe düşmeyen yanmayı nereden bilsin? Elini bıçak çizmeyen kanın rengini nasıl öğrensin? (...)

Yusuף'u Mısırlı kadınlara göstermeye karar veren Züleyha her birine ulaklarını saldı vakit geçirmeden. (...) Nil gecesinin sıcaklığı kendi içlerinin sıcaklığından daha fazla olmayan Mısırlı kadınlar bıçaklarını sağ ellerine, porta-

kallarını sol ellerine aldılar, hülyalı ve içi hazla gülümseyen gözlerini hiç ayırmadan, pürdikkat, en tepesinden başlayarak soymaya başladılar. (...) Züleyha, ince bir bakışla cariyelerine buyurdu, söyleyin gelsin, içeri gönderin.

Hangi bahçeden geldiği belirsiz bir koku. Bir ışık yağmuru.

Bir esinti, bir duruş sadece. Yusuf odaya girmişti, sadece bu. (...)

Hepsi hayret makamında, o denli kendinden geçmiş. Bu bir insan olamaz, bu ötelere gelmiş bir melek, diye mırıldandılar. Gözleri Yusuf'ta, elleri portakalı soymaya devamla bakakaldılar. Kuşkusuz aşk sirayet ediciydi. Şimdi hepsinin yüreğinin attığı yerde Züleyha'nın yüreği, şimdi hepsi birer Züleyha. Sonunda hepsinin elleri kesildi!

Ne bir aci, ne bir çılgılık, ne bir ünlem. Sadece birkaç damla kan. (...) Bu ki yaratılmışların en güzeli, Züleyha başıyla bizi. (...) Siz ellerinizi doğradınız, ben yüreğimi doğradım. Bir kez gördünüz siz, ben yıllardır bu güzellikle sınanmaktayım." (Nazan Bekiroğlu, s. 100-102).

Bu ifadeler, üst anlatı olan *Kur'an-ı Kerim*'den ve gönderge metin olan Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Züleyha* mesnevisinden bahsetmeden / dipnot göstermeden anıştırma ve özsel bir alıntılama ile yapılan metinler arasılığın göstergeleridir. Yusuf zindanda iken, kralın, şahın yahut firavunun rüyasını yorumlaması ve suçsuzluğunu açığa çıkarması için gönderilen elçi aracılığıyla isteklerinin anlatımında da ortak noktalar dikkat çeker:

"(Adam bu yorumu getirince) kral dedi ki: "Onu bana getirin!" Elçi, Yusuf'a geldiği zaman, (Yusuf) dedi ki: "Efendine dön de ona; 'Ellerini kesen o kadınların zoru neydi?' diye sor, şüphesiz benim Rabbim onların hilesini çok iyi bilir."

(Kral kadınlara) dedi ki: Yusuf'un nefsinden murat almak istediğiniz zaman durumunuz neydi? Kadınlar, Haşa! Allah için, biz ondan hiçbir kötülük görmedik, dediler. Azizin karısı da dedi ki: "Şimdi gerçek ortaya çıktı. Ben onun nefsinden murat almak istemişim. Şüphesiz ki o doğru söyleyenlerdendir." (Yusuf, 50-51).

*Didi var Yûsufi getür göreyin
Düş cevâbını kendinden sorayın*

*Yûsufun bahtı cûn rücû' itdi
Ahter-i devleti tulû' itdi*

*Yûsuf oldı husrevâne revân
Bâd-pây üzre cûn gül-i handân*

*Da'vet eyledi tahtı üstine
Tâ ki ola bahtı üstine*

(Hamdullah Hamdi, s. 399-402)

Düzyazılaştırmanın sınırsız anlatma ve olay birimleri ekleme imkânını kullanan Nazan Bekiroğlu anlatısında ise, "Sor Bakalım Efendine" ve "Züleyha Oradaydı" başlıklı bölümlerde aynı olay şu şekilde yeni'den konumlandırılır:

"Şerbetçi'ye, dön dedi efendinin yanına, sor bakalım, Mısırlı kadınlar neden ellerini kesmişlerdi?

Sesi ağrıdı. Demek istiyordu ki, efendine sor bakalım, bundan sonraki hayatımda ben, ihsan gördüğü kapıya ihanet eden ve Rabbinin istemediği bir fiili işleyen; ama Firavn tarafından affedilen bir kul olarak mı tanınacak, öyle mi yaşayacağım? Yoksa Mısırlı kadınlar itiraf edecek de, Rabbinin zaten bildiğini herkes bilerek temize mi çıkacağım? (...) Şerbetçinin anlattıklarını dinleyen Firavn gülümsedi. Mısırlı kadınların ellerini kesmesi, böyle bir deymi, tarihçesine vâkıf olmadan iştmiş olduğunu hatırladı. (...) Sabaha kadar Firavn. Sordurdu, buldurdu, arattı, Yusuf'un zindana atılmasında payı olan herkesi ertesi sabah için fermanla saraya çağırttı. (..)

Sorun bakalım. Mısırlı kadınlar neden ellerini kesmişlerdi?

Firavn'ın rüyasının üzerinden bir rüya daha geçmeden Yusuf Mısırlı kadınlarla yüzleştirildi. (...) Kabahatin, sahipleneni çok olunca, inkârı gibi kalbülü de kolaydı. (...)

O masum, diye başladı içlerinden birisi, en yürekli. Onu isteyen bizdik, biz kadınlardık; sular gibi güzelliğinin fidanına aktık. (...) Firavn, söyle, demedi. Öyle demedi de, bize söyleyecek bir şeyin var mı Züleyha, böyle dedi. Züleyha Firavn'a baktı. Bakışlarında ne korku, ne utanç vardı. (...) Firavn yineledi: Züleyha bize bir şey söyleyecek misin? (...) Rabbinim, Yusuf'un da Rabbi olan Rabbinim tanışımıdır ki, dedi, o masum, onu isteyen bendim. Şimdi olduğum benden başka bir ben olan bendim. Parmaklarımın arasında gömleğinin ipliklerini, tırnaklarımın arasında iki omzunun arasından sızan kanın kokusunu taşıdım gecelerce ve günlerce. Onu ben istedim. (...) Züleyha'nın omuzlarından geçmişin acısı kalktı. Yitirdiği her ne ise bulduğu daha büyüktü." (Nazan Bekiroğlu, s. 168-174).

Yapılan gönderme ve alıntılarla diğer iki yapıtta da işlenen olay çerçevesinde iletisini belirginleştiren yazar, çok sesli bir tarzda varlık bulan *Yusuf ile Züleyha* öyküsüne yeni bir anlam zenginliği katar. Bireyin tarihsel kimliğini bir konuma yerleştirme ereğinin ve kendi olma yetisinin göstergeleri ile boyut kazanan bu anlatılarda metinler arası imgeler öncellenir. Üst anlatı, gönderge metin ve ana metinde ortak olan diğer olay birimleri şu şekilde sıralanabilir:

-Yusuf'un tanıtılması

-Yakub'un Yusuf'a sevgisi ve kardeşlerinin bu durumu kıskanması

-Kardeşlerinin Yusuf'u kuyuya atması, kervancıların onu bulması ve pazarda satılması

-Yakub'un Yusuf'un öldüğüne inanmaması, kurdun Yusuf'u yemediğini söylemesi

-Züleyha'nın kendisine köle olarak alınan Yusuf'a âşık olması, Yusuf'un bu aşkı reddetmesi

Züleyha'nın kendisini kınayan diğer kadınlara Yusuf'u göstermesi

-Züleyha'nın Yusuf'a iftira atması ve Yusuf'un zindana atılması

-Züleyha'nın aşkıdan güzelliğini, servetini yitirmesi ve Yusuf'un Rabbine iman etmesi

-Yusuf'un rüya yorumlaması, bu sayede zindandan çıkması ve Mısır azizi olması

-Züleyha ve Yusuf'un evlenmesi, Züleyha'nın güzelliğine ve servetine kavuşması

-Yusuf'un kardeşleri ile karşılaşması, babasına haber göndermesi ve babasının yanına gelişi

-Yusuf'un duası

Hamdullah Hamdi mesnevisinde olduğu gibi metnine gazeller ve kasideler ekleyen Nazan Bekiroğlu, böylece gönderge metnin poetik üslubunu da yakalamayı başarır. Sürekli bir şimdiler dizisinde parçalanmış zamana tutunmak isteyen her iki sanatkar da, toplumsal bilinçdışının dışavurumlarından biri olan bu öyküyü yeniden yazarak geleneği yeni'leme, diriltme, derinleştirme ve yaşatma çabasıdadır. Züleyha'nın ödediği bedelin daha yoğun olarak aktarıldığı Bekiroğlu anlatısında, ruhsal olgunlaşma imlenerek psikanalitik değerlendirmeler de yapılır. Hamdullah Hamdi mesnevisinde dokuz tanesi Züleyha, diğerleri Yakub, Mısır Halkı, Malik ve Bazığa ağzından olmak üzere on üç gazel vardır; Bekiroğlu metninde ise üç kaside ve üç gazel yer alır. Kasideler, "Yusuf'un Gözleri" (s. 75), "Yusuf'un Elleri" (s. 76) ve "Yusuf'un Alnı" (s. 78-79) adlarını taşır ve Züleyha'nın söylemi ile ifade edilir:

Yusuf'un gözleri bir derin kuyu

Yusuf'un gözleri bir gizli bahçe, yağmur yemiş gül vurgunu

bir yasak kent surları kuvvetli, bir iç şehir kapıları kilitli

(Nazan Bekiroğlu, s. 75)

Yusuf'un elleri bir salkım üzüm

bir ak zambak, şakağında Yusuf'un eli

kimi parmakları elif, tırnakları karanfil

*kimi parmakları kalem, tırnakları gül
elleri Yusuf'un*

(Nazan Bekiroğlu, s. 76)

*Yusuf'un alını bir açık deniz
bir dingin akıntı, bir suskun ırmak
durgun derin akar (..)*

Yusuf'un alnından külhan geçer, gülşen geçer

Yusuf'un alnından İbrahim

Yusuf'un alnından bıçak altındaki İsmail'in alını

Musa geçer, Yunus geçer

Yusuf'un alnından sırtında çarmıhı Nasıra'lı İsa geçer

(Nazan Bekiroğlu, s. 78)

Yusuf'un dilinden ifade edilen "Bismillah Gazeli" (s. 175-176), "Merhaba Gazeli" (s. 178-180) ve "Efendim Gazeli" (s. 183-187) adlı üç gazel ise, biçemsel dönüşümün düzyazılaştırma niceliği ile sınırlı kaldığının göstergeleridir. Anlatı da niteliksel anlamda bir anıştırma ediminin varlığını netleştiren bu kaside ve gazel metinleri, psikanalitik içerikleri ile aşk izleğinin ve aşkla bütünlenmenin tinsel yorumu hâlinindedir:

"Kuyuya Bismillah! Zindana bismillah!

Karanlıktan aydınlığa çıkaran duaya, hüznün ile semaya ağan ruha Bismillah!

İki bulut aydınlanınca gökyüzüne neler gördüğümü anlattığımda beni anlayan kalbe Bismillah! Ey kalbin üzerinde titreyen hüznün! Acıya Bismillah! Ateşe Bismillah! Gözyaşına Bismillah!" (Nazan Bekiroğlu, s. 175)

*ey örtüsüne bürünen gece kadar güzel sevgili
şimdi gerçekleşen bir rüya, tamamlanmış bir fetihsin bana
merhaba ey yollarına döküldüğüm
fethi cana safaya gelen merhaba
ey akıncılarımı barındıracak şehir
benim şehrim merhaba*

(Nazan Bekiroğlu, s. 179)

*ey benim kölesi olduğum kölem
efendisi olduğum efendim (..)*

ah efendim, efendinin kölesiyle hükmü var

boynumdaki mahfazanın içinde adım, köle hükmünce yazgılı

olduğundan değil

*bütün saltanatların üzerinde kendi yasalarıyla seyrettiği için aşk
kendime efendi seçtiğim için efendim*

(Nazan Bekiroğlu, s. 183)

İnsanoğlunun en eski itiyadı olan aşk, övünülecek imtiyazdır ve Tanrı kâinatı aşk üzerine yaratmıştır. Edilgen bir duygu değil, bir eylem olan aşk, "bir şeyin içinde olmaktır, bir şeye kapılmak değil."²² Yusuf ile Züleyha öyküsünde, aşkın bu yapıcı ve yaratıcı yönü ön plandadır. Anlatıda aşk, tensel bir olgu olmaktan çıkarak bireyin dünyaya açılımını ve kendi oluşunu sağlayan tinsel bir güce dönüşür. Bu yönüyle "sevgi ya da aşk, hem yaratılmışlar arasında bağıntı için, hem de yaratılmışlarla yüce Allah arasındaki bağıntı için kullanılan genel bir kavram"²³ olarak bireyin başka varlıklarla bütünleşerek çoğalma arzusunu kutsar. Kaba realiteyi yumuşatmak için, bireyin bu kutlu sığınağa yönelmesi ise kaçınılmazdır. Önemli olan bedenlerde değil, ruhlarda bütünlüğe ulaşabilmektir. Zira, insan maddenin darlığından ruhun enginliğine ancak varlık gemisini yakarak erişebilir.

Nazan Bekiroğlu'nun entelektüel kimliğinin, geleneksel içeriğin postmodern biçimle buluşmasında da etkisi büyüktür. O, dinsel ve kültürel değerler manzumesini, modern yöntem ve tekniklerle sentezleyen yeni bir yaratım oluştururken kendi bireysel imgelemine de 'yazıcı' kimliğiyle metnine dâhil eder; zira, "yaratıcılığın, bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşması"²⁴ olduğunun bilincindedir. Bu bağlamda yazar, "Sözbaşı" başlıklı bölümü, kendi öyküsünü içselleştirerek kurar. Aynı durum, gönderge metin olan Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Züleyha* mesnevisinde de görülür:

*Hamdî ger Murtazâ'ya kanber ola
Yegdür andan ki halka server ola*

*Bülbül-i bûsitân-ı fakr ü fenâ
Şâhbâz-ı şikâr-ı ehl-i bekâ (..)*

*Yûsufun çekdiğümce gussasını
Gussam okurdı bana kıssasını (..)*

*Gerçi nazmında kâsır ü lâlem
Kıssasında velik hem-hâlem*

(Hamdullah Hamdi, s. 21-22, 27, 29)

Bekiroğlu da duygusal paylaşımda bulunduğu Hamdullah Hamdi gibi, öykünün kendi imgelemindeki yansımalarını anlatarak metnine başlar. Geleneksel içeriğe içerden bakan yazar, okurla diyaloga girer ve 'yazıcı' kimliği ile zamansal değişimleri aşan bir konuma yükselir:

“Bismihû.

Esirge ve bağışla.

Öptüm kitapların da üzerindeki Kitab'ı, öptüm ve koydum alınma.

Ben: Yazıcı. Yazmaya başladığımda, yıl bir dokuz yüz doksan dokuz milat-
tan sonra, aylardan Nisandı. (..)

İlk sözcükler mürekkebi mor kalemimin ucundan dökülürken, Ayasofya'da
Topkandilin altında değil idiysem de Hamdullah Hamdi Hazretleri gibi (rahmet
onun ve bütün Yusuf u Züleyha yazıcılarının üzerine olsun), ben de suyun
kıyısındaki kentte kendimce bir Ayasofya'daydım.” (Nazan Bekiroğlu, s. 16-17).

Her iki sanatkâr da, farklı uzam ve zamanda kendi rüyaları ile
üst anlatıdaki rüyayı bütünleyerek insan varoluşunun yazıya geçiş
sürecinin örneklerini meydana getirir. Mukaddime nitelikli bu bö-
lümde, mesnevi türündeki gibi diğer yazıcıların da anılması, biçim-
sel dönüşümün metnin yazınsal türünden öteye gitmediğini de
gösterir. *Yusuf ile Züleyha* öyküsünün düşünsel ve duyuşsal etkileri-
nin altını çizen yazar, aynı şekilde, eserin sonuna eklediği
“Yazıcının Son Sözü Yazıcının Rüyası” adlı bölümle mesnevi türü-
nün sebab-i telif bölümü ile örtüşen bir içerik oluşturur:

“Yazının bedeli vardır bilirsiniz.

Kurban ister, kan ister. Ter ister, gözyaşı ister.

Bu yüzden kaderi ağırdır. Yazının kalbi vardır. (..)

Anlattılar işte, gözlerimle görmedim, taşlara kazımadım. Ama yalancı da
değilim. Yazılmış bir hikâyenin üzerinden yeniden yazmak arzusuyla geçince
yazdım, bu yüzden yazdım. (..)

O kadar ki, rüyanın hikâyesi demek olan bu hikâyede yazılmadık tek rüya,
yazıcının rüyası. (..)

Değil mi ki ben kâtib-el-esrârım, kimi yazarak öldüm, kimi ölerek yazdım.

Vakit tamam! Üzerinden bir okuma geçmiş kitabı karşısında yazıcının duy-
duğu ürpertinin anısı, bütün anılara benzeyecek nasılsa.(..)

Konan göçer, doğan ölür elbet. (..)

Ne güzel, ölecek olmak ne güzel. Ne güzel, ölecek olmanın muştusu ölme-
yecek olmanın tahayyülünden, ne güzel.

Beyit:

Minnet Hüddâ'ya devlet-i dünyâ fenâ bulur

Bâkî kalır sahîfe-i âlemde adımız (Bâkî)” (Nazan Bekiroğlu, s. 223-224)

Yaratıcı gücü, sanatın büyümlü dünyasında yeni'leyerek geleceğe
taşıyan yazar, fiziksel ölümü aştığının bilincindedir. Yapıtı ile ha-
yatın arka metni olan ölümün ötesine geçmekte yani ölümsüzleş-

mektedir. Böylece, içindeki 'eski' imgesini zaman, uzam ve olay dizgesi içinde anlamlı kılarak kavramsal düzlemde "hiç kullanmadığı bir kapıyı kullanıp gül bahçesine çıkabilme, dirilişi anlama ve onu yeniden yaşayabilme gücü"²⁵ ile tinsel varoluşun sürekliliğini işaret eder. Metne kolaj tekniği ile eklenen Bâki'ye ait beyit, yazarın yazınsal kendiliğini tamamlar mahiyettedir.

Nazan Bekiroğlu, *Kur'an-ı Kerim'* de Yusuf suresinin sonunda yer alan 'Yusuf'un Duası'nı ise, yine kolaj tekniği ile metnine yapıştırmayı tercih eder. Hamdullah Hamdi'nin mesnevisinin de son bölümünde yer alan bu dua bölümü, mesnevi türünün biçimsel düzenlenişinin ayrılmazlarından. Geleneksel mesnevi türü ile aynı dizgelerde kurgulanan postmodern anlatının bu ortak biçimi, metinsel bağlamda bütünselliğe imkân tanır. Hamdullah Hamdi mesnevinin sonuna dua bölümünü iki içerikli olarak (Yusuf'un Duası ve Züleyha'nın Duası) kendi söylemi ile oluştururken Nazan Bekiroğlu, üst anlatıdaki "Dua" bölümünü aynen kolajlar:

*Ey Rabbim!
Mülkten bana nasibimi verdin.
Ve bana rüya ilmimi öğrettin.
Ey gökleri ve yeri yaratan!
Sen dünyada da ahirette de benim sahibimsin.
Beni Müslüman olarak öldür
Ve beni
Salihlerin arasına kat.*

(Yusuf, 101 ve Nazan Bekiroğlu, s. 219)

Metin dışı bir ögeyi metnine ustalıkla yerleştiren yazar, bu dua bölümü ile kurguladığı öyküyü sonlandırır. Bu tarz metinler arası yer değişimler, eş anlamlılık ilkesi ile oluşturulmuş yapıtlar arasında birleştirici bir olgu hâlinindedir. Metinlerin aynı çizgide buluşmasını sağlayan bu tarz kolajın, metnin bütününe bakıldığı zaman "yaptakçılık"²⁶ olmadığı görülür. Zira, hem Hamdullah Hamdi hem de Nazan Bekiroğlu, kendi metinlerini kurarken sadece içerik ödünçlemesi yapar ve var olan bir yapıtı, yeniden üretirken kendilik değerlerini ve yaşadıkları çağın anlam dizgesini de eklerler. Yusuf ile Züleyha öyküsü için söylenmiş birçok örnek olduğu hâlde, özgün birer yapıt yaratırlar. Böylece "bireysel ya da toplumsal olarak hikâyeleştirilmiş yaşamlar süren hikâye anlatı organizmaları"²⁷ olan insanın / insanların, birey ve toplum boyutlu kimlik arayışını da metinleştirmiş olurlar. Tarihsel süreçteki varlığımızı belgeleyen ve "yalnızca iç-

lerinde anlatılan bireyleri değil; tüm çağları yeniden yaratabilen, tüm kültürlerin duygusunu aktarabilen, tüm dünyaların taslağını çizebilen"²⁸ bu anlatılar, sanatkârın ülküsel sorumluluğunu da netleştirir. Zira, gelenekselden postmoderne uzanan çizgide, bir diriliş panoramasına dönüşen yazınsal olgu, ereksel niteliklere sahiptir.

SONUÇ

"Bir ilişkiler, örüntüler ağı"²⁹ olan geleneğin erdemlerinin hayatın sürekliliğinde değişim ve gelişim yaşaması, metnin yarattığı uzamın sınırlarını da belirlemektedir. Nazan Bekiroğlu "*varolmak değişmek, değişmek olgunlaşmak, olgunlaşmak ise kendini sonsuza kadar yaratmaktır*"³⁰ düsturu ile metnini kendi olma sürecinde arayış, oluşum ve tamamlanmayı yaşayan bireyin arketipsel bir öyküsü hâlinde konumlandırır: "*Yusuf ve Züleyha kıssası, kıskançlık, evlat sevgisi, ayrılık acısı, zulüm, aşk, duyguların kontrolü, sabır, iffet, adalet, doğruluk ve haklılıkta ısrarın karşılıksız kalmayacağı gibi evrensel olguları dramatik bir örgüde, canlı yaşantı sahneleri içinde irdelemektedir.*"³¹ Duygusal bağlılık ve uzlaşımların etkin olduğu bu metinde, evrenselden ulusala kayan çizgide, rüyaların, tarihin, dinin, fantezilerin post-romantik bir analizi yapılır. Anlatı, "yarı mitolojik bir varlık ve örnek insan tipi"³² olarak sunulan Yusuf ile "hakikatın kendini açan yönünün, kendini gizleyen yönüne, yani zahirin batına üstün gelmesinin"³³ kişi düzeyindeki temsilcisi olan Züleyha'nın aşkı merkezli, geleneksel hayatın ve bu hayata ait değerler manzumesinin modernize edilerek postmodern biçimin donanımlarda kurulmasıdır.

Modern yöntemler ile geleneksel unsurların estetik bir normda birleştirilerek postmodern bir uzam yaratan Nazan Bekiroğlu'nun *Yusuf ile Züleyha* anlatısı, metinler üstü özellikler ile genelleşerek türler üstü bir nitelik kazanır. Eski-yeni, masal-gerçek gibi farklı imajları yan yana getiren bu anlatının öykü mü, mesnevi mi, deneme mi olduğunun ayırt edilememesi, metinler arası imgelerin varlığını belirginleştirir.

Nazan Bekiroğlu, kuşaktan kuşağa aktarılan gelenek ile "*aynı silsilede yer alma ve süreklilik hissi*"³⁴ içerisindeki anlatısı ile "*ölümlü ve iğretiden ölümsüze doğru yükselerek hakikate ayna olma*"³⁵ başarısına ulaşır. Gerçek yerine imajı, mitik söylemin, metinler arası göndergelerin esas alınması, kendilik sorgulaması ile psikanalitik bir metne dönüşümü de olanaklı hâle getirir.

DİPNOTLAR

- 1 Halis Çetin, "Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi", *Doğu Batı*, y. 7, s. 25, Kasım-Aralık-Ocak 2003, s. 18.
- 2 Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları, İstanbul, 1989, s. 14.
- 3 J. Needleman-R. Skynner-D. Ingleby, *Psikiyatri ve Kutsallık*, (çev. Abdullah Haklı), İnsan Yayınları, İstanbul, 2000, s. 35.
- 4 *Doğu Batı*, y. 7, S. 25, Kasım-Aralık Ocak 2003, s. 8.
- 5 William L. Randall, *Bizi Biz Yapan Hikâyeler-Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, (çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 50.
- 6 David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, (çev. Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 107.
- 7 Mircae Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, (çev. Sema Fırat), İstanbul, 1993, s. 37.
- 8 Rene Guenon, *İslam Maneviyatı ve Taoculuğa Toplubakış*, (çev. Mahmut Kanık), İnsan Yayınları, İstanbul, 1989, s. 7.
- 9 Nazan Bekiroğlu, *Yusuf ile Züleyha-Kalbin Üzerinde Titreyen Hüzün*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2005.
- 10 Ramazan Korkmaz, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Türksoy Yayınları, Ankara, 2004, s. 68.
- 11 Celal Settari, *Züleyha'nın Aşk Derdi-Hz. Yusuf Kıssası*, (çev. Mehmet Kanar), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s. 11.
- 12 *Kur'an-ı Kerim ve Açıklanmalı Meali*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2006, s. 234-247 (XII. sure: Yusuf suresi).
- 13 Akşemseddinzade Hamdullah Hamdi, *Yusuf u Züleyha*, (hızl. M. Naci Onur), Ertem Matbaacılık, Ankara, 1986.
- 14 A. Reza Arasteh, *Aşkta ve Yaratıcılıkta Yeniden Doğuş-Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin Kişilik Çözümlemesi*, (çev. Bekir Demirkol-İbrahim Özdemir), Kitabiyat Yayınları, Ankara, 2000, s. 19.
- 15 Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, Ankara, 2000, s. 216.
- 16 Victoria Rowe Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kuyuları*, (çev. Erol Köroğlu-Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 64.
- 17 Aktulum, *age.*, s. 94.
- 18 *Age.*, s. 94-95.
- 19 *Age.*, s. 165.
- 20 Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1993, s. 59.
- 21 Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, (çev. A. Baki Güçlü), Ark Yayınları, Ankara, 1993, s. 159.
- 22 Erich Fromm, *Sevme Sanatı*, (çev. Işitan Gündüz), Say Yayınları, İstanbul, 1998, s. 30.
- 23 Nasrullah Pürcevadi, *Can Esintisi - İslam'da Şiir Metafiziği*, (çev. Hicabi Kırlangıç), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s. 354.
- 24 Rollo May, *Yaratma Cesareti*, (çev. Alper Soysal), Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 74.
- 25 Sevim Kantarcıoğlu, *T. S. Eliot'un Şiirlerinde İnsanın Kendini Gerçekleştirme Teması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981, s. 64.
- 26 Aktulum, *age.*, s. 227.
- 27 Randall, *age.*, s. 90.
- 28 *Age.*, s. 124.
- 29 Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1996, s. 164.
- 30 Randall, *age.*, s. 35.
- 31 Nurullah Çetin, "Yeni Türk Şairinin Yusuf ve Züleyha Hikâyesi Duyarlığı", *Türkoloji*, c. XIII, S. 1, Ankara, 2000, s. 110.
- 32 Settari, *age.*, s. 129.
- 33 Toshihiko İzutsu, *İslam'da Varlık Düşüncesi*, (çev. İbrahim Kalın), İnsan Yayınları, İstanbul, 1995, s. 23.
- 34 Edward Shils, "Gelenek", (çev. Hüsamettin Arslan), *Doğu Batı*, y. 7, S. 25, Kasım-Aralık Ocak 2003, s. 112.
- 35 Necmettin Şahinler, *Aynasını Arayan Adam*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2000, s. 99.

KAYNAKÇA

- Akşemseddinzade Hamdullah Hamdi, *Yusuf u Züleyha*, (hzl. M. Naci Onur), Ertem Matbaacılık, Ankara, 1986.
- Aktaş, Şerif, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1993.
- Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, Ankara, 2000.
- Arasteh, A. Reza, *Aşkta ve Yaratıcılıkta Yeniden Doğuş-Mevlânâ Celaleddin-i Rumi'nin Kişilik Çözümlemesi*, (çev. Bekir Demirkol-İbrahim Özdemir), Kitabiyat Yayınları, Ankara, 2000.
- Ayvazoğlu, Beşir, *Gelenğin Direnişi*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1996.
- Ayvazoğlu, Beşir, *İslam Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları, İstanbul, 1989.
- Bekiroğlu, Nazan, *Yusuf ile Züleyha-Kalbin Üzerinde Titreyen Hüziin*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2005.
- Çetin, Halis, "Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi", *Doğu Batı*, y. 7, S. 25, Kasım-Aralık-Ocak 2003.
- Çetini, Nurullah, "Yeni Türk Şairinin Yusuf ve Züleyha Hikâyesi Duyarlığı", *Türkoloji*, c. XIII, S. 1, Ankara, 2000.
- Eliade, Mircea, *Mitlerin Özellikleri*, (çev. Sema Fırat), İstanbul, 1993.
- Fromm, Erich, *Sevme Sanatı*, (çev. İştan Gündüz), Say Yayınları, İstanbul, 1998.
- Guenon, Rene, *İslam Maneviyatı ve Taoculuğa Toplubakış*, (çev. Mahmut Kanık), İnsan Yayınları, İstanbul, 1989.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, (çev. Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 1997.
- Holbrook, Victoria Rowe, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, (çev. Erol Köroğlu - Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.
- İzutsu, Toshihiko, *İslam'da Vârlık Düşüncesi*, (çev. İbrahim Kalın), İnsan Yayınları, İstanbul, 1995.
- Kantarcioglu, Sevim, T. S. Eliot'un Şiirlerinde İnsanın Kendini Gerçekleştirme Teması, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981.
- Korkmaz, Ramazan, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Türksoy Yayınları, Ankara, 2004.
- Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2006, s. 234-247 (XII. Sure: Yusuf suresi).
- May, Rollo, *Yaratma Cesareti*, (çev. Alper Soysal), Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
- Needleman, J. - Skynner, R. - Ingleby, D., *Psikiyatri ve Kutsallık*, (çev. Abdullah Haklı), İnsan Yayınları, İstanbul, 2000.
- Pürcevadi, Nasrullah, *Can Esintisi - İslam'da Şiir Metafizigi*, (çev. Hicabi Kırilangıç), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998.
- Randall, William L., *Bizi Biz Yapan Hikâyeler - Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, (çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- Sarup, Madan, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, (çev. A. Baki Güçlü), Ark Yayınları, Ankara, 1993.
- Settari, Celal, *Züleyha'nın Aşk Derdi - Hz. Yusuf Kıssası*, (çev. Mehmet Kanar), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998.
- Shils, Edward, "Gelenek" (çev. Hüsamettin Arslan), *Doğu Batı*, y. 7, S. 25, Kasım-Aralık-Ocak 2003.
- Şahinler, Necmettin, *Aynasını Arayan Adam*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2000.

GARİP POETİKASININ ELEŞTİRİSİ

Mehmet Narlı*



Özet: Bu çalışmada, Cumhuriyet döneminde, kendisinden önceki bütün şiir birikimine, anlayışına itiraz ederek var olmak isteyen Garip şiir hareketinin poetikası irdelemektedir. Hareketin poetikası, özellikle Orhan Veli'nin sanatlar arası ilişkiler, şiirin yapısı, şiirin dili konularında getirdiği eleştirilerle açılmaya çalışılmaktadır. Şairin poetik arayışları, kendinden önceki ve kendi döneminde arayışlarla karşılaştırılmalı olarak tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Orhan Veli, Garip, Poetika, Anday, Rifat

THE CRITICAL OF THE POETIC OF GARİP

Abstract: In this study, poetic of Garip Poetry movement which wants to come into being by protesting all of the poetry experience and approaches in the Cumhuriyet period is analyzed. The poetic of movement has been solved especially by the Orhan Veli's critiques to the relations between arts, structure of poems and language of poetry. The poets poetic explorations are argued comparatively with other poets at his period and the poets before him.

Keywords: Orhan Veli, Garip, poetry, Anday, Rifat

GİRİŞ

Orhan Veli ve Oktay Rifat, Garip hareketinin ilk şiirlerini 1937'de *Varlık* dergisinin 101. sayısında yayımlamaya başlarlar. Yola birlikte çıktıkları arkadaşları Melih Cevdet'in şiiri bu sayıda yer almaz. İki sayı sonra yine Orhan Veli ve Oktay Rifat'ın yayımladıkları "Sürrealist Oyunlardan" başlıklı ortak şiirsel metin, Garip hareketinin ilk poetik beyanı olarak görülebilirse de, üç arkadaş, yaptıkları işi, birkaç sene sonra açıklamaya çalışır. Nitekim bu üç şair ortak kitapları olan *Garip*'i (Kanık, 1941) 1941'de yayımlar. Fakat ilginç olan, kitabın, üç şairin ismi ile değil de Orhan Veli'nin hazırladığı ve bir önsöz koy-

* Doç. Dr., Bahkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

duğu bir antoloji olarak yayımlanmasıdır. Yıllar sonra Melih Cevdet'in söylediğine göre önsözdeki poetik görüşlerde tam bir ortaklık olmamıştır (Baydar, 1960: 26). Böyle de olsa Melih Cevdet'in on altı, Oktay Rifat'ın yirmi ve Orhan Veli'nin yirmi dört şiiri yer alır kitapta. *Varlık*'tan sonra üç şairin şiirleri, farklı yerlerde yayımlanmaya devam eder. Bu dağınık görüntüyü kaldırmak için 1948 yılında bir dergi çıkarma girişimleri olur. 1949 yılının ilk günü *Yaprak* dergisinin ilk sayısı çıkar. Yaklaşık iki yıl, Garip hareketinin yayın organı olarak çıkan derginin ömrü, derginin baş aktörü Orhan Veli'nin ömrü gibi kısa olur. Orhan Veli öldükten sonra Oktay Rifat ve Melih Cevdet, şiirlerini günlük realiteden, nükteli söyleyişten uzaklaştırmaya başlarlar.

Cumhuriyet döneminde kendisinden önceki bütün şiir birikimine, anlayışına itiraz ederek var olmak isteyen şiir hareketi, kuşkusuz Garip hareketidir. Bu tarz bir karşı çıkışı elbette Nâzım Hikmet'in *Resimli Ay* dergisinde başlattığı "Putları Yıkıyoruz" (Ran, 1930) kampanyasından bağımsız düşünemeyiz. O kampanyada Nâzım Hikmet, Abdülhak Hâmid ve Mehmet Emin'in şahsında, temelde devam edegelen ve yeni oluşan siyasal ve sosyal anlayışa itiraz ediyordu. Orhan Veli de, Ahmet Hâşim, Yahya Kemal ve İkinci Kuşak hececilerle temsil edilen dönemin edebiyat anlayışına ve bu anlayışın kültürel birikimine sert itirazlarda bulunur. Söz sanatlarının, anlam sanatlarının, sanatlar arası etkileşimin tümünü reddeder. Dünyanın değiştini, artık aristokrasinin egemenliğinin sona erdiğini, insanların romantizmin aldaticılığından hayatın gerçek yüzüne geçtiğini; dolayısıyla kendilerine kadar gelen şiirin bundan böyle insanlara vereceği hiçbir şeyinin kalmadığını düşünür. Öyleyse gelenek yıkılmalı ve yeni şiir kurulmalıdır.

İtirazlara dikkat edildiğinde, Garip şiirinin sadece söz ve anlam sanatlarını değil, kendisine kadar gelen şiirin arka planını oluşturan bilgi kuramını ve kültür ortamını da reddettiği görülür. Orhan Veli ve arkadaşları, bunların yerine çoğunluğun yaşıdığı, soluduğu canlı bir alt kültürü şiire taşıyarak geleneğin ruhundan, zevkinden, biçiminden kurtulmak isterler. Çünkü onlara göre bu gelenek, yüzyılların yükselttiği bir kuledir ve kuleye bir taş daha döşemek, insanlığın gelişmesinden habersiz olmak demektir. Şiirdeki eski ruh yapaydır ve samimi duyguların yaşanmasına engeldir. Kendilerine kadar gelen şiir zevki, işçinin, emekçinin, yani hayatı ayakta tutan sokağın zevki değildir. Geniş kitlelerin zevkini merkez alan Garip, şiirde açıkça görülebilecek bir 'öz'ün, keskin bir anlamın peşine düşer. Bu anlayış da Garip'i, şiiri, "sosyal bir işlevi olan hüner" olarak

anlamaya götürür. Bu genel değerlendirmeden sonra, Garip şiirinin poetikasını, Orhan Veli merkezinde, daha ayrıntılı değerlendirme ve tartışmaya çalışabiliriz.

1. GARİP'E KADARKİ ŞİİRİN VE ŞİİR ANLAYIŞLARININ ELEŞTİRİSİ

A) Sanatlar Arası İlişkinin Eleştirisi

Orhan Veli, şiirin diğer sanatlardan destek almasına karşı çıkar. İlk eleştirdiği ögeler, şiirde müziği oluşturan vezin ve kafiyedir. Henüz 1938'de *"o vezin ve kafiyenin temin edeceği müzikten zevk duyabilmek, lakırdıyı bu ölçüler ve kaideler içerisinde söylemeyi bir maharet telakki edebilmek için tasavvur edemiyorum insan ne kadar basit bir mahlûk olmalıdır."* (Kanık, 1938: 10) diyen Orhan Veli, 1941 Mayıs'ında çıkardığı *Garip'* te de *"Ben sanatlarda tedahüle taraftar değilim. Şiiri şiir; resmi resim, musikiyi musiki olarak kabul etmeli"* (Kanık, 1969: 15) diyerek aynı görüşü sürdürür. Ona göre şiirde müzik veya resim gibi malzemesi ve yapısı tamamen farklı olan sanatlardan yardım almak, şiirin kendine mahsus bütünlüğünü yakalayamayanların başvurduğu bir hiledir. Kaldı ki, şiirde müziği sağlamaya çalışmak, müziğin de özelliklerine zarar vermek demektir. *"Ahenktar birkaç kelimenin yan yana gelmesinden meydana çıkmış bir musiki, nağmelerindeki tenevvü ve akortlarındaki zenginlikle muazzam bir sanat olan musiki yanında"* (Kanık, 1969: 16) küçümsenecek bir şeydir. Şairin asıl yapması gereken şey, uğraştığı sanatın kendi özelliklerini keşfetmek, hünerini de bu özellikler üzerinde göstermektir.

Orhan Veli'nin, şiirin neredeyse müziğin bir türü gibi algılanmasına verdiği tepkiyi, şiirin kendi gerçekliği açısından olumlu karşılamak mümkündür. Fakat Orhan Veli'nin karşı duruşunu besleyen asıl bakış açısını, *"Şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibarettir."* (Kanık, 1969: 17) biçimindeki cümleler ortaya koyar. Bu cümlelerin, duygusal şiirin yerine aklî şiiri yerleştirmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Şiirde anlama bu kadar önem veren şairin müzikal ögeyi dışlaması anlayışla karşılanabilir. Fakat bu sert reddedişin çok da sağlıklı temellere dayanmadığını düşünüyoruz. Orhan Veli, şiirde yüzlerce yıldır var olan müzikal değerlerin hep aynı estetik ve düşünsel kaygılardan geldiğini sanmakla yanılmaktadır. Şairin, şiirdeki müzik ile anlam arasında bir bağıntı olup olmadığını düşünmek istemediğini de görmekteyiz. *"Avâze-yi bu aleme Davud gibi sal / Bâki kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş"* di-

yen Bâkî'nin, "derûnî ahenk"i şiirin en temel niteliği sayan Yahya Kemal'in, şiiri söz ile müzik arasında, müziğe daha yakın sayan Ahmet Hâşim'in, şiiri uyanıkken görülen rüya olarak tanımlayan ve bu hâlden hâle geçişte müziğin gücünü belirten Tanpınar'ın aradıkları, her hâlde vezin ve kafiye'nin temin edeceği basit bir zevk değildir. Anlam dediğimiz sonucun oluşması, uyarının biçimine, niteliğine, tekrar ediliş sayısına da bağlıdır. Bâkî'nin "bâki kalan hoş sadâ"nın dahilî ve haricî duyuları harekete geçirmesiyle bütüncül bir varlık algısını sezme mümkün. Yahya Kemal'in "derûnî ahenk"i anlatırken, vezin ve kafiye'yi sadece kayıtlardan biri olarak andığını hatırlamak zorundayız. Derûnî ahenk, anlamı da içeren iç uyumdur. Sembolistlerin şiirdeki müzik anlayışının, Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal aracılığıyla bütün birinci ve ikinci kuşak hececi şairleri etkilediğini biliyoruz. Bu şairlerin hepsinin, sembolist şairlerdeki derin müzik anlayışını aynı oranda yansıttığını söyleyemeyiz. Elbette şiirde müziği, vezinden ve kafiye'den ibaret sayanlar olduğu gibi, sadece akılda tutturmanın, öğretmenin bir aracı sayanlar da olmuştur. Ama şiirdeki müziğin bunları aşan bir işlevinin bulunduğu ve Orhan Veli'nin, Bâki, Yahya Kemal, Hâşim ve Tanpınar atıflarıyla göstermeye çalıştığımız yapıyla ilgilenmediği de açıktır.

Orhan Veli'nin sanatlar arası ilişkilerde eleştirdiği bir durum da şiirdeki resim ve resim unsurlarıdır. "*Şiirde diğer sanatlara ait unsurları, ahenkle tasviri kullanmanın bir hile, acizden doğma bir hile*" (Kanık, 1940: 5) olduğunu söyleyerek şiirdeki müzik unsuruna itiraz ettiği gibi tasvire de itiraz eder. Fakat tasvir konusundaki eleştirilerinde müzik konusundaki gibi katı değildir. Hatta Apollinaire'in resmi kullanarak insanı şiirin havasına soktuğundan bile söz eder. Orhan Veli'nin resim konusundaki bu temkinli eleştirisinin iki sebebi var: Birincisi, şairin şiirde az çok tasvirin olacağını kabul etmesi; ikincisi, şiirdeki resmin, şiirde müzik kadar yaygınlık kazanmamış olması (Kanık, 1969: 18-19). Orhan Okay, bu iki sebebe dayanarak Orhan Veli'nin resim konusundaki itirazının mutlak bir tasvire değil, şiirin tamamıyla tasvirten ibaret zannedilmesine olduğunu (Okay, 1984: 21) söyler. Orhan Veli, tasviri bütünüyle reddetmez; ama şiir-tasvir ilişkisini anlattığı yazısını Eluard'ın "bir gün gelecek o sadece kafa ile okunacak" sözüyle bitirir. Bu alıntının gösterdiği şudur: Orhan Veli, mutlak bir tasviri reddetmese de, şiirin anlamının ve güzelliğinin oluşmasında tasvire bağlı olarak oluşan tahayyülün varlığını gerekli görmemekte, şiirden yansıyan asıl şeyin zekâ olduğunu düşünmektedir. Fakat zekâ şiiri, gerçekten tasvire ve tahayyüle kapa-

lı mıdır? Toplumsal bir şiir vermek için, biçimle, görüntüyle ilişkilerin, anlamcılık lehine göz ardı edilmesi mi gerekir? 1940'lardaki yeni şiirin şairlerinden biri olan, aynı zamanda Orhan Veli gibi şiirin halka yayılmasını isteyen, halkın zevkini ve sanatını esas alan Bedri Rahmi Eyuboğlu, bu sorulara hayır der ve *"hiçbir memlekette, hiçbir devirde bir sanatın yalnız başına sivrilemediğini; diğer sanatlarla iç içe girerek var olduğunu; sınırlarını genişlettiğini"* (Eyuboğlu, 1946) söyler. Elbette şiirdeki resmin, şiirin önüne geçmesi konusunda Orhan Veli'nin gösterdiği tepki yerinde bir tepkidir. Ama kötü örnekleri bir tarafa bırakılırsa, çok soyut ve abartılı olmasına rağmen gazel ve minyatür estetiğindeki tasvirin bile anlamla ilişkisi vardır. Daha çok parnas şiirin etkisiyle, eşya ve insan tabiatının gerçek tasvirine açılan Cenap ve Fikret de yaptıkları tasvirlerle iç dünyada yaşanan gerçeklikleri somutlaştırmaya çalışırlar. Şiirdeki tasvir, sadece bir resim merakı olarak algılanmazsa, şiir-resim ilişkisinde, tabiat ve insan ruhu arasındaki sınırları genişletmek isteyen bir çabayı görmek her zaman mümkündür. Fakat Orhan Veli'nin "mana"daki ısrarı bu şekildeki resim destekli bir anlamı içermez. Ona göre müzik ve hayal gibi, tasvir de, insanın saf ve temiz tabiatını, hilesiz ruhunu değiştirmeye çalışmaktır. Buna gerek yoktur; çünkü insan, olduğu gibi güzeldir. Bu yüzden de tasvir ancak, gerçek hayatta iç içe, omuz omuza yaşadığımız kitlenin anlatılmasında çok somut ve küçük bir işlev üstlenirse, kabul edilebilir.

B) Şiirin Yapısı Çevresinde Eleştiriler

Orhan Veli, şiirin yapısı çevresinde getirdiği eleştirilerde yine vezin ve kafiyeye değinir. Ona göre bu kayıtlar, yeni şiir için gerekli olmadığı gibi şiirin biçimini sağlayan vazgeçilmez öğeler de değildir. Şiirin biçimi, onlar olsa da olmasa da vardır (Kanık, 1940: 5). Ona göre, *"Vezin yok, kafiye yok, teşbih yok, mübalağa yok, o hâlde şiir de yok!"* diyenler değil; *"Vezin var, kafiye var, teşbih var, ama şiir nerede?"* (Kanık, 1969: 102) diyenler, şiirin ne olduğuyla ilgili daha önemli bir şeyi soruyorlardır. Orhan Veli'ye göre kafiye, ilk insanlar, yaşadıklarını veya öğrendiklerini hatırlamak için kullanmışlardır. Daha sonra bu oyunda bir güzellik bulmuşlar, onu vezinle birlikte kullanmaya başlamışlardır. Ama artık insanlık, gelişme yolunda çok mesafe almıştır ve bugünün insanı, vezin ve kafiye'nin oluşturacağı güçlüklerden, güzelliklerden zevk alacak değildir. Nitekim bugüne kadarki şiirde bu gerçeği görenler olmuştur; ama onlar da bunların yerine "ahenk"i kullanmaya başlamışlardır. Oysa bir şiir-

de ahenk olacaksa bunun vezin ve kafiyeyle sağlanacağı şartı yoktur. Bir şiir bunlar olmadan da ahenkli olabilir. Şiirin ahenkli olduğunu vezin ve kafiyeyle göstermek olsa olsa şiir anlayışı kıt insanlar içindir. Ahenk adına bunlara bağlı kalmak, şairin düşüncelerini, duyarlılığını tutsak eder; dilin doğru kullanımını engeller. Şiir dilindeki birçok tuhaf ve yanlış kullanımlar, hep vezin ve kafiye zorunluluğundan kaynaklanır. Bu hataları yapanlar, bunu itiraf etmezler de “şiirin dilinin kendine has yapısı” gibi dar bir düşünüşe yönelirler (Kanık, 1969: 10-11). Orhan Veli, bu düşüncelerini daha sonraki yıllarda da korur. *Yaprak* dergisinde “Küçük Bir Antoloji” başlığıyla yayımladığı yazısında, Abdülhak Hâmid, Cenap Şehabettin ve Mehmet Emin gibi şairlerin şiirlerinden bazı bölümler alır; vezin ve kafiye yüzünden düşülen dil yanlışlarını alaycı bir dille anlatır. Örneğin Hâmid’in “*Sevdim seni cân ü dilden işte / Olsan ne var Eşber’e enişte*” şeklindeki mısralarını alarak Türkçede “Eşber’e enişte olsan ne olur veya ne çıkar?” denilebileceğini, “ne var” denilemeyeceğini belirtir. Yazının devamında, kafiye yüzünden düşülen diğer tuhaflikları da sergiler ve vezinsiz, kafiyesiz bir metni nesir sananların pek aceleci davrandıklarını belirtir. Oysa ona göre, bir şiir vezinsiz, kafiyesiz de olsa gerçek şiirse asla nesre çevrilemez; ayrıca mısraların alt alta üst üste dizilmesi de metnin şiir olup olmamasını belirleyemez (Kanık, 1949). Orhan Veli, *Garip*’i yayımladıktan altı yedi yıl sonra, vezin ve kafiye hakkındaki tutumunu biraz yumuşatır. Vezin ve kafiyeye özellikle düşman olmadığını, bunları marifet sayanlara kızdığını; hatta şimdilik değilse de ileride bu kayıtların kullanılabileceğini söylemeye başlar. Hakan Sazyek’e göre bu yumuşamanın sebebi, “*Garip şiirinin artık iyice tutunmuş olması, yaygınlık kazanmış olmasıdır. Hareketin başarıya ulaşabilmesi için ilk yıllarda poetik düzlemde birçok aşırı çıkış yapmış olan şair, artık bunun yerleşmiş olduğunu bilmesinin verdiği güvenle ılımlı düşüncelerini sergilemekten kaçınmamıştır.*” (Sazyek, 1999: 111). Bu yumuşamayı hazırlayan başka bir gelişmeden de söz edilebilir: Orhan Veli, zekâyı uyarmak, çarpıcı gerçeği dile getirmek, dilden dile dolaşacak toplumsal küçük şarkılar söylemek için geleneğin bütün ses birikimlerini hatırlar ve bunların kaçınılmaz olduğunu fark eder. Arkadaşları gibi uzun yıllar şiir yazma imkânı olsaydı, Orhan Veli’nin şiir anlayışında önemli dönüşümlerin olacağını görebilirdik.

Orhan Veli’nin, vezin ve kafiyenin düşüncüyü ve duyarlılığı sınırlandırdığı, dilin doğru ve doğal kullanımını engellediği, şiirdeki ritmi basmakalıp tekerlemelere dönüştürdüğü yolundaki görüşle-

rinin doğruluk payı vardır ya da en azından bu doğruluk payı, şiirlerinde bu olumsuzluklar görülen şairler için daha çoktur. Ancak şiirin bu ezeli unsurlarının düşünce ve hayali beslediğini gösteren örnekler de yok mudur? Mehmet Kaplan, vezin ve kafiyeyi Dıranas'ın şiirini doğuran unsurlar olarak görür ve Dıranas'ın düşünce ve hayallerinin çoğunu, dili vezne yudururken kafiyelerin anlamları arasında bağlantı kurarken bulduğunu söyler (Kaplan, 1987: 333). Tanpınar, "*Güç ve nadir kafiye, tedailerimizin seyrine mesut ve yakışır bir yol açar; vezin çıkardığı müşkülâtle bizi tesadüflerin gecesini zorlamaya mecbur eder. Şekil, lisan denilen kaosun içinde varmamız lazım gelen mükemmeliyetin hudutlarını çizer, dolduracağımız boşlukları gösterir.*" (Tanpınar, 1997: 17) derken vezin ve kafiye bazılarının zorlamalarından haberdardır kuşkusuz. Ama bunlar yüzünden sanatın "nizamı" feda edilemez. Tanpınar'ın yapıyı oluşturan bu unsurlara bakışı, onun zaman, mekân ve insan bütünlüğünü, estetik bir biçim olarak algılamasıyla ilgilidir. Orhan Veli'nin vezin ve kafiye karşısındaki reddedici ve kayıtsız tavrını, biraz da böyle bir algıdan uzak oluşuyla ilişkilendirmeliyiz. Gerçeklik anlayışı olgularla sınırlı olan modern "küçük adam"ı anlatmak isteyen Orhan Veli, vezin ve kafiye de içine alan estetik bir biçimi önemsememiştir.

Orhan Veli, yapıyı oluşturan "edebî sanatlar"ı da gereksiz bulur ve bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirir:

"Lafız ve mana sanatları çok kere zekânın tabiat üzerindeki tahrip edici hassalarından istifade eder. Bilgisini, terbiyesini geçmiş asırlara borçlu olan insan için bundan daha tabii bir şey yoktur (...) Yazının peyda olduğu günden beri yüz binlerce şair gelmiş, her biri binlerce teşbih yapmış. Hayran olduğumuz insanlar bunlara birkaç tane daha ilave etmekle acaba edebiyata ne kazandıracaklar? Teşbih, istiare, mübalağa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak bir hayal zenginliği, ümit ederim ki tarihin aç gözünü doyurmuştur." (Kanık, 1969: 11-12).

Bu karşı duruşun temel gerekçesi ise, bu sanatların şairi, doğal insanı anlatmaktan alıkoymalarıdır. O, sanatların yutturulmuş servet kaynakları olduğundan oldukça emindir:

"Saf ve temiz tabiatı, zenginliği, kompleksleri olmasına rağmen hilesiz insan ruhunu -hiç de fevkalade olmayan güzellikler teminine hadim olmak maksadıyla- tağyir eden teşbih, onun daha koyusu olan istiare, zevklerinizi tağdiye bakımından ne kadarlık bir kapasiteye malik bulunduğu aşikâr olan mübalağa, asırlarca bize yutturulmuş bir edebiyatın yegane servet menbalarıdır." (Kanık, 1938: 10).

1946'da Kadıköy Halk Evi'nde verdiği bir konferansta sanatlarla ilgili çok daha lakayt, çok daha alaycı bir tavır takınır:

"Bir de ukâla gelmiş dünyaya, filanca şairin yaptığına teşbih derler, demiş. Derken bir başka şair, işkembe-i kübradan bir şey sallamış. Bir başka ukalâ buna da mübalağa derler demiş. Böylece bir sürü sanat bulunmuş." (Kanık, 1969: 103).

Bu karşı duruşlar, elbette geleneğin aynen tekrar edilmesinde duyulan bir rahatsızlığa bağlıdır. O, değişen insanın (yaşadığı hayattan tat almak isteyen "küçük adam"ın), bu teşbih ve mübalağalarla anlatılamayacağı düşüncesindedir. Ama bu alaycı tavrın, kendi şiirine yöneltilen eleştirilerle de ilgisi vardır: Orhan Veli'nin şiirini beğenmeyen, şiirden saymayan edebiyat çevreleri, şiirin devam edegelen iç ve dış kurallarını öne sürer; kuralsızlığın sanatın kendine özgü yapısını bozacağını ısrarla vurgular. Bu tür eleştiriler, Orhan Veli'nin kural ve kayıtlara daha sert yaklaşmasına önemli ölçüde sebep olmuştur. Bize göre bu karşı çıkışları, geleneğin ağır yükü altında kalan özgürlükçü bir kişiliğin aforizmaları olarak da değerlendirmek mümkündür.

Bütün bu belirlemeler, aykırılığın temel sebeplerini açıklamaya yetmez. Garip'in oluşumunu, bütün farklılıklarına rağmen modern edebiyatımızın (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan yeni edebiyatımızın) kırılma veya yenilenme dönemlerinden ayrı tutamayız. Amacı farklı olmakla birlikte, eskiye yaklaşım biçimi, şiirin amacı ve eleştiri düzeyi gibi noktalarda kırklı yıllardaki itirazları, Tanzimat şairlerinin Divan şiirine, Genç Kalemlerin Servet-i Fünûn şiirine, Nâzım Hikmet'in putları yıkma iddiasıyla Abdülhak Hâmid ve Yahya Kemal şiirine yönelttikleri eleştirilerle ilişkilendirmek durumundayız. Bu ilişkilendirme, hem yeninin eski karşısındaki egemenlik arayışını, hem de genel olarak Avrupa'dan yayılan sanat felsefeleriyle tanışan şairlerin arayışlarını gösterir. Yani itirazın birinci boyutu tarihsel akış içindeki yenilenme ihtiyacına dayanır. Ancak kimi sanat hareketleri, bu yenilenmeyi önceki ile savaşıarak değil, uzlaşarak yapmaya çalışır: Değişmesi gerekeni gösterir; ikna etmek ister, gelenek karşısında bir meşruiyet bulmaya çalışır. Kimi sanat hareketleri veya sanatçılar ise, öncekini yıkmadan yeninin kurulamayacağını söyleyerek çatışmacı bir tutum izler. Garip'in diğer şiir birikimlerini olduğu gibi bütün söz ve anlam sanatlarını da reddetmesinin diğer bir besleyeni, gerçekçilik anlayışıdır. Geleneksel sanatın beslediği şairânelik, fevkaladenin peşinde-

dir; oysa Garip için doğru olan “*fevkaladenin yaratılması değil alelâdenin anlatılmasıdır*” (Karakoç, 1986: 26). Garip gerçekçiliğinin Nâzım gibi Marksist bir dayanağı olmadığı için, bu alelade insanın en önemli edimi “yaşama” olmuştur. Fakat hayatın içindeki alelade insanı ve duygularını zekice ortaya koymak için gerçekten bütün sanatlara gerek yok mudur? Sanatlara karşı çıkılırken dil- söz- anlam ilişkisi düşünülmüş müdür? Anlamı şiirin tek hedefi olarak gösteren Orhan Veli, anlam dediğimiz göreceli sonuca, simgeler, eğretilemeler, ilişkilendirmeler olmadan nasıl ulaşılacağını da anlatmış (anlatabilmiş) değildir. Hayalin, teşbih, istiare gibi bütün mecazların, insanın ve eşyanın saf doğasını bozduğunu söylemesi yeterli bir açıklama değildir. Kuşkusuz, insan gerçeğini devre dışı bırakan bir söz oyunu karşısında bulunduğumuz zaman, Orhan Veli’nin tepkisini doğru buluruz. Ama Orhan Veli’nin tepkisinin derinliğinde, tahayyül ve sezgi, yaşananla; ülküsel olan da olgusal olanla çatışmaktadır. Nietzsche, insan gerçeğinin geleneklerle, ülkülerle, manevi değerlerle örtüldüğünü; insan doğasının bozulduğunu düşünür. Orhan Veli’nin edebî sanatlar ve eski zevk karşısındaki tavrı da Nietzsche’nin tavrına benzer; o da, bütün sanatları insan gerçeğini gizleyen birer yutturmaca olarak görür.

Değınmek istediğimiz bir konu da Orhan Veli’nin sanatları tarihsel/ diyaletik olarak algılamasıdır. Ona göre sanatlar, ilk insanla başlamış, çoğalmış, çeşitli işlevleri yerine getirerek görevini tamamlamıştır; modern insanın artık bu tür dolambaçlı yollara ihtiyacı yoktur. Hâlbuki Orhan Veli’den sonra gelen birçok şair (örneğin Attilâ İlhan ve İkinci Yeni şairleri) yüzünü geleneğin biçimlerine, simgesel ve imgesel alanına çevirmiştir. Bu durum, şiirin bütün birikimleri gibi edebî sanatların da tarihsel bir düzlemde algılanamayacağını gösterir.

Orhan Veli’nin yapıyla ilgili olarak karşı çıktığı, yanlış bulduğu bir konu da “mısracı zihniyet”tir. Koca Ragıp Paşa’nın “*Eğer maksûd eserse mısra-i berceste kâfidir*” mısraıyla sembolleşen bu zihniyetin “parça güzellik” olarak anlaşıldığı açıktır. Oysa ona göre şiir bir bütünlüktür ve mısracı zihniyetin varacağı nokta mısradan sonra kelimenin tetkik ve tahlilidir. Ne yazık ki bu da, şiire kelime hâlinde mücerret bir şiir unsuru telakkisi getirmiştir. Hâlbuki tuğla, sıva ve saire güzel değildir, bunlardan meydana gelen yapı güzeldir. Yüz kelimelik bir şiirde yüz tane güzel kelime aranmaz; bin kelimelik bir şiir bile bir tek güzellik için vardır. Mısracı ve kelimeci zihniyet, şairâneliği doğurur; çünkü kelimeyi seçmek demek, unsurların tas-

nifinde ve istifinde hüner aramak demektir. Dolayısıyla bu seçilmiş lügatten kurtulmak gerekir. Bu lügatin içinde kalanlar, "nasır" ve "Süleyman efendi" kelimelerinin şiire sokulmasını hazmedemeyeceklerdir. Yeni insanın yeni zevkini ortaya koymak için bu "lügat paralama" hastalığından kurtulmak şarttır (Kanık, 1969: 24-26).

Orhan Veli'nin bu konudaki eleştirilerinin iki noktada toplandığını görebiliriz: Birincisi bütün yerine parçanın öne çıkması; ikincisi, bu tavrın, biçimsel bir hüner lehine, şiirin bütününde var olması gereken anlamı ortadan kaldırması. Şiirdeki edayı anlamla eş tutan Orhan Veli'nin bu tepkisi doğaldır. O, şiirin kelimeyle yazılması düşüncesine karşı değildir. Asıl olarak kelimeyi manasından soyutlayan veya mana nüanslarını hesaba katmayan, vezin veya müzikal değer yüzünden benzer anlamları olan kelimeleri aynı şeymiş gibi kullanmak biçiminde görülen şairâneliğe ve bu kelimelerin oluşturduğu soyut estetik üst kültüre karşı çıkar. Nitekim, "*Gül verir yonca alırız / Bülbül verir serçe alırız / Edebiyat verir yalın söz alırız / Şarkı verir, türkü alırız*" biçiminde devam eden *Yaprak* dergisinde "*Yaprak*" imzasıyla ortaklaşa yazılan ve yayımlanan "*Alış Veriş*" (*Yaprak*, 1949) adlı metinde Garip'in kelimeci olduğu anlaşılır; ama bu kelimeler, hayattan kopuk olmayan; modern bağlamı içinde somut toplumsal anlamı olan kelimelerdir.

Orhan Veli'nin poetik arayışlarındaki tepkisel tavrın, özellikle en yakın geçmişte kendini var kılmış, kendisinden sonraki birçok şairde derin izler bırakmış Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal merkezinde olduğu görülmektedir.¹ Bu çerçevede kalan eleştirilerinin bir kısmı yenidir. Fakat şiirin biçimi ve içeriğiyle ilgili birçok eleştiri, aslında kendisinden önce de yapılmıştır. Örneğin mısra ve beyit şeklindeki biçim egemenliğine, ilk ve önemli müdahalenin Servet-i Fünûn'dan geldiğini hatırlayabiliriz. Servet-i Fünûn'un anjanbıman, sone ve serbest müstезat uygulamaları, beyitin veya mısraın şiirde bağımsız bir anlam birliği olması geleneğini ortadan kaldırmak isteyen yenilikler olarak edebiyat tarihine kaydedildiler. Orhan Veli'nin kendinden önceki kelime hazinesini, soyut, platonik, yapay bir dünya oluşturduğu iddiasıyla yargılaması ve yeni bir hayat algısı, yeni bir zevk anlayışı için kelimelerin anlam dünyasını somutlaştırmak isteği; en azından tavrı olarak, dilde, benzer bir boşaltma ve doldurma işine girişen Millî Edebiyat hareketini düşündürür. O hâlde Orhan Veli'nin "karşı tavrı", edebiyat geleneği içinde değerlendirilirse sanıldığı kadar (kendisinin de sandığı kadar) yeni değildir. Öyleyse Orhan Veli'nin gürültülü muhalefeti, şiirin özünde

yapmak istediği değişikliklerle (Bu değişme isteği, aslında bir yaşama biçimini topyekûn reddettiği için de gürültülü olmuştur.) ve spekülâtif tavırlarla daha yakından ilgilidir.

C) *Edebî Mektep Fikrinin Eleştirisi veya Sınırların Genişletilmesi Çabası*

Orhan Veli, Garip önsözünün sekizinci bölümünde edebiyat akımlarının getirdiği sınırlardan kurtulmak gerektiğini ileri sürer ve Oktay Rifat'ın bir mektubunda söyledikleriyle bu düşüncesini destekler. Mektupta Oktay Rifat, mektep fikrinin bir fasılayı, bir duruşu temsil ettiğini, sürat ve harekete mugayir olduğunu söylemekte; hayatın akışına uyan, "dialectique" zihniyete aykırı düşmeyen edebiyat hareketinin sadece "mektepsizlik" olduğunu belirtmektedir (Kanık, 1969: 20). "*Şimdiye kadar en çok kendine hudut tanımayan zevkleri, hudut tanımayan anlayışları sevdim. Hiçbir fikrin ebedî olacağına inanmıyorum; zevkin de.*" (Kanık, 1969: 31) diyen şairin, poetik gelenekler veya birliktelikler oluşturan edebî okul düşüncesine karşı çıkması, yeniliklerin sınırların yıkılması veya genişletilmesiyle mümkün olacağı düşünmesi doğaldır.

Buraya kadar değindiğimiz itirazların bir sonucu olarak gerçekten de Garip şiirinin, şiire yeni açılımlar getirdiğini görürüz. Bu yeni açılımların en önemlileri "saflik ve basitlik"tir. Orhan Veli'ye göre kendisi ve arkadaşları bu anlamdaki yeniliğe, "*şiirin en büyük hazinesi olan, insan hayatını bütün safhalarında kurcalayan tahteşsuurla temasa geçerek*" ulaşmışlardır. Çünkü doğal hâldeki insan zekâsı, birçok kural ve sınırlamayla yapay bir biçim kazanmamış insan ruhu, bütün basitliği ile bütün kompleksleri ile bilinç altında bulunmaktadır. Orhan Veli'nin söylediklerine katılırsak, Garip'in önemli bulduğu açılımların, psikanalizm üzerinden sürrealizme bağlandığını görürüz. Orhan Veli'nin getirdikleri yeniliklerle ilgili olarak "tahteşsuur" a ve "sürrealizm" e gönderme yapması ilginçtir. Bu yüzden bir iki cümleyle de olsa bilinçaltı ve sürrealizm kavramlarını hatırlamak gerekir. Freud, günlük hayatımızı düzenleyip yaşamamızı sağlayan, çeşitli moral değerlerin, geleneksel yargıların, toplumsal ilişkilerin etkileri altında biçimlenmiş aklın dışında kalan daha saf, daha insanî, daha büyük bir akıl var mı arayışıyla başladığı yolculuğunu, bilinçaltı ile sonuçlandırır. Aklın kontrolü dışına çıkarak doğal ve gerçek olana dair bazı verilere ulaşabileceğinin sistemini geliştirir. I. Dünya Savaşı'nı yaşamış, zorbalıktan aklın sonuçlarından acı çekmiş, kuralların hep bazı egemen güçlerin yararına işlediğini görmüş Batı insanı, bilinçaltı teorisine yeni bir özgürlük alanının doğuşu

adına sahip çıkar. André Breton 1924'te *Sürrealizmin İlk Manifestosu*'nu yayımlar ve sürrealizmi, "insanın ister sözlü, ister yazılı ya da herhangi bir biçimde düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeye niyetlendiği ruhsal otomatizm; usun giriştiği her türlü denetimden uzak, her türlü estetik veya ahlaksal kaygının dışında olarak düşüncenin yazdırımı" (Joubert, 1993: 56) şeklinde tanımlar. Şiirinde gündelik realiteyi, anlam ve ironiyi öne çıkaran şairin, bilinçaltı ve sürrealizmle en azından doğrudan ilişkilendirilmesi zor görünmektedir. Orhan Veli de bunun farkında olduğunu göstermek için hemen bir uyarıda bulunur: Şiirleriyle sürrealizme bağlı değildiler ve ilişkileri sadece tahteşşuura dayanmaları noktasındadır. Gerçi sürrealizmin ruhsal otomatizm yaklaşımını kısmen doğru bulmuşlardır; ama bu, sürrealist oldukları veya bu akımı bütünüyle benimsedikleri anlamına gelmemelidir. En azından onlar, şuuraltının tabii kaydının olamayacağını, şuurlu ve kazanılmış bir tecrübe ile şuuraltından yararlanacaklarını düşünmektedirler. Orhan Okay, Orhan Veli'nin bu ikircikli tavrını şöyle açıklar: "Şuuraltının şuurlu olarak kontrol edilmesi mümkün müdür? Orhan Veli bu çelişkiyi telafi etmek için gerçek bir şuuraltından değil, taklit edilmiş bir şuuraltından bahseder." (Okay, 1984: 23).

Orhan Veli, bölümün girişinde Oktay Rifat'ın mektubundan hareketle ileri sürdüğü "mektepsizlik" fikrini işlemeyi unutmuş gibidir. Diyalektik düşünceye uyan tek mektebin "mektepsizlik" olduğu düşüncesini de açma gereği duymaz. Sadece mektepsizlik fikrinin birçok yeni saha keşfettireceğini, şiiri birçok ganimetle zenginleştireceğini söyleyerek sınırları nasıl genişlettiklerinden hareketle yukarıda değindiğimiz "saflık ve basitlik"i anlatır. Belki de arkadaşlarıyla birlikte ileri sürdükleri görüşlerin, son tahlilde, bir "mektep" özelliklerini taşıyabileceğini hissetmiştir.

2. GOETİK GÖRÜŞLER

A) Şiir Nedir?

Orhan Veli, kendisinden önce şiire getirilen tanımlamaları, şiir adına bir sınırlama, gereksiz bir kayıt saysa da, *Garip*'i yayımlamadan önce, çeşitli konuşmalarda, şiiri oluşturan yapının unsurları hakkında görüşler ileri sürmüş, şiiri genel olarak tanımlayan sözler söylemiştir. Aslında onun, 1930-1940 arasındaki sosyal değişmelerin bir yansıması olan gündelik yaşantıları, bu yaşantıların içindeki neşeli, hüznü, ironik boyutları, şiirde toplumsallık kaygılarıyla dile getirmesi, şiiri yeniden tanımlamasını, şiirin işlevlerini tartışmaya

açmasını zorunlu kılar. Önceleri, bu tartışmayı, kesin hatlarla belirlenmiş poetik bir alana kilitlemeyi görünür; yapmak istediği şey, şiir dünyasını, o güne kadar yürürlükte olan peşin yargıları, kuralları, bunların göreceliğini "muhakeme" etmeye çağırmaktır. Dönemin mistik, sembolik ve millî karakterli şiir anlayışlarının karşısına önce, Tanzimat'tan beri tartışılacağı, edebiyat dünyasının, Mehmet Emin'le iyice tanıdığı, Nâzım Hikmet'le başka bir boyutunu gördüğü "Sanat toplum içindir." tezinin başka bir yüzüyle çıkar. *Ulus* gazetesinde yayımlanan bir soruşturmaya, "*Şiir, hayatı cemiyetlerin yeniden kuruluşlarıyla başlayan ve seyri cemiyetin bünyevî tebeddüllerine muvazî olan bir müessesedir.*" (Kanık, 1937: 8) diye cevap vererek şiiri, sosyal bir kurum olarak algıladığını ortaya koyar. Buna göre şiir, hayatı takip ve taklit eder; hayattaki değişimleri takip etmeyen, ondaki dönüşümlere denk düşmeyen bir şiir, işlevsiz kalır. Bu yaklaşım, Divan şiirini eleştiren Nâmık Kemal'i, Servet-i Fünûn şiirini eleştiren Millî Edebiyatçıları, "putları yıkmak" isteyen Nâzım Hikmet'i hatırlatır. Fakat Orhan Veli'nin toplumsal şiir anlayışının içinde Nâmık Kemal'inki gibi bir vatan fikri yoktur. Onun öncelediği, yaşanılabilir bulduğu hayatın millî karakteri de silinmiştir; hatta ona göre, milliyet mülahazası da zamanı geçmiş bir mülahazadır. Tanzimat ve Millî Edebiyatın sosyal şiir anlayışından farklı da olsa, Nâzım Hikmet'in de siyasal-sosyal bir gelecek önerisi vardır. Oysa Orhan Veli, toplumsal amaçlara, ülkülere, ideolojilerin gelecek adına toplumu biçimlendirici isteklerine de kayıtsızdır. Gerçi eskilerin sanat zevkini eleştirirken "eski şiirin, feodaliteye ve dine hizmet ettiğini, müreffeh sınıfların zevkine göre oluştuğunu, bu günün şiirinin ise, hayatını didişerek, çalışarak kazananların zevkine göre olması gerektiğini" (Kanık, 1969: 14-15) söyleyerek şiirin işlev ve etkinliğini, tarihsel materyalist bir süreçte algıladığını göstermek istese de, şiirin toplumsal işlevini ideolojik düzlemde tut(a)maz. Orhan Veli, 1941 yılında *Garip*'i yayımladığında da bu konudaki görüşlerinden ayrılmış değildir. Ancak birkaç sene sonra şiirin toplumsal görevi hakkında söz söylerken şiirdeki değişmelerin "*cemiyetin tebeddüllerine muvazî*" olmasının yanına estetik kaygıları da ekler ve her şeyin cemiyet için olduğunu, halk içinde yaşayanın ferdi olamayacağını; ama öncelikle yapılanın "sanat" olması gerektiğini söyler.

"*Şiir, bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibarettir.*" (Kanık, 1969: 17) ifadesi, Orhan Veli'nin şiire getirdiği genel tanımlardan biridir. Bu tanımlamada "eda", "söz sanatı" ve "mana" kelimelerine dikkat etmek gerekir. Cüm-

lelerin yapısal ilişkisi düşünüldüğünde “yani” bağlacının ikinci cümleyi birinci cümleyle denkleştirdiğini görürüz. Buna göre “mana”, “eda”nın ve “söz sanatı”nın sonucudur veya “eda ve söz sanatı”, “mana”ya ulaşmak için vardır. Şiirin bütün hususiyetlerini, “derûnî ahenk”te toplayan Yahya Kemal; “musikiye yakın mutavassıt” bir dilde birleştiren Hâşim; “şiiri yapan hava”da toplayan Tanpınar gibi, Orhan Veli de şiirin bütün hususiyetlerini “eda”da toplamaktadır. Şiirin özellikleri deyince daha farklı şeyler anlaşılması gerektiğini bir tarafa bırakırsak; bu genel tanımlama çalışmalarının, şiirin yapısal bir bütünlük olarak anlaşılmasına yönelik olduğunu söyleyebiliriz. Orhan Veli, şiirin bütün hususiyetini “eda”da bulduğuna göre eda nedir? O, şairâneliği yıkmak istediğini açıkça söylediği için, sembol ve tahayyüle dayanan soyut bir güzellik algısının ve bu birleşimlerden doğan müzikal bir duyumun “eda”yı oluşturmadığını söyleyebiliriz. Şair, vezin, kafiye, mısra gibi unsurları da reddettiğine göre, sözü nasıl sanatlı kılıp “eda”yı bulacaktır? Orhan Veli, “*Eda da manadan ibarettir.*” (Kanık, 1969: 17) diyerek buna bir cevap vermiş gibidir. Fakat eda ile mananın özdeşleştirilmesi, hem kendinden öncekilerin hem de çağdaşlarının anlamakta güçlük çektiği bir bakıştır. Sezgisel ve biçimsel algıları önemsemediğine göre, Orhan Veli’nin, sözü ettiği mana akılla ilgilidir. O hâlde eda, akla sunulan veya aklın yetenek ve birikimlerine bırakılan “mana”nın biçimidir; mana olmazsa biçim (eda) de olmayacaktır. Bu ayrılmazlığı kabul ettiğimiz takdirde, “eda”nın estetik bir biçimi işaretlediğini düşünmeden edemeyiz. Şairâneliğin de estetik bir sunum olduğunu düşünürsek “eda”nın yeni bir şairânelik olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Necatigil de, sohbetten, yârenlikten farksızlaşan Garip şiirinin aslında şairâneliği yok etmediğini, değiştirdiğini, eskisinin yerine yumuşak bir ironi ve hüznle karışık bir yenilik getirdiğini (Necatigil, 1979: 286) söylerken bunu işaret eder.

Orhan Veli ve iki arkadaşı ilerleyen yıllarda bu tür genel şiir tanımlamalarından dikkat çekecek derecede uzaklaşırlar. Bir soruşturmaya verdikleri cevaplarda Orhan Veli, “*Şiirle şairi ben icat etmedim ki bana soruyorsunuz. En doğrusu lügate bakmak*” derken; Oktay Rifat, “*Şiir, şairin şiir olsun diye yazdığı şeye denir. Şaka ediyorum. Tarif sevdasından vazgeçmek daha doğru*” der. Melih Cevdet ise, “*Şair, şiir yazan adamdır, şiir de şairin yaptığı iş*” diyerek arkadaşının şakadan söylediğini tekrar eder (Kaynak, 1950: 117). Bu ironik veya üstünlükçü cevaplarda, artık kendi şiirlerinin kabul gördüğünden emin olan şair tav-

rı görülebileceği gibi, şiirin estetik gereklerini sınırlandırmanın, daraltmanın doğru olamayacağına ulaşan şair tavrı da görülebilir.

B) Kafayla Okunacak Şiir

Orhan Veli, Garip'e yazdığı önsözde, sanatlar arası ilişkilerin anlatıldığı bölümü, Paul Eluard'ın şiir için söylediği "bir gün gelecek o, sadece kafa ile okunacak" sözüyle bitirir (Kanık, 1969: 19). Şiirin bütün özelliklerini toplayan "eda"yı, "mana"dan ibaret sayan, manayı da beş duyuya değil, akla hitap eden bir sonuç olarak gören şair için, Eluard'ın sözü, imdada yetişir. Fakat bu beş duyuya itiraz aşırılığı, gözün, kulağın hesaba katılmaması veya bu duyuların sıradan vasıtalar olarak kabul görmesi, yine işin rengini biraz değiştirir. Anlam dediğimiz göreceli sonucun oluşması için iç ve dış duyuların "vasıtaları", duysal ilişkilerin görevlerinden sadece biridir. Sözlerden oluşan yazı dili, yalnızca biyolojik bir fenomen değildir kuşkusuz. Görme, dokunma ve duyma, düşünceyi ve anlamı etkilediği gibi düşündüğümüz ve anladığımız şey de, görmemizi ve duymamızı etkiler. Şair, anlamın beş duyuyla değil akılla alınabileceğini söylerken ihtimal, şiir dilini müziğe veya resme yakın bulanlardan duyduğu rahatsızlığın etkisi altındadır. Orhan Veli, duyuları devre dışı bırakıyor gibi görünse de, aslında, nesnel gerçekliği, somut, doğrusal çıkarsamaları vurgulamak istemektedir. Akıl ve anlam konusunda 1941'de *Garip* önsözünde söylediklerini, 1946'da Kadıköy Halk Evi'nde verdiği bir konferansta da sürdürmesi bunu gösterir:

"Şiir kelimelerle söylenir, kelimelerse manadan ibarettir (...) mana dediğim zaman manayı kastediyorum, hâlbuki o, başka türlü almış. Bayram tahtası dendiği zaman mangal tahtası anlaşılmalıymış. 'Bir de rakı şişesinde balık ol-sam' sözünün başka bir manası varmış. 'Bindim erik dalına / Anda yedim üzümü' gibi" (Kanık, 1969: 105).

Görüldüğü gibi şair, anlamın, mazmunlar dünyasındaki kat katlığını, çağrışım serbestliğini, hatta okur merkezli devingenliğini de benimsememektedir. "Rakı şişesinde balık olmak" diyorsa, öyle olmak istediği içindir. Örneğin bunun, hayatı sürekli bir sarhoşluk, bir trans hâlinde yaşamak istemekle ilgisi yoktur. Fakat Orhan Veli, anlam çokluğundan niçin kaçmaktadır? Yaşanılan hayatın şiirini yazmak, görülüp yaşanılabilir günlük gerçekliği bozmamak için.

Sürekli anlam üzerinde durması, şairin bazı düşünceler iletmek istediği anlamına gelmez. Orhan Veli, bu anlam düşkünlüğünün,

okura bir fikir vermek iddiasından kaynaklanabileceği düşünülmesin diye, aynı konuşmada bazı uyarılarda bulunur. Ona göre “mana fikirle karıştırmamalıdır. Şiirin manayla ilişkisi olduğu ne kadar kesirse, fikir ile ilişkisi olmadığı da o derece kesindir. Fikir söylemek nesrin yahut nazmın işidir, şiirin değil.” (Kanık, 1969: 106-107). “Fikir söylemek nesrin veya nazmın işidir.” dediğine göre şiiri, bu ikisinden ayırmakta; şiiri, söz sanatı; diğerlerini, fikrin bir vasıtası olarak görmektedir. Şiiri, söz sanatı olarak gören bir şairin geleceği nokta, sanatı, bir biçim ustalığı olarak değerlendirmektir. O hâlde Orhan Veli, hem bu ustalıktan söz etmekte hem de içinde yaşadığı çağın “küçük adam”larının bütün yaşama biçimlerini yansıtmaya iddiasıyla “mana” diyerek özcü bir şiir anlayışını dile getirmektedir. Attilâ İlhan’a göre, Orhan Veli şiirinin çıkmaza girmesi, bu çift başlı yüzeysellığe bağlıdır: “Bir yandan biçimci davranışlar korunurken, öte yandan alayla karışık bir toplumcu sanat rüzgârına düşülmüştür. Bu bakımdan Garip Hareketi, daha başlangıçta tersine çapraz gelmiş bir harekettir.” (İlhan, 1980:137). “Orhan Veli, ulusal koşullara uygun olarak toplumsal gerçeği kavrayamadığı, bunu şiirlerine aktaramadığı, toplumsal gerçeğin de bilimin gerçeği olduğunu anlamadığı için asla özcü şiiri bulamamıştır.” gibi bilimsel sosyalizm dayanaklı bir bakıştan yola çıkılırsa, Attilâ İlhan’ın dedikleri doğrudur. Ama Orhan Veli’nin “Fikir nesrin işidir, şiir söz sanatıdır.” demesi, sadece bu bakışla açıklığa kavuşmaz. Ona 1947’de “bence insan, işin içinde olmadıkça, ister aydın olsun, ister kara cahil, kendisine düşen şey anlamak ve anlamamak değil, hoşlanmak veya hoşlanmamaktır. Maksadın anlaşılacakla hasıl olacağını sananlara her anlaşılacak şeyin güzel olmayacağını söylemek yeter sanırım. O zatlar, vazgeçsinler sanat eserleri üzerinde düşünmekten; makaleler, ilmî kitaplar okusunlar.” (Kanık, 1969: 59) dedirten, “toplumsal gerçekliği” (kastedilen bilimsel sosyalizmdir), anlamamak değil; diyalektik ve idealist öğrenme ve öğretme biçimlerini, geleneksel veya çağdaş öğütleri sevmemesidir. Garip önsözünün 1945’te yapılan baskısına yazdığı ilave önsözde, “fikir tarihi, bir fikir madrabazlığı tarihinden başka bir şey değil” demesi ve her görüşün bir zıttı olduğunu, zıttı olanın gerçek olmayacağını düşünmesi, söylediklerimizi destekler niteliktedir.

C) Şiirin Dili mi Dilin Şiiri mi?

Orhan Veli, şiir dilinin konuşulan dili aşan bir sezgi ve algılama tecrübesi; kendi içinde, kendine karşı sorumlu bir dil olduğuna karşı

çkar. Garip önsözünde “Şiir dilinin kendine mahsus bir yapısından söz edenlerin dar bir ‘telakki’ getirdiklerini” (Kanık, 1969: 11) söyleyen Orhan Veli, bu düşüncede olanların, gerçek yatağını, konuşma diline sermeye çalışan şiirleri kabul etmeyeceklerini belirtir. Bu yaklaşıma göre şiirin kendine özgü bir dili yoktur; şiir, günlük dilin içinden doğan bir söz sanatıdır. Şiirin, genel toplum dilinden doğan bir algılama, anlama ve anlamlandırma tecrübesi olduğunu düşünürsek, Orhan Veli’nin bir gerçeği dile getirdiğini kabul etmemiz gerekir. “Birçok şeyde olduğu gibi, dilde de devrimci hareketlere karşı durmak isteyenler kendi gördükleri işin doğruluğuna, değişmezliğine inananlardır. Bunlar tez zamanda yıkılıp gideceklerdir.” (Kanık, 1969: 85) diyen Orhan Veli, şairlerin, hayatın düşünsel, tarihsel, mantıksal devamında bazı yeni önermelerle gelen dildeki değişme isteklerini desteklememesini yanlış bulmaktadır. Ona göre Divan şiiri de aynı hatayı yaptığı için, yazı ve konuşma dilinin ayrışmasına sebep olmuştur. Hatta o şiirin gerçek hayat içerisindeki başarısızlığı yapay söz varlığına ve söz dizimine bağlıdır. Öyleyse şiirin gerçek varlığı, bütünüyle dilin gerçek ve yaygın varlığına bağlıdır. Orhan Veli, tahayyül ve tasavvurun mazmunlarına dayanan birikmiş şiir dilinden ayrılan şairin, modern gerçeklik içinde köksüz ve yalnız kalabileceğini hesaba katmaz. Oysa sadece yaşadığı zamanın onaylanmış anlam birimlerine, öbeklerine, ilişkilerine dayanan bir şiir, zamanı, fiziksel bir varlık ve tarihsel bir dizge olarak alacak; onu, ruhsal bir bütünlük olarak duyamayacaktır. Orhan Veli’nin itirazlarının içinde, bu köksüzlük ve yalnızlığın basısından duyulan bağırma isteğinin var olduğunu düşünüyoruz. Böyle düşünmemiz, elbette onun doğrularını örtmez. Örneğin “Türk şairi, dilini büyük medeniyetlerin dilleri seviyesine çıkarmadıkça; onu, aşağı yukarı milletler arası bir dil hâline getirmeye çalışmadıkça, dünya efkârı umumiyesinden bir şey beklemeyecek, böylece ölüme mahkûm olacaktır.” (Kanık, 1969: 104) diyen şair, dili yoksul olan bir toplumun dili zengin bir şairinin olamayacağını söylemek ister. Şiir, sadece yazıldığı dilin ürünü ise, onun dünya ölçeğinde yayılması çevirilerle mümkün olmayacaktır. İster “dilinin müziği”, ister “derûni ahenk,” ister “eda” denilsin; şiirin parçalanamaz güzelliğini ifade eden bu sanatsal varlığın ancak kendi dili içinde hayat bulacağı ortak bir görüştür. O hâlde şiirin evrenselliği, dilin uluslararası olmasına bağlıdır. Orhan Veli, “başka çare yok şair, dilinin milletler arası olması için çalışmalıdır.” der; ama bu çalışmaların neler olabileceği, nasıl olabileceği konusunda açıklamalarda bulunmaz. Ancak “dildeki devrimci çalışmalar” ifadeyle, bilim, sanat ve teknoloji alanındaki kavramsal üretim ve ihracatı kastettiği açıktır. Aynı yıllarda Ahmet Hamdi Tanpınar da bu ko-

nularda düşünmüş şiirin uluslararası olabilmesini, dilin bir uygarlık ailesi içinde yaşamayıyla ilişkilendirmiştir. Ona göre, on altıncı yüzyıldan itibaren Avrupa bir aile gibi yaşamaktadır; on birinci yüzyıldan beri devam edip gelen bizim de içinde olduğumuz, hatta yönlendirdiğimiz uygarlık da, bilim, kültür ve sanat ilişkilerinde bir aile gibi yaşamıştır (Tanpınar, 1977: 39).

Garip şairleri, *Yaprak* dergisinde şiir üzerine yaptıkları konuşmada, (*Yaprak* dergisi, 1949) dilin şiirde aldığı hâlleri tartışırlar. Bu konuşmada giderek açıklık kazanan görüş, dilin şiirde kendine özgü bir kullanım imkânına kavuştuğudur. Bir daha anlaşılmaktadır ki Orhan Veli, "şiirin kendine mahsus dili" diyenlere karşı çıkarken; aslında şiirin, kullanılan dilden ayrılarak sembolik bir muhayyileye dönüşmesine karşıdır. Yoksa o da, şiir dilinin, görülüp yaşanan gerçekliği, bütün mantıksal örgüleri, birebir karşılıklılığı temsil etmeyeceğini bilmektedir. Bu söyleşide Garip şairleri, şiirin "kapalı" oluşunda ve ya kapalı görülmesinde, kullanılan dilin etkili olduğunu da söylerler. Onlara göre, kendi şiirlerinde günlük dilde bulunmayan atlamaların olması, bırakılan boşlukları zihnin tamamlaması içindir. Şiir, nesir olmadığı için bunlar doğal karşılanmalıdır. Bu atlamalar ve boşluklar, şiirde "kapalılığı" doğurmaz; onu doğuran asıl şey, "şairânelik" tir.

SONUÇ

Gerçekte her yeni şiir hareketi, bir geleneğin içine doğsa da, yeni hareketleri başlatan bütün şairler, kendilerine kadar gelen şiir anlayışlarına karşı aynı tepkiyi göstermez. Kimi sanat hareketleri, yenilenmeyi, önceki ile savaşıarak değil, uzlaşarak yapmaya; gelenek karşısında bir meşruiyet bulmaya çalışır. Kimi sanat hareketleri ise, öncekini yıkmadan yeninin kurulamayacağını söyleyerek çatışmacı bir tutum izler. Orhan Veli merkezli ele aldığımız Garip hareketi, ikinci yolu izler. Orhan Veli'nin, vezni, kafiye, nazım biçimlerini yıkarak "serbest şiir"i kurduğunu söylemek; bizi, onun neyi, niçin yıkmak istediği konusundaki gerçeğe ulaştırmaz. Orhan Veli, kendinden önceki şiirin dilini, yapısını, tahayyül ve tasavvur dünyasını reddetmek zorundaydı; çünkü bu şiirle, yaşadığı her yerde, dokunduğu ve gördüğü her şeyde tat veren yaşama enerjisini arayan, imkânsızlıklarıyla kederlenip hüznlenen, yüzeysel de olsa zaman zaman sosyal duyarlılığını nükte ve kara mizahla gösteren "küçük adam"ı anlatamazdı. Öyleyse Orhan Veli'nin vezne, kafiye, edebî sanatlara itiraz ederek yıkmak istediği şey, geleneğin hayat ve insan anlayışıdır ve şai-

rin getirdiği temel yenilik de budur. Yoksa şairin, şiirin dili ve yapısı çevresinde yaptığı eleştirilerin yeni olmadığını anlamak için, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki yeni Türk şiirine bir göz atmak yeterlidir. Orhan Veli, eleştiri ve itirazdan poetik görüşlerine geçtiğinde şiirde olması gereken üç özelliğin altını çizer: Mana, sokaktaki insanın zevki ve günlük dil. Bu üç özelliğin belirleyicisi "sokaktaki insanın zevki" dir. 1940'ların önemli bir figürü olan "küçük adam"ın şiirden tat alması için, onu anlaması, bu anlamın oluşması için ise günlük dilin kullanılması gerekir. Bu özelliklere "*Şiir, bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır.*" tanımını eklersek, Orhan Veli'nin şiiri "sosyal bir hüner" olarak anladığını söyleyebiliriz.

DİPNOTLAR

- ¹ Orhan Veli'nin "Eskiler Alıyorum" adlı şiirinde "bir de rakı şişesinde balık olsam" ifadesiyle Hâşim'in, "Bir Günün Sonunda Arzu" adlı şiirindeki "göllerde bu dem bir kamuş olsam" ifadesine; yine Orhan Veli'nin "Tahattür" adlı şiirinde "hakkınız var güzel değildir ihtimal / Mübalağa sanatı kadar / Varşova'da ölmesi on bin kişinin / ve benzememesi / bir motorlu katanın karanfile / Yarın dudağından getirilmiş" mısralarıyla, Hâşim'in aynı adlı şiirine alaylı göndermeler yaptığı açıktır. Orhan Veli'nin "Vesikalı Yar" ile Yahya Kemal'in "Mehlika Sultan"ı arasında da aynı ironik ilişkiyi bulmak mümkündür.

KAYNAKÇA

- Baydar, Mustafa, (1960), *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?*, İstanbul.
 Eyuboğlu, Bedri Rahmi, (1946), *Vatan*, 12 Haziran, İstanbul.
 İlhan, Attilâ, (1980), *Gerçekçilik Savaşı*, Yazko Yayınları, İstanbul.
 Joubert, Jean Louis, (1993), *Şiir Nedir?*, (çev. Ece Korkut), Öteki Yayınları, Ankara.
 Kanık, Orhan Veli, (1937), "Şiir Ölüyor mu?", *Ulus*, 30 İlkânun, Ankara.
 Kanık, Orhan Veli, (1938), "Türk Edebiyatını İnkâr Eden Genç", *Resimli Hafta*, S. 7, 29 Birinciteşrin, İstanbul.
 Kanık, Orhan Veli, (1940), "Orhan Veli ile Şiire Dair Bir Konuşma", *Akşam*, 1 Teşrinievvel, İstanbul.
 Kanık, Orhan Veli, (1941), *Garip*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul.
 Kanık, Orhan Veli, (1949), "Küçük Bir Antoloji", *Yaprak*, S. 14, İstanbul.
 Kanık, Orhan Veli, (1969), *Denize Doğru*, Varlık Yayınları, İstanbul.
 Kaplan, Mehmet, (1987), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
 Karakoç, Sezai, (1986), *Edebiyat Yazıları 2*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
 Kaynak, (1950), "Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet ile Sanat Üzerine Konuşma", S. 29, 1 Mayıs.
 Necatigil, Behçet, (1979), "Garipçiler", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, c. III, Dergâh Yayınları, İstanbul.
 Okay, Orhan, (1984), *Şiir Sanatı Dersleri- Cumhuriyet Devri Poetikası-*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
 Oktay, Ahmet, (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
 Ran, Nâzım Hikmet, (1930), "Putları Yıkıyoruz", *Resimli Ay*, S. 29, İstanbul.
 Sazyek, Hakan, (1999), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
 Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
 Yaprak, (1949), "Alış Veriş", S. 1, İstanbul.
 Yaprak, (1949), "Aramızda Bir Konuşma", S. 4, 15 Şubat, İstanbul.

GARİP ŞİİRİ BAĞLAMINDA GELENEĞİN SORUNSALLAŞTIRILMASI*

Mitat Durmuş**



Özet: Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının başlangıç yıllarında şiirde yenileşme ve değişme yolunda Garip şiir hareketinin önemli katkısı olmuştur. "Birinci Yeni" olarak da adlandırılan bu hareketin geniş anlamı ile sanat ve kültürel miras, dar anlamı ile gelenek konusundaki görüşleri ve düşünceleri edebiyat dünyasında geniş yankılar uyandırmıştır.

Biz incelememizde Garip şairlerinin gelenek kavramına ya da olgusuna nasıl baktıklarını ve bu kavramın neden bir sorun olarak algılandığını irdelemeye çalışacağız.

Gelenek, yenide devam eden eski, bunun algılanması, tanımlanması, uygulanması ya da yadsınması ise geleneğin sorunsallaştırılmasıdır. "Yapıyı temelinden değiştirme" ilkesi ile yola çıkan ve eskiye ait ne varsa tümünü atmayı poetik duruş olarak belirleyen Garipçilerin gelenek, geleneksel nitelik kazandığı söylenen Divan şiiri ve bu şiirin uygulanıyor olması ile klasik olgusunun nasıl algılandığını açıklamak bu incelemenin asıl amacıdır.

Anahtar Kelimeler: Garip şiiri, gelenek, Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet.

PROBLEMATIZATION OF TRADITION IN THE CONTEXT OF THE "GARİP" POETRY

Abstract: During the initial years of the republican era of Turkish literature, the Garip poetry movement helped in the renewing and transforming of poetry. Also called "Birinci Yeni" (The First New), the movement's views on arts and cultural heritage in a wider prospect and tradition in a narrower prospect have had a powerful echo in the world of literature.

In our treatise it's been attempted to analyze how the Garip poets saw the concept or fact of tradition and why it was perceived as a problem.

Tradition is the old continued in the new; its problematization is the perception, definition, application or ignorance thereof. It's the main purpose of this treatise how tradition, allegedly

* Bu makale, 24-26 Mayıs 2004 tarihleri arasında Ankara Üniversitesi DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Dil ve Edebiyat Araştırmaları Derneği'nce Ankara'da düzenlenen "II. Dil ve Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu"nda sunulan bildirinin makale hâline getirilmiş şeklidir.

** Yrd. Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

traditional Diwan poetry and its application and the fact of classic were perceived by the Garipists, who started with the principle of "transforming the structure from the foundations" and determined their poetic stance as disposing of whatever belonged to the old.

Keywords: The Garip Poetry, tradition, Orhan Veli, Oktay Rif'at, Melih Cevdet.

1. GELENEK

*"İnkâr, yeniliğin şartı değildir."*¹

Garip şiirinin kültürel mirasa bakışı, çoğu zaman sadece karşı çıkışları eski şiir bağlamında değerlendirilerek kültürel varlık alanlarına da bir başkaldırı olarak nitelendirilmiştir. Oysa Garip şiirinin üç şairi de kültürel mirasa karşı çok da olumsuzca bir tavır sergilemez.

Geniş anlamıyla "kültürel miras", dar anlamıyla "gelenek" Garip şiirine kaynaklık etmiştir. Geleneğin kaynaklık etmesi ayrı bir konu, aynen devam ettirilmesi ise başka bir konudur. Bu noktada "folklor şiire düşman" fakat, şiir folklorla düşman olmamıştır.

Garipçiler, henüz Garip şairleri sıfatını almadan önce, 1937 yılının sonunda, katıldıkları bir söyleşi aracılığı ile ortak görüş bildirmişler ve geleneksel boyut kazanan, sanat eserini "tekrara" zorlayan, şiir anlayışına tepkilerini şu cümlelerle dile getirmişlerdir: "Köklerini iptidadan alan ve bir tek yol üzerinde istikâmet değiştirmeden tekâmül eden bir güzel ve bu değişmez güzelliği muhteva olarak kabul eden bir "şiir" mevcut değildir."²

Garip hareketinin, başlangıç yıllarındaki geleneği de kapsayacak yönde geliştirdiği sert söylemler, yerleştirmeyi düşündüğü yeni şiir anlayışının kabul görmesine hizmet eder. Sonradan fikir değişikliği gibi algılanan söylemler, aslında başlangıç yıllarında da vardır. Ancak bunu, kendi şiirlerinin onanmasını geciktireceği için, âdeta ifade etmekten kaçınırlar.

"Yapıyı temelinden değiştirmek lâzımdır. Biz; senelerden beri zevkimize, seviyemize, irademize hükmetmiş; onları tayin etmiş, onlara şekil vermiş olan edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz. O ruhu atmak, o seviyeyi kaybetmek, o zevki unutmak mecburiyetindeyiz. Sade güzel telâkkimiz değil, bütün telâkkimiz değişmeli. Yeni unsurlar, yeni malzemeler, yeni söyleyiş tarzları bulmalıyız. Mümkün olsa da "şiir yazarken bu kelimelerle düşünmek lâzımdır" diye yaratıcı faaliyetimizi tahdit eden lisanı bile atsak."³ cümleleri ile var olan / süregelmiş olan şiir karşısında Garipçilerin sergiledikleri bu sert tutum, kültürel mirasın reddinden daha çok, yeni bir söyleyişi arama arzularından doğan, geleneksel nitelik

kazanmış, açıklanabilme imkânları "tahdit" edilmiş şiir anlayışındır. Söylesinin devamındaki şu cümleler de bu bakımdan dikkat çekicidir: "*Ancak bu suretledir ki kendimizi, alışkanlıkların sürüklediği gayr-i tabii inhiraftan kurtarmış, safiyetimize ve hakikatimize irca etmiş oluruz.*"⁴

Orhan Veli, "Gerçek Yenilik" başlıklı yazısında sanatçının daima yeni olanı aramasının gerekliliğinden bahsederken bunu "*asırların yükselttiği sanat yapısına bir taş daha ilave etmek*"⁵ şeklinde tanımlar. Gelenek karşısındaki tutumunu eskiyi reddetmek, aynen tekrar etmek değil, onu aşmak için sanatsal arayışlara yönelmek ve yükselen sanat yapıtına bir taş daha ilave etmek şeklinde belirtir.

Oktay Rifat ise, hareketin başlangıç yıllarında gelenek konusunda sert bir üslup benimsemiş, "*gelenekten pek hoşlanmam*"⁶ demişe de sonraki yıllarında (özellikle 1945'ten sonra) bu üslup daha da yumuşamıştır. Kültürel miras ve gelenek sorununa sadece Türkiye bağlamında değil, kültürler arası etkileşim boyutunda da yaklaşmıştır. Özellikle Batı kültürünün gelenekten yararlanma yollarının Türk sanatçıları tarafından da benimsenmesini ister. Aksi hâlde yapılan çalışmanın ve ortaya konulan sanat ürününün hiçbir değerinin olmayacağını vurgular.

Melih Cevdet Anday da diğer iki arkadaşı gibi hareketin başlangıç yıllarında gelenek sorununa yadsıyıcı bir bakış sergiler. Fakat o daha ılımlı bir üslup kullanmayı tercih eder. Sonraki yıllarda yazacağı ve şiirini yönlendireceği mitoloji, kültürel bir kalıt olarak Anday şiirine kaynaklık edecektir. 1930'lu yılların sonlarındaki söylemleri ile daha sonraki söylemleri çatışmadan gelenek olgusuna yaklaşır. "Yenilerin İnkâr Hakkı" başlıklı makalesindeki: "*Ben de kurulmuş olanı, eskiyi devam ettirenlerden haz etmem.*"⁷ ifadesi yukarıda da belirttiğimiz gibi "eskiyi aynen devam ettirme"ye karşı bir tepki niteliğindedir. Anday, yazısının devamında "yıkıcı ve yadsıyıcı" tavrın, başta bunu benimsemiş olanlara zarar vereceğini belirtir ve geleneğe bağlı kalmanın sanatçıyı yeni arayışlara / araştırmalara kapalı kılmayacağını (kılması gerektiğini) vurgulayarak "*İnkâr yeniliğin şartı değildir.*"⁸ der.

Özellikle Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday, sözlü halk edebiyatı ürünlerinden yararlandığı gibi, halk ozanlarının şiirlerini değişik formlarla daha etkili kılmak için yeniden yorumlarlar. Anday'ın "Karacaoğlan'ın Bir Şiiri Üzerine Çeşitlemeler", "Olsun da Gör", Oktay Rifat'ın "Ağa Tekerlemesi", "Fadik ile Kuş", "Karga ile Tilki", "Türkan'a Ağıt" ve Orhan Veli ile birlikte yazdığı "Ağaç" şiirleri bunun için birer örnektir. Oktay Rifat'ın, Garip şiirinin henüz zirvede olduğu bir dönemde (yani 1945 yılında yayımlanan) *Yaşa-*

yıp Ölmek, *Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler*⁹ kitabında yer alan "Türkan'a Ağıt" şiirinde söyleyiş, halk şiiri formunda olduğu gibi biçim bakımından da halk şiirine özgü "koşma" nazım biriminin temel alındığı görülür. Öyle ki, şair son dörtlükte mahlasını dahi kullanır.

*Oktay der ki yaralandım gaziyim
Nerelerde eğleneyim gezeyim
Gayrı rüyasını görsem razıyım
Yok bu derdin be kardeşim çaresi*

Şiire, "Türkan'a Ağıt" isminin verilmesi dahi bu bağlamda geleceğe bir göndermeyi bünyesinde barındırmaktadır. Yine Oktay Rifat'ın aynı tarihte yayımlanan *Güzelleme*¹⁰ kitabında yer alan "Tekereleme" başlıklı; "*Lüleburgaz çamurunu / Karamadım karamadım / Komşu oğlu Sülüin Beye / Varamadım varamadım / Ben beyimi ince bel-den / Saramadım saramadım*" şiiri, söyleyiş ve biçim bakımından da şiirin ismi ile örtüşmektedir.

Orhan Veli'nin, "Yol Türküleri", "Gelirli Şiir", "Ebabil", "İstanbul Türküsü" şiirlerinde de yapısal, biçimsel ve dilsel bakımdan halk şiiri esinlenmeleri kendini gösterir. Bu bağlamda, "İstanbul Türküsü" şiirini yinelemekte yarar vardır:

*İstanbul'da Boğaziçi'nde,
Bir fakir Orhan Veli'yim;
Veli'nin oğluyum,
Târifsiz kederler içinde.*

*Urumelihisari'na oturmuşum;
Oturmuş da, bir türkü tutturmuşum:*

*İstanbul'un mermer taşları;
Başıma da konuyor, konuyor aman, martı kuşları,
Gözlerimden boşanır hicran yaşları;*

*Edalı'm
Senin yüzünden bu halim*

*İstanbul'un orta yeri sinema;
Garipliğim, mahzunluğum duyurmayın anama;
El konuşur, sevişirmiş; bana ne?*

*Sevdalı'm
Boynuna vebâlim!"*

Diğer yandan Anday ise, gelenekten yararlanmayı "geçmişin tutsağı olmak" şeklinde anlamanın olası bir şey olmadığını özellikle

vurgular ve 1984 yılında Seyyit Nezir ile yaptığı söyleşide, "Gelenek ve birikim birbirini tamamlar."¹¹ diyerek bu görüşünü ifade eder.

Şairlerin sayısızca kaynaktan beslenebileceğini, beslenmesi gerektiğini, "kaynak ne olursa olsun korkmamak gerektiğini"¹², bu kaynaklara karşın şairin yine kendi şiirini kurabileceğini belirten Anday, folklorik boyuta dönüştürülen şiire karşı olmasına rağmen, şiirini folklorla düşman yapmaz. Bütün sorun da işte buradadır. Garipçilerin karşı oldukları şey gelenek midir? Yoksa gelenekselleşen şiir anlayışı mıdır?

Anday, Necati Zekeriya'nın *On Makedon Ozan* isimli kitabına yazdığı önsözde de, "folklorik ürünlerin temelde yatması, ona yeni alanların kapısını hiç de kapamaz"¹³ diyerek folklorik malzemenin yeniliği engellediği iddialarına karşılık verdiği gibi, gelenek sorununun da anlam alanını belirlemiş olur. Yine, 7 Eylül 1973 tarihinde Cevdet Kudret'e yazdığı ve ortaoyunlarını konu edindiği mektubunda, "Keşke geleneklerimiz kurulmuş olsaydı, geçmişle canlı bağlarımız bulunsaydı!..."¹⁴ diyen Anday, "Fantezi Korkusu" başlıklı denemesinde de; "Oğluna masal anlatmayan bir baba ne kadar zavallıdır."¹⁵ diyerek gelenek ile gelenekselleşen anlayış arasındaki ayrımı dikkati çeker.

Oktay Rifat, geniş anlamda kültürel miras, dar anlamda gelenek olgusuna Batılı bir anlayışla yaklaşılmasını zorunlu görürken, Anday bu zorunluluğa bir de Eski Anadolu uygarlıklarını, Yunan, Latin geleneklerini özümsemeyi ekler. Hatta tek çıkar yol olarak Yunan-Latin geleneği temeli üzerine çağdaş bilgiyle kurulacak bir edebiyatın yaratılmasının zorunluluğuna inanır.

Yahya Kemal'in "*Bahri-i sefid havza-i medeniyet*"¹⁶ düşüncesi ile işlevsel baktığı (fakat sonradan vazgeçtiği) Yunan ve Latin kaynaklarına Anday, çok daha yoğun bir şekilde işlevsellik kazandırmak düşüncesindedir. Bu kaynaklara Eski Anadolu uygarlıklarını da dâhil eder ve bu kültürel mirasın bir devamı olduğunu söyler.¹⁷

Garipçilerin kültürel miras ve gelenek konusundaki görüşleri, sadece şiir için söz konusu değildir. Gelenek ve kültürel miras tanımlamasından "aydın" tanımlamasına da göndermelerde bulunur. Aydın tanımlamasını iki boyutlu olarak ele alan Garip üçlüsünün son temsilcisi Anday, bir yanda "*Paris'ten 'Paris'te cami var diye dönen*"¹⁸ aydın, diğer yanda "*viyolonsel mi çalıyorsunuz, benzeri bir ağırbaşlılıkla udda da peşrevler çekeceksiniz ki, bu yurdun aydını olarsınız.*"¹⁹ cümleleri ile tanımladığı aydın. Melih Cevdet Anday

gerek denemelerinde gerekse şiirlerinde bir izlek olarak işlediği *Geçmişin Geleceği*²⁰ sorununa da bu aydın kimliği ile bakar.

2. ESKİ TÜRK ŞİİRİNE (DİVAN ŞİİRİ) BAKIŞ

*"Yeniye eskiyle varılır."*²¹

*"Sade güzel telâkkimiz değil, bütün telâkkimiz değişmeli.."*²² söylemi ile edebiyat dünyasına giren Garipçiler, "yapıyı temelinden değiştirmek" isterlerken yapıyı oluşturan dinamiklerin neler olduğunu bilmektedirler. Kendilerinden önce, değiştirilmesini istedikleri "yapı"ya karşı Türk şiirinde zaten uzun yıllardan beri bir hareketlilik gözlenmektedir.²³ *Garip*'in yayımlanmasına yakın yıllardaki Nâzım Hikmet'in şiiri her ne kadar kendine özgülük içerse de, bu değişim isteğinde önemli bir etkidir. Nâzım Hikmet'in;

...

Güle, bülbüle, ruha, mehtaba, falan filan

karnımız tok.

Ve şimdilik

*gönül işlerine vermiyoruz metelik.*²⁴

şiiri Divan şiirinin de içeriğini vurgulamaya yönelik bir anlatımı imler. Bu yıllarda şiir metni yapı bakımından değiştiği gibi içerik bakımından da farklı alanlara kaymıştır. Gavsî Halîd Ozansoy, "Tasfiye Lazım" başlıklı yazısında bu değişim alanlarını şu cümlelerle anlatır:

"Kemalist ihtilal de, "eski"nin ve "iptidai"nin yerine "yeni"yi ve "mütekâmil"i koydu. Yıktı ve yaptı. Ayağımızdaki mes, kafamızdaki sarık, cumbamızdaki kafes -cumba henüz bakî ise de- tarihleşti; el tezgâhı yerini fabrikaya, saban traktöre terk etti. Anadolu haritasından keçi yolları silindi, yerine demiryolu döşendi. Fakat sanat hayatımız, daha gerçek anlatıyla, sanat anlayışımız, zevkimiz bu geniş tasfiye hareketinde "hudut dışı" oldu. Mûsikîde hâlâ "alaturka" hâkim, resimde kartpostal zevki, şiirde hece vezni ve düzgün kafiye."²⁵

Yine bu yıllarda Ercüment Behzat:

...

Kurtul!

Düzenli mısra: çakıltaş...

Kalıp kafiye: akla köstek...

Şekil: Dikenli hendese,

Yalnız gözle okunması için

şiirin

*Buğulu aynadan ahengi sil.*²⁶

dizeleri ile değiştirilmesini istedikleri “yapı”yı tanımlar ve tenkit eder. Tanzimat’la sorgulanmaya başlanan Divan şiirinin “İnkılâp Edebiyatı” ile ilişkisi ya da “İnkılâp Edebiyatı”nın Divan şiirine bakışı ise ayrı bir araştırmayı gerektirecektir belki. Fakat temelinden değişen “yapı”, bu bağlamda sadece şiirle sınırlı kalmamış, sosyal ve siyasi hayata da yansımıştır. Bunun tersi de doğrudur.

*Eve dönen adam*²⁷ Yahya Kemal’in şiirleri dışında Divan şiiri formunda yazan şair sayısı oldukça azalmıştır. Yenilikçi edebiyat, Divan şiirini ufuk olarak görmesine karşın bu ufuk “dönülmez akşamın ufku” gibi arkalarında durmaktadır.

“Divan şiirinde benim çok sevdiğim beyitler vardır. Onları eşsiz bulurum, varılmaz bulurum hatta.”²⁸ diyen Melih Cevdet Anday, Divan şiirinden büyük bir övgüyle söz eder; ancak az önce de belirttiğimiz gibi Divan şiirini dönülemez bir ufuk olarak niteler.

Garipçiler, Divan şiirinin aynı özelliklerle tekrar edilmesine karşıdır. Orhan Veli’nin “Şarkılar”ı, Oktay Rifat’ın beyit formunda yazdığı şiirleri ile Anday’ın eski şiiri yeni formlarla kurma endişesi böylesi bir anlam alanına açılır.

*İyi huylu serseriler, taş kırıcılar
Hırsızlar, gemiciler, fakir şarkıcılar*

*Ve bütün sevdiğilerim elveda bu kere
Daha uzak bir yerde buluşmak üzere
(...)*

*Bir sabah yaklaştığımı görünce şehre
Birden bağırtıversem: İşte Kahire...*

*Ve uzakta kubbeleri seçtiğim zaman
Sevinçle haykırsam adını: Efganistan...²⁹*

Şubat 1987’de yazdığı “Şiir ve Çevirisi” adlı makalesinde genç şairlere bu kaynakları salık veren Anday, Divan şiirindeki “ses”e vurgudur.

*Dönülmez ben reh-i aşka yöneldim
Dua-yı hayr kılın bana yaran*

beyitinin güzelliğini hiçbir şiirde bulamamışımıdır, bizim sesimizin şiiridir bu. Genç ozanlarımıza bu tadı gözden kaçırmamalarını salık vermek isterdim. Ben kendi şiirimde bu sestem çok yararlanmışımıdır.”³⁰

Divan şiirini "ikon şiiri"³¹ olarak gören şairin, şiirlerinin kaynaklarını kimi zaman "Kitaba Ek"³² başlıkları altında vermesi ve bu kaynakları çekinmeksizin sunması, onun şiirde kaynaklık sorununa ve metinler arasılığına bakışını vermesi bakımından da son derece önemlidir. Batı şairlerinden Stevens, Eliot, Ezra Pound, Baudelaire gibi isimlerin yanında Divan şairlerinden Şeyh Galib de Garip şairlerinin ve özellikle Melih Cevdet'in şiir metinlerinde birer biçim yaratma ve esinlenme kaynağı olarak kendini gösterir.

Şeyh Galib'in "kaldı" redifli;

*Dil hayret-i gamla lâl kaldı
Galib gibi bi-mecâl kaldı
Gönderdiğim arz-ı hâl kaldı
El'ân bir ihtimâl kaldı
İnsafın o yerde nâmı yok mu."*

tardiyesi, "Kolları Bağlı Odysseus" şiirinin 1. bölüm 9. bölümünde biçim ve söyleyiş bakımından büyük benzerlikler gösterir:

*Şimdi ondan ne ki kaldı
Unutulmuş bir kapı belki kaldı
Değişmez biçim, arı renk, ölümsüz birlik
O zorunlu kendiliğindenlik
Anularla geldi gitti kaldı
Duygularda bir ürperti kaldı
Artık eski bahçelerde değildik³³*

Şeyh Galib'in "kaldı" redifli tardiyesini dünyanın en güzel aşk şiiri olarak değerlendiren³⁴ Anday, bu şiiri Batılıya anlatmanın Yunus Emre'nin tasavvuf mistisizmini anlatmak kadar zor olduğunu da söyler.

Diğer yandan Orhan Veli ise ölümünden üç yıl önce kendisi ile yapılan bir söyleşide; "Ben Divan şiirini çok beğeniyorum. Divan şiirinden sonra bugüne kadar da Türkiye'de şiir yazılmadığını zannediyorum. (...) Eski Türk cemiyeti dilini, büyük bir dil yaparak Avrupalılara öğretebilseydi Divan şiiri dünyanın büyük şiirlerinden biri olurdu. O hâlde Divan edebiyatının modası geçmiş ölmüş bir kıymet olarak bir kenara atılmasına razı olamayız."³⁵ der. İşte bütün bu düşünceleri ya bir çelişki olarak tanımlayacağız ya da Garip hareketinin hangi poetik söylemle ortaya çıktığını açıklarken yargılarımızı keskinleştirmekten kaçınacağız.

Garip üçlüsünün son temsilcisi Melih Cevdet ise, *"Divan şiirinde benim çok sevdiğim beyitler vardır. Onları eşsiz bulurum, varılmaz bulurum hatta..."*³⁶ demesine rağmen Divan şiirini Türk edebiyatı için bir klasik olarak görmez. İşte üzerinde durduğumuz bütün sorun da buradan kaynaklanır.

3. KLASİKLER³⁷ SORUNU

*"Türk şiiri, eskisi olmayan bir yeni ve yenisi olmayan eski bir şiirdir."*³⁸

25-28 Mayıs 1964 tarihleri arasında düzenlenen "Balkan Yazarlar Konferansı"na Türkiye'den giden heyetin başkanı olarak katılan Melih Cevdet Anday, toplantı arasında Bulgar Yazarlar Birliği Başkanı Dimiter Dimov'un "Klasikleriniz kimlerdir?" sorusuna, *"Bizim klasiğimiz yoktur."* karşılığını verir. Yurda döndükten sonra bu cümlesini esas alarak "Eski Bir Soru"³⁹ başlıklı makalesini yazar ve uzun sürecek olan (2000'li yıllara değin sürer.) büyük tepki ile karşılaşılır. Birçok yazıya özellikle *Cumhuriyet* gazetesinde ve diğer süreli yayınlarda cevap verir.⁴⁰ Kimi yazıları ise dikkate dahi almaz ve bu yazıları yazarların bir gün "klasik" sözcüğünün içerdiği anlamı anlayacaklarını beklediğini söyler.

Orhan Veli ve Melih Cevdet Anday, 1938 yılında Hasan Âli Yücel'le (daha sonra *Akşam* gazetesinde yayımlanan) bir söyleşi yaparlar. Söyleşide, Orhan Veli Divan şiirini klasik olarak görmezken Anday, bu şiirleri klasik metinler olarak değerlendirir. Fakat özellikle 1950'li yıllardan sonraki yazılarında bu düşüncesi değişmeye başlar. Anday, bu değişimi, yorumlamanın ve bilgilenmenin bir sonucu olarak görür; *"Orhan Veli yaşasaydı belki Divan şiirini klasik şiir sayardı, ne de olsa bu bir anlayış işidir."*⁴¹ der.

Türk edebiyatında "klasik" tanımlaması her zaman bir tartışma zemini olarak sanat ve yazın çevresinde irdelenmiştir. "Klasik" kavramının tanımlanması, sınırlarının ne olduğu, hangi eserlere klasik denileceğinin belirlenmesi, Türk edebiyatında çeviri faaliyetleriyle birlikte kendini gösteren bir sorundur. Gerçi uzunca yıllar "klasik" kavramı tanımlanmadan sadece birkaç özelliği üzerinde durularak bu tartışmalar yapılmışsa da ilk kez Hüseyin Daniş'in "İkrâm-ı Ak-lâm"⁴² başlıklı yazısı ile bir tanımlama yapma gereği duyulmaya başlanmıştır.⁴³ Hüseyin Daniş, *"Evvelâ klasik eserler nelerdir? Klasizim nedir? Şu bilinmelidir. Şimdiye kadar yazılan makâlat-ı i'tirâziyyenin hiçbirinde veca'u't-tefehüm olan şu noktalar tebeyyün ve izâh edilmedi. Bazı kelimeler vardır ki manasının elastikiyeti, tatbikât-ı mütetâbi'asının kesret ü*

tennevo'ü cihetiyle tedkikât-ı dûr-â-dûra mülâhazât-ı kalemiyyeye sebebiyet vermiştir. Klasik kelimesi bunlardan biridir."⁴⁴ diyerek öncelikle kavram üzerindeki anlaşmazlıklara dikkati çeker. Ahmet Mithat Efendi *Sid'in Hulâsası*'na yazdığı önsözde "klasik" kavramının iki sözcük içinde değerlendirilebileceğini, bunlardan biricisinin "hayal", ikincisinin "belâgat" olduğunu söyler. Fakat bu iki sözcük klasik kavramını açıklamaktan ziyade, klasik olmuş bir eserin özelliği gibi sunulmuştur. Ahmet Mithat sonradan yazacağı *Temhîdât I*'de klasik sözcüğünün gramatikal yapısı üzerinde de durur ve bu sözcüğe Arapçadan karşılıklar aramaya çalışır. Ancak, Ahmet Mithat da Hüseyin Daniş gibi sözcüğün eski Roma'da halkın ileri gelenleri için kullanıldığını, sonradan bu kullanımın birçok alana yayıldığını belirtir.

Ahmet Mithat'ın, yazılarında, klasik eserler "*hüsn-i mutlaka hâ'iz olanlardır*" görüşünü esas aldığı belirten Cenap Şahabettin, "*Klasikler Meselesi- Hüsn-i Mutlak ve Zevk-i Selim*"⁴⁵ başlıklı yazısı ile klasik sözcüğünün sadece eski Yunan ve Latin edebî eserlerini örnek alarak yazılmış eserler için kullanılabilirliğini söyler. Hüseyin Sabri ise klasik eser, dilin kullanımındaki yapısına yeni birtakım şeyler katmaksızın oluşturulan, sahip olduğu önemli ve yeni düşüncelerden başka, üslup güzelliği ile bir ulusun şaheserleri arasına girmeyi başaran ve o ulusu temsil edebilecek eserlere bu ismin verileceğini ifade eder.⁴⁶

Bu konudaki tartışmalar uzunca bir zaman çeşitli yönleriyle devam etmiştir. Cemil Meriç'in 1980'de yazdığı "*Klasik Dedikleri*" başlıklı incelemesine "*Dedikleri*" ifadesini koyması, bu uzunca süren tanımlama tartışmanın anlamını da verebilmek içindir. Bütün yönleriyle ele aldığı bu kavramı Batılı yazarların görüşleri ve Batı kültürünün alt yapısını da vererek açıklamak isteyen Cemil Meriç, yazısının başına belki de sonra söyleyebileceği şu cümlelerle giriş yapar:

"Klasik demek, süreklilik demek, selâbet demek. Klasik, hem bir bütün, hem de oluşan, aktarılan, devam eden bir gelenek. Ben klasiğin şöyle tarif edilmesini isterdim: İnsan zekâsını zenginleştiren, soyumuzun ortak hazinesine yeni değerler katan, açık seçik bin hakikat bulan; tanıdığımız, her köşesini taradığımızı sandığımız insan kalbinde ezelden beri var olan bir tutkuyu gün ışığına çıkararak; düşüncesini, gözlemini, buluşunu, geniş ve büyük, ince ve mâkul, sağlam ve güzel bir biçimde ifade edebilen; kendine has bir üslupla herkeşe seslenen yazar. Zıpçıkta kelimelere iltifat etmeyen bir üslup; hem yeni, hem kadim ve her çağın kolayca çağdaşı."⁴⁷

Cemil Meriç, klasik sözcüğünü bu şekilde tanımladıktan sonra yazısının devamında da klasik eserlerin doğabilmesi için şu üç şartın birlikteliğinin esas olduğunu belirtir:

- 1- Dilin kemâle ermesi
- 2- Edebiyatın millileşmesi
- 3- Nev'in kemâl mertebesine ulaşmış olması

Anday ise, klasik sözcüğünü "daima yeniden yorumlanabilen bir yapıt"⁴⁸ olarak tanımlar. Anday'ın klasik kavramına yaklaşımı T. S. Eliot'ın yaklaşımıyla örtüşük görülür. T. S. Eliot, klasik kavramını tek bir sözcükle tanımlamak ister: "*Olgunluk*". "Klasik Nedir (1944)" başlıklı yazısında Eliot, İngiliz edebiyatının ne bir klasik devrinin olduğunu, ne de klasik bir şairinin bulunduğunu söyler.⁴⁹ Gerek Anday'ın gerekse Eliot'ın bu söylemleri tabii ki bir sebebe bağlıdır. Eliot, klasik eserin özelliğini şu cümlelerle anlatır:

"Klasik bir eser, yazıldığı dili konuşan milletin karakterini belirleyen bütün duygu tonlarını, bir sanat eserini sınırlayan bütünlük içinde, en zengin bir ölçüde ifade edebilen bir eserdir."⁵⁰

Melih Cevdet Anday, Eliot'ın bu düşünceleri ile birebir örtüşen söylemlerle klasik kavramını tanımlar ve klasik esere de bu ölçüler içinde bakar. 1984'te Memet Fuat ve Oktay Okbal'la yaptığı söyleşide klasik eser konusunda tanımlayıcı ve aynı zamanda Divan şiirini neden "klasik" saymadığını şu cümlelerle anlatır:

"Bizim Divan şiirimizi klasik saymak çok güçtür. Çünkü Avrupa'daki klasik şiir aklın doğurduğu, aklın rehberlik ettiği bir şiirdir. Bizim Divan şiirimiz ise Acem mazmunlarının taklidinden ibarettir. Başka hiçbir şey değildir. Hatta bizim Divan şiirimizde insan bulmak imkânsızdır."⁵¹

Eliot'ın ifadesindeki "eser-dil-millet" birlikteliğinin Anday için de temel ölçü olduğu görülür.

Bir diğer nokta da gerek Anday'ın gerekse Eliot'ın klasik eser olarak tanımladıkları kaynakların eski Yunan ve Latin eserleri olmasıdır.⁵²

Anday, klasik kavramına evrensel boyutlu yaklaşırken Divan şiirini klasik saymaz. Fakat ulusal düzlemde bu eserlerin (eğer bu bir klasiklikse) klasik olduğunu, bu bakımdan da her ulusun bir klasiğinden rahatça söz edilebileceğini ifade eder.

Gerek Anday'ın gerekse Garip'in diğer iki isminin Divan şiirini klasikler arasında görmemesi demek Divan şiirini reddediyorlar şeklinde yorumlanmamalıdır. Çünkü beğenilir olmak klasik olmanın tek şartı değildir.

DİPNOTLAR

- 1 Melih Cevdet Anday, "Yenilerin İnkâr Hakkı", *Oluş*, S. 29, 16 Temmuz 1939, s. 449.
- 2 "Edebî Anketimiz: Şiir Ölüyor mu?", *Ulus*, 30 İkkânun 1937, s. 7 (Not: Üç şairin adıyla yayımlanan bu ankette verilen cevapların başında şairlerin adları belirtilmemiştir. Şairlerin adlarının belirtilmemesi üçünün de aynı fikirde olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Yıllar sonra Melih Cevdet Anday konuyla ilgili olarak şu bilgileri verecektir ki bu, ankete verilen cevaplardaki fikri ortaklığı daha açık bir şekilde gösterecektir: "... 'Ulus' gazetesinde çalışan Yaşar Nabi Nayır, bizden bir anket istedi. O vakit Oktay Paris'e gitmek üzere idi, "Ben katılmam!" dedi. Onun üzerine biz Orhan'la dedik ki, "Biz yazalım yanıtları, sana getirelim, imzayı atarsan at." Sonra götürdük. O da attı. (...) Onun birinci bölümünü ben yazdım. İkinci bölümünü Orhan yazdı." [Memet Fuat- Oktay Akbal (Söyleşenler), "Melih Cevdet Anday Konuşuyor", *Gösteri*, S. 46, Eylül 1984, s. 4]
- 3 "Edebî Anketimiz: Şiir Ölüyor mu?", *Ulus*, S. 5898, 30 İkkânun 1937, s. 7.
- 4 Orhan Veli Kanık, *Edebiyat Dünyamız*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1975, s. 258.
- 5 Orhan Veli Kanık, "Gerçek Yenilik", *Ülkü*, S. 120, 16 Eylül 1946, s. 21.
- 6 "Oktay Rifat'la Bir Konuşma", *Varlık*, S. 352, 1 Kasım 1949, s. 8.
- 7 Melih Cevdet Anday, "Yenilerin İnkâr Hakkı", *Oluş*, S. 29, 16 Temmuz 1939, s. 449.
- 8 *Agy*, s. 449.
- 9 Oktay Rifat, *Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler*, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul (ts.), 79 s.
- 10 Oktay Rifat, *Güzelleme*, Çankaya Matbaası, Ankara, 1945, 13 s.
- 11 Melih Cevdet Anday, "Gelenek ve Birikim Birbirini Tamamlar", (Söyleşen: Seyyit Nezir), *Bizim Belde*, S. 7, Ekim 1984, s. 29.
- 12 Konur Ertop, "Melih Cevdet ve Bir Karacaoğlan Koşması", *Hürriyet Gösteri*, S.133, Aralık 1991, s. 5.
- 13 Necati Zekeriya, *On Makedon Ozanı*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1971, s. 6.
- 14 İhsan Kudret- Handan İnci, *Cevdet Kudret'e Mektuplar*, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1995, s. 211.
- 15 Melih Cevdet Anday, *Geçmişin Geleceği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1999, s. 181.
- 16 Yahya Kemal, *Edebiyata Dâir*, İstanbul, 1971, s. 58.
- 17 Melih Cevdet Anday, "Anadolu Uygarlıklarını Eğitiminizin Yaşayan Özü Durumuna Getirmeliyiz", *Milliyet Sanat*, S. 73, 1 Haziran, 1983, s. 13.
- 18 Melih Cevdet Anday, *Yeni Tanrular, Çağdaş Yayınları*, İstanbul 1974, s. 166.
- 19 Anday, *agy*, s. 165.
- 20 Melih Cevdet Anday, *Geçmişin Geleceği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1999 (Not: Kitaba, *Geçmişin Geleceği* isminin verilmiş olmasına da ayrıca dikkati çekmek gerekir.)
- 21 Anday, "Gelenek ve Birikim Birbirini Tamamlar", *Bizim Belde*, s. 29.
- 22 "Edebî Anketimiz: Şiir Ölüyor mu?", *Ulus*, 30 İkkânun 1937, s. 7.
- 23 Geniş bilgi için bk. Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece- Aruz Tartışmaları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993; Mehmet Kahraman, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*, Beyan Yayınları, İstanbul 1996; Hayriye Kabadayı, *1908-1923 Yılları Türk Şiiri ve Şiir Teorisi*, Atatürk Üniv. , Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış doktora tezi), Erzurum, 1994.
- 24 Âsım Bezirci, "Toplumcu Şiirimiz İçinde Nâzım Hikmet", *Gelecek*, S. 1, 1 Mayıs 1971, s. 42.
- 25 Gavsı Halid Ozansoy, "Tasfiye Lazımı", *Servet-i Fünûn Uyanış*, S. 580, 18 İkinikânun 1940, s.130.
- 26 Ercüment Behzat, "Garibin Çilesi I-II", *Dikmen*, 1 Ağustos 1941-15 Ağustos 1941-1 Eylül 1941.
- 27 Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemal Eve Dönen Adam*, Birlik Yayınları, Ankara, 1985.
- 28 Melih Cevdet Anday, *Aldanma ki...*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 38.
- 29 Melih Cevdet Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç (Toplu Şiirleri I)*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 26-27.
- 30 Melih Cevdet Anday, "Şiir ve Çevirisi", *Çerçeve*, Şubat 1987.
- 31 Melih Cevdet Anday, *Geçmişin Geleceği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1999, s. 10.

- 32 Melih Cevdet Anday, "Kitaba Ek", *Yeditepe*, S. 79, 16-31 Ocak 1962, s. 5.
- 33 Melih Cevdet Anday, "Kolları Bağlı Odysseus", *Yelken*, S. 71, Ocak 1963, s. 8-9.
- 34 Melih Cevdet Anday, "Nane Azaldı", *Cumhuriyet*, 25 Haziran 1993, s. 2.
- 35 Orhan Veli Kanık, "Orhan Veli Konuşuyor", (Söyleşen: Bahadır Dülger), *Tasvir*, S. 713, 21 Mart 1947, s. 1-2.
- 36 Anday, *Aldanma ki...*, s. 38.
- 37 Melih Cevdet Anday, "klasik" sözcüğü yerine "soyyapıt" sözcüğünü kullanır. Bk. Melih Cevdet Anday, "Yeni Bir Yazın", *Gösteri*, S. 12, Kasım 1981, s. 42.
- 38 Melih Cevdet Anday, "Sanatta Gelenekçiliğin Önemi", *Yeni Ufuklar*, S. 141, Şubat 1964.
- 39 Melih Cevdet Anday, "Eski Bir Soru", *Dönem*, S. 12, Eylül 1964, s. 71-75.
- 40 (Klasik sorunu ile ilgili olarak Anday'ın yazdığı şu yazılara bk. "Yeni Bir Yazın", *Gösteri*, S. 12, Kasım 1981, s. 42-43; "Klasik Şiirimiz mi?", *Cumhuriyet*, 22 Kasım 1982, s. 5; "Herkesin Kendi Klasığı", *Cumhuriyet*, 15 Ocak 1988, s. 2; "Gene Klasik Üstüne", *Cumhuriyet*, 19 Şubat 1988, s. 2; "Gene Yunus Emre", *Cumhuriyet*, 7 Aralık 1990, s. 2; *Geleceği Yaşamak*, Adam Yayınları, İstanbul, 1994, s. 247; *Aldanma ki...*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 29, 38.
- 41 Melih Cevdet Anday, "Eski Bir Soru", *Dönem*, S. 12, Eylül 1964, s. 72.
- 42 Hüseyin Daniş, "İkrâm-ı Aklâm", *İkdâm*, 6 Eylül 1313.
- 43 Edebiyatımızda "klasik" kavramı üzerine yapılan ilk tartışmalar hakkında geniş bilgi için bk. Ramazan Kaplan, "Klasikler Tartışması (Başlangıç Dönemi)", *Türkoloji*, c. XI, S. 1, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1993, s. 161-208.
- 44 Hüseyin Daniş, *agv*.
- 45 Kaplan, *agm.*, s. 185.
- 46 Hüseyin Sabri, "Klasikler", *Tercümân-ı Hakikat*, 11 Teşrinievvel 1897.
- 47 Cemil Meriç, "Klasik Dedikleri", *Millî Kültür*, S. 2, Temmuz 1980, s. 45-46.
- 48 Melih Cevdet Anday, "Melih Cevdet Anday Şiir Dünyasını Anlatıyor", (Söyleşen: Konur Ertop), *Gösteri*, S. 132, Kasım 1991.
- 49 T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 169.
- 50 Eliot, *age.*, s. 179.
- 51 Melih Cevdet Anday, "Melih Cevdet Anday Konuşuyor", (Söyleşenler: Memet Fuat-Oktay Akbal), *Hürriyet Gösteri*, S. 46, Eylül 1984, s. 5.
- 52 *Nokta*, "Homeros Klasığımız Mevlânâ Değil...", S. 5, 7 Şubat 1988, s. 69.

KAYNAKÇA

- Anday, Melih Cevdet, *Aldanma ki...*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
- Anday, Melih Cevdet, "Anadolu Uygarlıklarını Eğitimimizin Yaşayan Özü Durumuna Getirmeliyiz", *Milliyet Sanat*, S. 73, 1 Haziran, 1983.
- Anday, Melih Cevdet, "Eski Bir Soru", *Dönem*, S. 12, Eylül 1964.
- Anday, Melih Cevdet, *Geçmişin Geleceği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1999.
- Anday, Melih Cevdet, *Geleceği Yaşamak*, Adam Yayınları, İstanbul, 1994.
- Anday, Melih Cevdet, "Gelenek ve Birikim Birbirini Tamamlar", (Söyleşen: Seyyit Nezir), *Bizim Belde*, S. 7, Ekim 1984.
- Anday, Melih Cevdet, "Gene Klasik Üstüne", *Cumhuriyet*, 19 Şubat 1988.
- Anday, Melih Cevdet, "Herkesin Kendi Klasığı", *Cumhuriyet*, 15 Ocak 1988.
- Anday, Melih Cevdet, "Kitaba Ek", *Yeditepe*, S. 79, 16-31 Ocak 1962.
- Anday, Melih Cevdet, "Klasik Şiirimiz mi?", *Cumhuriyet*, 22 Kasım 1982.
- Anday, Melih Cevdet, "Kolları Bağlı Odysseus", *Yelken*, S. 71, Ocak 1963.
- Anday, Melih Cevdet, "Melih Cevdet Anday Konuşuyor", (Söyleşenler: Memet Fuat-Oktay Akbal), *Gösteri*, S. 46, Eylül 1984.
- Anday, Melih Cevdet, "Melih Cevdet Anday Şiir Dünyasını Anlatıyor", (Söyleşen: Konur Ertop), *Gösteri*, S. 132, Kasım 1991.
- Anday, Melih Cevdet, "Nane Azaldı", *Cumhuriyet*, 25 Haziran 1993.
- Anday, Melih Cevdet, *Rahatı Kaçan Ağaç (Toplu Şiirleri I)*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000.
- Anday, Melih Cevdet, "Sanatta Gelenekçiliğin Önemi", *Yeni Ufuklar*, S. 141, Şubat 1964.

- Anday, Melih Cevdet, "Şiir ve Çevirisi", *Çerçeve*, Şubat 1987.
- Anday, Melih Cevdet, "Yeni Bir Yazın", *Gösteri*, S. 12, Kasım 1981.
- Anday, Melih Cevdet, *Yeni Tanrılar*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1974.
- Anday, Melih Cevdet, "Yenilerin İnkâr Hakkı", *Oluş*, S. 29, 16 Temmuz 1939.
- Ayvazoğlu, Beşir, *Yahya Kemal Eve Dönen Adam*, Birlik Yayınları, Ankara, 1985.
- Beyathı, Yahya Kemal, *Edebiyata Dâir*, İstanbul, 1971.
- Bezirci, Âsım, "Toplumcu Şiirimiz İçinde Nâzım Hikmet", *Gelecek*, S. 1, 1 Mayıs 1971.
- Eliot, T. S. , *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990.
- Ertop, Konur, "Melih Cevdet ve Bir Karacaoğlan Koşması", *Gösteri*, S. 133, Aralık 1991.
- Hüseyin Sabri, "Klasikler", *Tercümân-ı Hakikat*, 11 Teşrinievvel 1897.
- Kabadayı, Hayriye, *1908-1923 Yılları Türk Şiiri ve Şiir Teorisi*, Atatürk Ün. , Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış doktora tezi), Erzurum, 1994.
- Kahraman, Mehmet, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*, Beyan Yayınları, İstanbul, 1996.
- Kanık, Orhan Veli, *Edebiyat Dünyamız*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1975.
- Kanık, Orhan Veli, "Gerçek Yenilik", *Ülkü*, S. 120, 16 Eylül 1946.
- Kanık, Orhan Veli, "Orhan Veli Konuşuyor", (Söyleşen: Bahadır Dülger), *Tasvir*, S. 713, 21 Mart 1947.
- Kaplan, Ramazan, "Klasikler Tartışması (Başlangıç Dönemi)", *Türkoloji*, C. XI, S. 1, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1993.
- Kolcu, Hasan, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.
- Kudret, İhsan - İnci, Handan, *Cevdet Kudret'e Mektuplar*, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1995.
- Lav, Ercüment Behzat, "Garibin Çilesi I-II", *Dikmen*, 1 Ağustos 1941-15 Ağustos 1941-1 Eylül 1941.
- Meriç, Cemil, "Klasik Dedikleri", *Millî Kültür*, S. 2, Temmuz 1980.
- Nokta, "Homeros Klasiğimiz Mevlânâ Değil...", S. 5, 7 Şubat 1988.
- Ozansoy, Gavsî Halid, "Tasfiye Lazım", *Servet-i Fünûn Uyanış*, S. 580, 18 İkincikânun 1940.
- Rifat, Oktay, *Güzelleme*, Çankaya Matbaası, Ankara, 1945.
- Rifat, Oktay, "Oktay Rifat'la Bir Konuşma", *Varlık*, S. 352, 1 Kasım 1949.
- Rifat, Oktay, *Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarlık Üzerine Şiirler*, Nebioğlu Yayınevi, İstanbul (ts.).
- Ulus, "Edebî Anketimiz: Şiir Ölüyor mu?", S. 5898, 30 İlkânun 1937.
- Zekeriya, Necati, *On Makedon Ozanı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1971.

“YENİ LİSÂN”CILARIN DİLDE SADELEŞME TALEPLERİNE KARŞI ÇIKIŞIN BİR ŞİİRİ: *LİSÂN-I OSMÂNÎ*

Hasan Kolcu* - Gürkan Yavaş**



Özet: Ali Ekrem, 1914 yılında yazıp 1916 yılında yayımladığı *Lisân-ı Osmânî* isimli manzûm eserinde, Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının başlattığı “Yeni Lisân” akımına karşı çıkar. Dilde sadeleşme fikrine karşı çıkıp Servet-i Fünûncuların Arapça ve Farsça kelime ve terkiplerle yüklü, anlaşılması güç Osmanlı Türkçesinin dil anlayışını savunan bu manzûm eser, özeld e Ömer Seyfettin’in bazı makalelerine cevap olarak, genelde ise Türkçeye karşı Osmanlı Türkçesini savunmak için yazılmıştır. Bu makalede, dil ve vezin tartışmaları açısından oldukça önemli olan *Lisân-ı Osmânî* manzûmesi tahlil edilmiş, değerlendirilmiştir. Aynı eserin günümüz yazısına aktarımı yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Lisân-ı Osmânî*, Türkçe, Osmanlı Türkçesi, dil, Yeni Lisân, Ali Ekrem, Ömer Seyfettin.

A POEM OF OPPOSITION TO THE PURITY DEMANDS OF FOLLOWERS OF YENİ LİSÂN

Abstract: Ali Ekrem, opposed to Yeni Lisân brought out by Ömer Seyfettin and his fellows, in his verse work *Lisân-ı Osmânî*, which he wrote in 1914 and published in 1916. This work opposed to trend of purity in language and backed up the understanding of language of Servet-i Fünûn followers in which they supported Arabic and Persian words and phrases, which were quite difficult to understand. In this article, *Lisân-ı Osmânî*, which is quite important in terms of language and meter, has been analysed and evaluated. It also has been copied into today’s Turkish Latin alphabet.

Keywords: *Lisân-ı Osmânî*, Turkish, Ottoman Turkish, language, Yeni Lisân, Ali Ekrem, Ömer Seyfettin.

* Yrd. Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Fen - Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Arş. Gör., Kocaeli Üniversitesi, Fen - Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

GİRİŞ

Şiir dille yapılan bir sanattır. Şiirin malzemesi dildir. Ancak şiir dili, günlük dilden, bilim dilinden farklıdır. Çünkü gerek biçim, gerek içeriğinin özelliği bakımından şiir dili, doğal dilden bazı farklılıklar gösterir. Şair, doğal imkânlarını genişletmek için onu zorlar, hatta kurallarının dışına çıkabilir. "Aslında şiir dili, dil içinde bir üst dildir."¹ Ancak şiirin, aşk, tabiat, bireysel ve sosyal duygu ve düşünceleri tem olarak yaygın biçimde işleminin yanında kullandığı dili, kendi malzemesi olan Türkçeyi tem olarak seçmesi ve işlemesi ilginçtir. Türk edebiyatında Türkçe üzerine yazılmış bir hayli şiir vardır.²

Her ne kadar Kemal Paşazâde Said Bey³ ve Muallim Naci⁴, devrin dili ile ilgili şiir parçaları yazmış iseler de bunlar, Divan şairlerinde de çoğu kez rastladığımız kadar, başından sonuna Türkçeyi tem alan şiirler değildir.

Bize, bu bağlamda ilk şiir, Nâmık Kemâl'in oğlu Ali Ekrem (Bölal) tarafından yazılmıştır.⁵ Bu şiir, Yeni Lisâncıların dilde sadeleşme taleplerine karşı çıkışın şiiridir. Ali Ekrem, "Yeni Lisân" akımıyla 1911 yılında *Genç Kalemler*'de Ömer Seyfettin, Ali Canip ve Ziya Gökalp tarafından ortaya konulmaya çalışılan sadeleşme isteğine karşı çıkarak Osmanlı Türkçesini savunduğu *Lisân-ı Osmânî* adlı manzûm bir eser yazar. Bu eser, dilimizin sadeleşme sorununu bağımsız olarak tem edinen ilk şiirdir, denebilir. Şiirin yazılış tarihi 17 Mart 1330 (20 Mart 1914)'dur. Şiir, bu tarihte yazılmış olmasına rağmen, kitap hâlinde yayımı 1332 (1916)'dir. Eserin başında Abdülhak Hâmid'in 7 Mart 1914 tarihli bir mektubu yer alır. Abdülhak Hâmid, bir şekilde eseri görmüş ve okumuştur. Bunu mektupta yer alan "*Lisân-ı Osmânî hakkındaki eş'âr-ı pür-vekârını okudum.*" cümlesinden anlıyoruz. Ekrem, herhâlde eserini yayımlamadan önce Hâmid'e yollamış ve Hâmid de eserle ilgili olarak söz konusu mektubu yazmıştır. Ekrem, bu mektubu *Lisân-ı Osmânî*'nin başına koymuş ve eserini de "*Yegâne amcam Abdülhak Hâmid Beyefendiye*" diyerek ona ithaf etmiştir. Abdülhak Hâmid, mektubunda *Lisân-ı Osmânî* ile ilgili şu değerlendirmede bulunur:

"Sen bu bedâi'inde her ne demek lâzımsa demiş ve mesrûdatın musîb ise delâîliyle ispat etmişsin. Binâenaleyh bu meselede aleyhdârânın ne diyeceklerini bilmez isem de lehinde bulunanların ilâve edilecek bir söz bulamayacaklarından eminim. Şübhe yok ki herkes istediği yolda yazmağa me'zûndur. Fakat bir tarafın diğer tarafa tahakkümle mesleğini tahmil veyâhûd diğerine nazariyesini cerh etmesi teba'anın teba'ya vergi tarh eylemesi kabîlinden olur."⁶

Mektubun bir önemli yanı da Hâmid'in dilimizle ilgili kişisel değerlendirmesidir:

"Bir de ma'lûmdur ki güzel her ne yolda yazılsa güzelliğini muhafaza eder. O güzelliği ise elbette havâs avâmdan daha iyi görür. Her iki sınıf-ı nâs için de eserler neşrolunmalıdır. Hususiyetle gazeteler avâmın dahî anlayabileceği bir tarz-ı lisânda yazılmalıdır.

Eş'âra gelince ben senin pederin ve senin gibi yazmak tarafdâriyım. Anca başka türlü yazarların aleyhdârı değilim. Güzел bir şey yazarlarsa onu da beğenirim vesselâm."⁷

LİSÂN-I OSMÂNÎ'NİN MUHTEVASI

Ali Ekrem, eserini Yeni Lisâncılara karşı Osmanlı Türkçesini savunmak için yazar. Şiirine Osmanlı Türkçesine bir dizi övgüde bulunarak başlar:

*"Seninle ey müterennim lisân-ı Osmânî,
Seninle ben yazarım en büleñd efkârı*

*Seninle maşrık-ı lâhûta yükselir rûhum,
Cihân cihân görürüm kâinat-ı devvârı,*

*Urur hayâlîme bir incilâ-yı sübhânî!
Hayâta ağlamak isterse kalb-i mecrûhumı,*

*Gelir edâ-yı rakîkinle, bâl-ı nâzınla
Bükâ-yı hârımı tersîm edersin elvâha*

*Senin o huzme-i enzâr-ı cân-nevâzınla
Müfekkirem erişir cilve-gâh-ı eşbâha.*

*Senin o tâ'ir-i kudsî hurâm-ı güftârın,
İlelebet kalacak rûh-ı şevki eş'ârın."⁸*

Ali Ekrem, Osmanlı Türkçesinin en yüce düşünce ve duyguları anlatmadaki gücünü, derinliğini ve zenginliğini Divan şiirinin zirve isimleri olan Fuzulî, Nef'î ve Nedîm'den örnek şiir parçaları vererek kanıtlamaya çalışır. Tanzimat sonrası Türk edebiyatı devresinde de babası Nâmîk Kemal ile Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmid'i de Osmanlı Türkçesinin başarılı kullanıcıları olarak gösterir. Bunun için, Nâmîk Kemâl'in "Vaveylâ"sının birinci ve üçüncü nevhalarını⁹, Recaizâde Mahmut Ekrem'in "Tefekkür"ünden iki parçayı¹⁰ ve Abdülhak Hâmid'in mensur bir eser olan "Fin-

ten"inden de Davalacıro'nun "Bir âvâz-ı bülehd-i vahşiyâne ile" okuduğu beş kıt'alık şiirin ikinci kıt'ası hariç tamamını Osmanlı Türkçesinin örnek şiir parçaları olarak verir.¹¹

Ali Ekrem, *Lisân-ı Osmânî*'sinde¹² Osmanlı Türkçesini yalnız eski şairlerin değil, yenilerin de başarıyla kullandığını iddia eder. Bu iddiasını kanıtlamak için de Tevfik Fikret'in "Balıkçılar" adlı şiirinin bir bölümünü kitabına alır.¹³

Bu noktadan sonra Yeni Lisâncıların dili sadeleştirmek için Osmanlı Türkçesinin içinden -Arapçanın, Farsçanın kurallarına göre yapılmış tamlamaları çözmek, sözcüklerin varsa Türkçesini kullanmak, eş anlamlı sözcüklerin Türkçesini yeğlemek, Türkçe dil bilgisi kurallarını uygulamak ve buna benzer uygulamalarla- Türkçeyi çekip çıkarmak konusundaki önerisine¹⁴ o, "sözlerin özü" olarak kabul ettiği Osmanlı Türkçesini savunarak şöyle karşı çıkar:

"İlelebed bu lisânda tekellüm eyleyecek
Lisânı aslına ircâ' için heveslenmek,
Tulû'a muntazır olmak gurûb-ı mâzîden
Demekdir; işte hakikat. Teemmül eyle de sen
Eğer bu kabil ise yaz bütün açık Türkçe"¹⁵

Ali Ekrem'e göre Osmanlı Türkçesinde sadeleştirme yapmak ve "açık lisân"la yazmak imkânsızdır. Çünkü;

"..... Açık lisân önce
Beş altı yüz sene evvel gerekdi, Türkçemizi
Zuhûrumuzda bıraktık, Acem lisânı bizi
Esîri eyledi; zirâ Acem lisânından
Gelirdi fikretimden, nasîbe-i irfân."¹⁶

Tanzimat'la birlikte ise, Ali Ekrem'e göre;

"Bu halka sonra temeddün gelince Avrupa'dan,
Bütün ulûm u fînûnu müdekkikîn-i zamân
Arab, Accm kelimâtıyla eylemiş tedvîn
Teşkil etmiş o himmetle bir lisân-ı metîn"¹⁷

meydana gelmiştir. Bu metîn dil, Osmanlı Türkçesidir. O, Yeni Lisâncıların "millet için yazmak" görüşünü de paylaşmaz ve;

"Denir ki 'millet için yazmalı güzel: Bize siz
Bu milletin bütün efrâdını beyân ediniz.

Bu milletin bütün efrâdı köylü, çiftçi midir?
Bugün şebâb-ı münevver, zaman için nâdir

De olsa çehre-i âti değil midir o şebâb?
Avâm için onu terk eylemek olur mu savâb?

Avâm için de şebâb münevver olmalıdır:
Çiçek hayâtını hurşîd-i âsmândan alır."¹⁸

diyerek eleştirir.

Ali Ekrem, Osmanlı Türkçesini eşsiz, benzersiz örnekleriyle öğ-
renen birinin irfan hazinesini bulacağını da ileri sürer. Hele gençle-
rin, bu dile karşı çıkmaktan çok, onu "bütün kavâid-i mazbûtasıyla"
öğrenmelerinin farz olduğuna inanır. Çünkü;

".....İnsan için büyük emek
Değildir öğrenivermek lisân-ı mâderini"¹⁹

Yeni Lisâncılar da dilimizi hasta buluyor ve bu hastalığın dilin
yapısındaki Arapça - Farsça sözcükler ve tamlamalardan kaynak-
landığını ileri sürüyorlardı.²⁰ Ali Ekrem, Yeni Lisâncıların bu fikrini
paylaşmaz ve buna şiddetle karşı çıkar:

"Açın kitâb-ı lisânın bütün serâ'irini.

Görürsünüz ki Arabca, Acemce 'terkîbler'
Lisân-ı halka yer etmiş, bugün yazar, söyler

Bütün kavâ'id-i terkîbi her sınıftan halk,
Bırak biraz okuyan kısmı cehl-i mutlaka bak."

'Suâl-ı hâtıra geldim' diyor bugün amele,
Diyor ' Sabah-ı Şerîfin' manav, balıkçı bile."²¹

Ali Ekrem bu fikrini desteklemek için amelenin, manavın, kasa-
bın, kısacası halkın genelinin sıklıkla kullandığı "su'âl-ı hâtır, sa-
bâh-ı şerîf, selâm-ı aleyküm, Ramazân-ı Şerîf, Bâb-ı Âlî, saray-ı hu-
mâyûn" gibi yapısında üç dilden de sözcük bulunduran örnekler
verir. Ali Ekrem'in, Yeni Lisâncıların, sözcüklerin Arapçasının ve

Farsçasının yerine, Türkçesinin kullanılmasını istemeleri konusunda da fikri şudur:

"..... Bu vehm-i bâtıldır:
'Çalab' diyen bizim Allah'a pek yabancı kalır!"²²

Osmanlı Türkçesinin tamlamalarında letâfet, incelik, insicâm, selâset bulan Ali Ekrem, yüksek duygu ve fikirlerin anlatımının sadece Türkçe ile mümkün olamayacağını, bunun yükselme zamanından caymak olacağını, bu düşünceye şaşığını belirtir. Bu tamlamaların Türkçe söylenemeyeceğini;

"Nasıl denir meselâ Türkçe 'inkisâr-ı hayâl'
'Ulüvv-i his', 'feyezân-ı ezel', 'hayâl-ı muhâl'?

Tezyinât-ı lisândan değil bu terkibler
Birer me'âl-i nevindir; bütûn yazar, söyler

Bu ince sözleri erbâb-ı fenn, fuhûl-ı zaman"²³

şeklinde değerlendirir. Muhatablarına şu soruyu sorar:

"Ya lem'a-zâr-ı tulû'unda fenn ü marifetin
Zuhûr eden bu kadar hâtifi beyân-ı lugatin

Nedir mukâbili terkibi terk edersek biz?"²⁴

Yeni Lisâncıların tamlamaları çözerek dili sadeleştirme gayretlerine ise Ali Ekrem, şiddetle karşı çıkar:

"Kazar mezârımızı sâdelik denen illet!

Atın vücûd-ı lisândan revân-ı terkibi
Kalır, hazîz-i mezelletde na's-ı hâr gibi,

Tefessüh etmeğe âmâde bir kadîd-mâl,
Çöker medâric-i âtiye zıll-ı izmihlâl!"²⁵

Ali Ekrem şiirinde, Yeni Lisâncıların önde gelen isimlerinden biri olan Ömer Seyfettin'i hedef alır. Ömer Seyfettin, bir makalesinde, "Enderûn argosuyla terennüm ederek milletine, milletinin rûhuna, milletinin samimî lisânuna, anasının diline yabancı kalır ve bilmez ki her millet kendi lisânıyla yaşar." der²⁶ ve Tanzimat sonrası Türk edebiyatçılarının "Lisân-ı Osmânî" dedikleri Osmanlı Türkçesine "Enderûn Lisâ-

nı" adını verir. Milliyet cereyanı ile beraber kalplerde alevlenen dil sevgisinin, konuşulan Türkçenin ve "millî aruzun" canlanmasına vesile olduğunu belirterek "millî vezin"lerle yazmaya ve dilde sadeleşmeye karşı çıkanları şöyle eleştirir:

"En genç şairlerimiz millî vezinlerle terennüme başladılar. Hakiki ve canlı lisân galebe çalarken kimsenin anlamadığı Enderûnca yani 'Lisân-ı Osmânî' susmadı. Tabiatın muzafferiyetine karşı gelmek istedi. Fakat nasıl? Milliyet aşırı olan bu yirminci asırda hiçbir Türkün anlayamayacağı dört yüz sene evvelki milliyetsiz Enderûn lisânıyla."²⁷

Ali Ekrem, Ömer Seyfettin'in bu fikirlerini yalnız şairlere değil, silahlı kuvvetlerin ileri gelenlerine, seçkin bilginlere taarruz olarak anlar. Bu durumu *Lisân-ı Osmânî*'sinde şöyle eleştirir:

"Lisân-ı hâzır için Enderûn Lisânı diyen,
Ne söylüyor acabâ anlamış mı? Doğrusu ben

Bu ictisâra derim: 'Enderûn Lisânıyla!
Bütün mefâhir-i tâbân-ı millete hamle!"²⁸

Ali Ekrem şiirinde, Ömer Seyfettin'in *Lisân-ı Osmânî*'ye ve onun taraftarlarına bu kadar yüklenmesini, yıkıcılıkla da suçlar:

"Nedir bu cû'-ı taarruz bu aşk-ı istihkâr

Bakin şu savlet-i tahrîb ü hedme, ibret alın:
Kazar mezârını evlâd-ı ma'rifet vatanın!"²⁹

Ali Ekrem, Ömer Seyfettin'in makalelerinde karşı çıktığı aruz vezni konusunda ise şiirinde şunları dile getirir:

"Ya vezni? Vezn-i aruzîyi sevmemek bana bir
Rübâb-ı cenneti kırmak kadar günah gelir!

Bu vezn-i rûhda âhengin en güzîdesi var
Bununla şâir hakk-ı devr-i kâi'nâtı yazar!

Eğer 'lisân-ı tabîî değil' demekse merâm,
Ben işte fikrimi nazmıyla eyledim ifhâm.

Şu nazm-ı sâdede birkaç nakîsa varsa eğer,
Kusur-ı aczime âid, nakîsa şân-ı beşer,

Emin olun ki 'Hesâb-ı Benân'da neşr olamaz
Beşer kemâl-i tabîyi bir zamân bulamaz."³⁰

Ali Ekrem, Ömer Seyfettin ve arkadaşlarını dille ilgili ortaya koyduğu iddialardan;

"Bu iddiaları hep terkedin ki pek boştur,
Yıkık binâ-yı hurâfâta tırmanan yorulur"³¹

diyerek vazgeçmeye çağırır, Türkçeye karşı Osmanlı Türkçesini ise şöyle savunur:

"Lisân bütün edebiyatı kavramış, almış
Yed-i müebbede-i gurma halkı, kök salmış

Uruk-ı millete, Osmanlı neslinin üzerine!
Görünmüyor mu bedâhet-i muannidın gözüne?"³²

Ali Ekrem, Ömer Seyfettin'in makalelerinde dile getirdiği konuşma dilini yazı dili hâline getirmek ve halk için yazmak düşüncesine ise şiirinde şu cevabı verir:

"Bu milletin bütün efrâdı echel-i akvâm
Değil ki fikrini tebliğ için lisân-ı avâm

Kifâyet etsin anın mağz-ı bî-talâkına;
Kifâyet etse bütün milletin hamâkatına

Kanâat eylemek icâb eder; ne fikr-i muhâl!
Avâm için yazı yazmak mıdır bu vehm-i hayâl?

Avâm için yazı yazmak ta'ammüm etse hele?
Me'âli-i edebiyat ölüyor bu illetle!"³³

Dünyanın her yerinde halk için değil, "havâs" için yazılacağını, "millî lisân" ile yazılsa bile "avâm"ın bunu anlayamayacağını ifade eden Ali Ekrem, Osmanlı Türkçesine dokunulmamasını ister:

"Bu tarzı ben severim siz avâm için yazınız
Açık lisân ile pek sâde nağmeler, yalnız

Dokunmayın bu lisânın beyân-ı şiddetine,
Dokunmayın onun âhenk-i zî-celâdetine!

*Dokunmayın, yıkılır yoksa en büyük âmâl,
Lisân batarsa çöker şâhrâh-ı istikbâl!*

*Dokunmayın, bu lisân çünkü din ve târihin
Lisânıdır, onu temsil eden beyân-ı güzîn*

*Bütün mefâhir-i mâzî lisânıdır, bırakın
Uzak asırları, âtî-i tâbdâra bakın!"³⁴*

Osmanlı Türkçesine övgü ile başladığı şiirini yine ona övgü ile bitirir:

*"Sen ey lisân-ı havârik-ı beyân-ı Osmânî
Ki asr-ı hâzıra şâyân-ı defne-i irfân,*

*Ki rûh-ı millet için tercümân-ı sâdıkısın;
Muhammed ümmeti oldukça tâlî-i Kur'ân,*

*Cidâr-ı Kâ'be'ye urdukça arş-ı yezdânî,
Bu halk için kalacaksın bu halka lâyıksın!"³⁵*

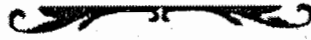
Lisân-ı Osmânî, özelde Ömer Seyfettin'in Yeni Lisân konusunda yazdığı makalelere cevap olarak; genelde ise, II. Meşrutiyet devri Türk edebiyatında ortaya atılan "*Yeni Lisân*" akımının savunduğu dilde sadeleşme ve Türkçeye dönüş hareketine karşı Osmanlı Türkçesini, başka bir deyişle, Servet-i Fünûncuların dil görüşünü savunmak için kaleme alınmış ilk manzûm eserdir. Türkçeden kovulan Arapça ve Farsça tamlamaların yasını tutan şairin, yıkılan Lisân-ı Osmânî için söylediği son ağıttır, denebilir. Buna bir de -"Yeni Lisân"a paralel yeni bir vezin akımı olarak hece ölçüsüne dönüşün varlığını da göz önünde tutarsak³⁶- Türkçeden kovulan aruzu da eklemek gerekir. Onun da son ağıtını Halit Fahri yazacaktır.³⁷

علی اکرم

الشیخ الاسلام

منظوم

«عبد الحق حامد بك افنديك بر مکتوبنی حاویدر»



استانبول

طرافت مطبعه سی

۱۳۳۲

Ali Ekrem

LİSÂN-I OSMÂNÎ

Manzûm

“Abdülhak Hâmid Beyefendi'nin
Bir Mektûbunu Hâvidir”



İstanbul
Zarâfet Matbaası
1332

Şâ'ir-i Âzam Abdülhak Hâmid Bey Efendi'nin Bir Mektûbu

Nûr-ı 'Aynım Ekrem'im,

Lisân-ı Osmânî hakkındaki eş'âr-ı pür-vekârını okudum. Evvelemirde huld - âşiyân-ı pederinden mevrûs olan ve bana âid bulunan teveccüh-i mahsûsunun bu münâsebetle dahî tezâhür eden âsâr-ı necâbet-disârından cidden mütehassis ve müteessir ve sonra da lisânımızın müdafaa-i hukûku husûsunda tenvîr-i hakikat için zalâm-ı şekvene isâbet eden sâika-günâ temhîdâtına muhyî-i edebiyât olan merhûmun rûhâniyet-i mütekellimesi huzûrunda gibi kalarak meshûr ve mütehayyir olduğumu beyân etmek isterim. Sen bu manzûme-i bedâ'înde her ne demek lâzımsa demiş ve mesrûdâtının musîb olduğunu delâliyle isbât etmişsin. Binâenaleyh bu mes'eleda aleydârânın ne diyeceklerini bilmez isem de lehinde bulunanların ilâve edilecek bir söz bulamayacaklarından emînim. Şübhe yok ki herkes istediği yolda yazmağa me'zûndur. Fakat bir tarafın diğer tarafa tahakkümle mesleğini tahmîl veyâhûd diğerine nazariyesini cerh etmesi tebaa'nın teba'ya vergi tarh eylemesi kabîlinden olur. Bir de ma'lûmdur ki güzel her ne yolda yazılsa güzelliğini muhafaza eder. O güzelliği ise elbet havâs avâmdan daha iyi görür. Her iki sınıf-ı nâs için de eserler neşrolunmalıdır. Husûsiyle gazeteler avâmın dahî anlayabileceği bir tarz-ı lisânda yazılmalıdır.

Eş'âra gelince ben senin pederin gibi ve senin gibi yazmak tarafdârıyım. Anca başka türlü yazarların aleyhdârı değilim. Güzeli bir şey yazarlarsa onu da beğeniriz vesselâm.

Amcan
7 Mart 1914
Abdülhak Hâmid

“Yegâne amcam Abdülhak Hâmid Beyefendi'ye.”

Ali Ekrem

LİSÂN-I OSMÂNÎ

Seninle ey müterennim Lisân-ı Osmânî,
Seninle ben yazarım en bülehd efkârı,

Seninle maşrık-ı lâhûta yükselir rûhum,
Cihân cihân görürüm kâinât-ı devvârı,

Urur hayâlîme bir incilâ-yı sübhânî!
Hayâta ağlamak isterse kalb-i mecrûhum,

Gelir edâ-yı rakîkinle, bâl-ı nâzınla
Bükâ-yı hârımı tersim edersin elvâha

Senin o huzme-i enzâr-ı cân-nevâzınla
Müfekkirem erişir cilve-gâh-ı eşbâha.

Senin o tâ'ir-i kudsi hırâm-ı güftârın,
İlelebet kalacak rûh-ı şevki eş'ârın.

* * *

Nedir o zemzeme-i pür halâvetin ki ider
Yanık yürekli “Fuzûlî”yi girye-bâr-ı garâm?

Senin o âşık-ı şeydâ esîr-i zârındır:
Seninle rûh-ı şegafdâr-ı şî'ri bî-ârâm,

Hayât-ı aşkına mezc eylemiş zilâl-ı keder.
Bugün de kalb-i Fuzûlî senin mezârındır,

Mezâr aşk-ı müebbed ki hüzn-i lâlinden
Alır müfekkiremiz bir nasîbe-i buhrân;

Seninledir ki o rûhun büyük melâlinden
Düşer cinânımıza bir şerâre-i hicrân!

Yüzünde Leylî-i hüsnün hayâlî girye-nümûn,
Verir seninle Fuzûlî cihâna ders-i cünûn.

"Gâliba bir ehl-i dil toprağıdır derd-i şarâb
Kim kılub hürmet tutmuş üstünde habâb

.....

Ey soran hâlim bu istiğnâ su'âlinden ne sûd
Hâlim eylersin su'âl ammâ işitmezsin cevâb

Deşt-i gamda hâk-i kabrim üzre sero-i girdbâd
Çekse baş ol seröden su kesme ey seyl-i şarâb

Yetmeyüb vaslına sen Leylâ-veşin bir ömrüdür
Ben gibi Mecnûn olub sahrâya düşmüş âfitâb

.....

Nakd-ı ömrü bir sanem uğrunda sarf etdın tamâm
Ey Fuzûlî âh eğer senden sorulsa bu hesâb"

Fuzûlî

* * *

Nedir o gulgüle-i şevk-i rûd-ı âhengin
Ki fikre gösteriyor bir mehîb şelâle,

Ki rûh-ı kâhiridir şî'r-i pâk-i "Nef'î"nin
Seninle benzer o bir âsmân-ı cevvâle!

Mehâbet-i ebediyyet-nümûn o rengin
Açar cenâhını Nef'î'ye; feyz-i âyînin

Kelâm-ı velvele dârında ra'd ra'd-ı zuhûr
Olur da kükremiş arslanların gürvi kadar

Kulûba râşe veren bir terâne-i mağrûr
Fezâ-yı nâ-mütenâhîyi çınlatır! Kanlar.

Akar durur gibidir hancer-i lisânından,
Gurûblar saçılır şu'le-i beyânından!

* * *

"Saflar düzüb hüçûm edicek hayl düşmene
Dehşetle âsmân ü zemîn pür fiğân olur

Sarsıldığınca zelzele-i hamleden zemîn
Aşub rest-hîz-i kıyâmet ayân olur

Kerd-i şehîde şu'le-i şemşîr-i tâbdâr
Güyâ sehâb-ı fırede berk-i cihân olur

Oklar sihâm-ı kûs-i kazâdan nişan verir
Peykân-ı tîr ise ecel-i nâgehân olur

Evc-i hevâda sıyt-ı çekâçâk tığden
Âvâz-ı ra'd u sâ'ika reh kûm-künân olur
Nef 'î

* * *

Seninle ey mütezehhir lisân-ı şûh-ı "Nedîm",
Seninle bîkr-i hayâlin, meâl-i nâzânın

Güzîde fitratı bir cilve-i hırâm gibi
Ayân olur; o terâvide hüsn-i üryânın

Eder revân-ı visâlî açık saçık telsîm,
Ümûd-ı subha düşen zühre-i garâm gibi.

Nedîm o şâir-i bülbül dehân ü gül-fitrat,
Nedîm o neşve-i câvîd o sâgar-i lâhût,

Kemend-i zülf-i nigâra esîr... bî-kudret,
Elinde hande-feşân bir piyâle-i yâkût,

Seninle rûhunu inler rübâb-ı eş'ârın,
Onun feminden uçar neşve neşve esrârın!

* * *

Mest-i nâzım kim büyüdü böyle bî-pervâ seni
Kim yetiştirdi bu gûne seroden bâlâ seni

Büydan hoş renkden pâkîzedir nâzik tenin
Beslemiş koynunda güyâ kim gül-i ra'nâ seni

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr eder
Nâzenînim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni

Bir elinde gül bir elde câm geldin sâkiyâ
Kangısın alsam güllü yâhud ki câmı yâ seni

Sandım olmuş ceste bir fevâre-i âb-ı hayât
Böyle gösterdi bana ol kadd-i müstesnâ seni

Sâf iken âyîne-i endâmdan sinem dirîğ
Almadım bir kerrecik âgûşa ser-tâ-pâ seni

Ben dedikçe böyle kim kaddini kıldı nâ-tüvân
Gösterir engüşt ile meclisdeki mînâ seni

Nedîm

* * *

Sen ey lisân-ı "Kemâl" ey lisân-ı hürriyet,
Ullüv-i ka'bını vicdânlar eyliyor tebcil;

Kemâl o kalb-i muazzam o meş'al-i irfân,
Seninle menkibe-i fikri eylemiş tertil.

Onun cezâlet-i nutkuyla bir büyük millet
Cahîm-i şiddet ü zulmün ka'ur-ı nârından,

Vatan vatan diye çıkmış telâl-i âmâle:
Bu inkılâbı o yapmış o nutk-ı Osmânî!

Vatan muhabbetini tâ kulub etfâle
O işlemiş; o mübarek lisân ü vicdânı

Vatan vatan diye kabrinden inliyor hâlâ,
Gelir sımâha semâdan hitâb-ı "Vâveylâ":

* * *

Feminin rengi aks edib tenine,
Yeni açılmış güle misâl olmuş,
În'itâfıyla bak ne âl olmuş
Serv-i sîmîn safâlı gerdenine,
Bu letâfetle ol nihâl-i revân
Giriyor göz yumunca rüyâma,
Benziyor aynı kendi hûlyâma,
Bu tasavvur dokundu sevdâma:
Âh, böyle gezer mi hiç cânân?
Gül değil, arkasında kanlı kefen
Sen misin, sen misin garîb vatan!

.....

Git vatan ka'be'de siyâha bürün
 Bir kolun ravza'-yi Nebî'ye uzat
 Birini Kerbelâ'da Meşhed'e at,
 Kâinâta o hey'etinle görün
 O temâşâyâ Hak da âşık olur:
 Göze bir âlem eyliyor izhâr
 Ki cihândan büyük letâfeti var.
 O letâfet olunsa ger inkâr,
 Mezhebimce demek muvâfık olur,
 Aç vatan koynunu İlâh'ına aç,
 Şühedânı çıkar da ortaya saç!"

Kemâl

* * *

"Düşünmeyi severim mahrem-i melâlimdir;
 Odur beni düşünen hâl-i iğbirârımda
 Düşünmeden geçemem yâr-i bî-hemâlimdir,
 Odur beni arayan hîn-i inkisârımda

Benim nedîme-i rûhum tefekkürâtımdır,
 Dem-i tefekkürüm en hoş dem-i hayâtımdır.

O dem ki şâm-ı girîbâne rû-yı âfâkı
 Siyeh nikâb ile manzûr-ı çeşm-i rikkat eder,
 O dem ki bâd-ı şebângeh çemende evrâkı
 Hazîn edâ ile me'lûf-i âh-ı hasret eder,
 Dikip nezzâremi bir necm-i pertev-efşâna
 Düşünmeyi severim muttasıl hamûşâne.

.....
 O dil-rübâ ki durur manzarımda hüzn-âlûd
 'Lebiyle hande-nümâ gözleriyle girye-nümûd'
 Okur neşâyid-i ulviyye bî-nevâ vü sürûd;
 Eder derûnumu meşhûn zevk-i nâ-mahdûd,
 Benim nedîme-i rûhum tefekkürâtımdır,
 Dem-i tefekkürüm en hoş dem-i hayâtımdır."

Üstâd Ekrem

* * *

Nedir bu şîve-i nâzân bu rikkat-i üslûb?
 Bu bir takattur-ı rûh-ı müzâb-ı vicdân mı?

Melek kanadları mı oynuyor feyâfeyde?
 Nedir bu ses? Acaba bir revân-ı giryân mı?

Olur harîm-i melâlinde nevha-rîz-i kulûb?
Cinân "Ekrem'e" munis, latîf, nadîde

Çiçeklerin mütesabbî lisân-ı hâliyle
Dolan şu hiss-i halâvet şu nefha-i sevâ

Değil mi feyz-i lisândan? Onun kemâliyle
Değil midir ki eder fikre bir cihân ihdâ

O kalb-i mâtem ü hicrân o fitrat-ı nâsâd,
Garîk-i rahmet-i rahman olan büyük üstâd?
.....

"Öyle bir şiddet-i tasmîm ile çıktım ki yola
Karşıma çıksa eğer seng-i mezârım dönmem;
Bahr-i zühâr değil, ebr-i şererbâr değil
Hep yanar dağlar ile dolsa civârım dönmem!
Dalgalar uymayınız, bâd-ı ta'annüd-kâre
Siz kılın na'sımı îsâl kenâr-ı yâre!
.....

Ne belâdır nedir ol hûr-i cehennem berdûş,
Siz değil hâline âşufte olur belki vühûş!
Filler hâke düşüp mûrlar eyler feryâd,
Kûhdan kûha kaçır şîr-i jiyânlar pür-cûş,
Dalgalar siz kılın imdâd ki yandım nâre,
Siz kılın na'sımı îsâl kenâr-ı yâre.

Çıkıyor kanlı yüzü karşıma ummânda bile,
Sönüyor meş'ale-i lâneti tufânda bile!
Deşt ü deryâyı geçüb tâ iki aylık yoldan,
Geliyor nâleleri gûşuma sağdan soldan.
Dalgalar bende olan derde ölümdür çâre
Siz kılın na'sımı îsâl kenâr-ı yâre.

Ben de tufân gibiyim yağdırırım mevt ü hatar
Gözyaşım seyl-i belâ âh u girvîm sarsar;
Zulmetin çâk edib ey şeb salarım subha nazar
Berk-i tehdîd ile ey ebr ben olmam muztarr.
Dalgalar ben sizi döndürmeden âteş-zâre,
Siz kılın na'sımı îsâl kenâr-ı yâre."

Abdülhak Hâmid

Seninle ey mütevahhiş terâne-i ilhâm,
Seninledir ki şu gurrende şi'r ra'd-ı âheng

Dehâ-yı mu'ciz-i "Hâmid"den eylemiş feverân!
Dehâ-yı mu'ciz-i Hâmid ki âsmânlar teng

Gelir tulû'una; binlerce mevkib-i ecrâm
Onun medâr-ı me'linde eyleyüb deverân,

Döker riyâz-ı zemîne hıyât-ı nûr-ı nigâh.
Dehâ-yı Hâmid olunca seninle velvedâr

Sen ey lisân-ı mübeccel, lisân-ı rûh-ı âgâh,
Kemâl-i şânını bir Hâmid eylese izhâr,

Gezer kevâkib ânın cihân-ı bâlâda,
Ulüv-i kadrin olur belki nezd-i Mevlâ'da!

Değil eâzımın ulviyet-i beyânından,
Bugün bütün yeni şâirlerin lisânından

Tulû' eden o güzel, nâşenide efkârın
O ince, tatlı, samîmi nükât-ı ebkârın

Lisân-ı hâzır iken masdar-ı zuhûru yine,
Onun hücûm u taarruz tilâl-i kudretine,

Ne boş fikir ki nihâyet sukût u hüsrândır
Lisân-ı hâzıra fikr ü hayâl hayrândır

Lisân-ı hâzıra kalb ü revân perestiş eder:
Şükûfelerden uçan handeler kadar dilber,

Bihâra âkis olan levha-i büllend-i sehâb
Kadar hayâl-rübâ; subh-ı leyle-i mehtâb

Kadar enîs-i cinân; gulgul-ı ru'ûd kadar
Mehîb! Nâmütenâhiliğinde fikr ü nazar

Bulur hakâ'ik-i lâhûfî, rûh-ı eşyâyı,
Görür mezâhir-i ânında nûr-ı Mevlâ'yı!

Bunun, bu şanlı lisânın ki aynı âlemdir
Ki zevk u şekli semâvî, ki lafzı mülhemdir,

-Bütün nücûm u şümûsuyla kâinat gibi-
İlelebed kalacak şekli, lafzı, terkîbi!

Onun olunca nigehdâri gâze-i terkîb
Nikâb-ı nâz-ı terâkibi eylemek tahrîb

Nücûmu silmeğe benzer semâ-yı millîden;
Bu âsmâna erişmezsin ey muannid sen!

Bu âsmân-ı belâğ-ı mübînin envârı
İlelebed tutacaktır likâ-yı a'sârı!

"-Yarın sen ağları gün doğmadan hazırlarsın
Sakın yedek biraz ip, mantar almadan gitme...
Açınca yelkeni hiç bakma, oynasın varsın;
Kayık çocuk gibidir: Oynuyor mu kaydetme,
Dokunma keyfine; yalnız tetik bulun, zîrâ
Deniz kadın gibidir: Hiç inanmak olmaz ha!"

Tevfik Fikret

* * *

.....
Nasıl gelir sana bir böyle şi'r-i millînin
Lisân-ı sâdesi? Olsan ne rütbe kûteh-bîn

Bunun beyânını etmez taannüdüün ta'kîb,
Fakat lisânı bilen bir edîb için ne garîb

Olur onun yalnız rûh-ı sâfını yazmak:
Tilâl-i fikrini görmek değil midir bir Hakk?

Buhâr-ı hışmını tasvîr ederse bir hâme
Neden sezâ görülür şimdi gayza, düşünâme?

O mü'cizât-ı makâlin ki bir numûnesini,
Birer misâlini gösterdim, ey şebâb seni

Senin cinânını titretmiyor mu te'sîri?
Nasıl duyarsa revânun sadâ-yı tekbîri

Duyar bu sözleri de, çünkü rûh-ı ecdâdın
O sözlerin özüdür! Bil ki nesl ü ahfâdın

İlelebed bu lisânla tekellüm eyleyecek.
Lisânı aslına ircâ' için heveslenmek,

Tulû'a muntazır olmak gurûb-ı mâzîden
Demektir; işte hakikat. Teemmül eyle de sen

Eğer bu kâbil ise yaz bütün açık Türkçe.
Fakat bu mümkün olur mu? Açık lisân önce

Beş altı yüz sene evvel gerekdi, Türkçemizi
Zuhûrumuzda bıraktık, Acem lisânı bizi

Esîri eyledi; zirâ Acem lisânından
Gelirdi fikretimden nasîbe-i irfân.

Yazardı sâhib-i "Mevlûd Acem" edâsiyle,
Acem lisânına düşmüşdü "Yûnus Emre" bile.

Acem de tâbiş-i îmâna mazhar olmuşdu,
Onun da rûhuna Kur'ân lisânı dolmuşdu,

Demek lisânımızın rûhu nûr-ı Kur'ân'dır,
Bugün o feyz-i müebbed lisân da tâbândır.

Bu halka sonra temeddün gelince Avrupa'dan,
Bütün ulûm u fûnûnu müdekkikîn-i zaman

Arab, Acem kelimâtıyla eylemiş tedvîn,
Teşkil etmiş o himmetile bir lisân-ı metîn,

Denir ki: "millet için yazmalı" güzel: Bize siz
Bu milletin bütün efrâdını beyân ediniz.

Bu milletin bütün efrâdı köylü, çiftçi midir?
Bugün şebâb-ı münevver, zaman için nâdir

De olsa çehre-i âtî değil midir o şebâb?
Avâm için onu terk eylemek olur mu savâb?

Avâm için de şebâb münevver olmalıdır:
Çiçek hayâtını hurşid-i âsmândan alır.

* * *

Lisân-ı hâzırı eşkâl-i bî-misâliyle,
Bilen hazâ'in-i irfân bulur, lisânı hele

Bütün kavâ'id-i mazbûtasıyla öğrenmek
Şebâba farzdır! İnsan için büyük bir emek

Değildir öğrenivermek lisân-ı mâderini.
Açın kitâb-ı lisânın bütün serâ'irini

Görürsünüz ki Arabca, Acemce "terkîbler"
Lisân-ı halka yer etmiş, bugün yazar, söyler

Bütün kavâ'id-i terkîbi her sınıfdan halk,
Bırak biraz okuyan kısmı cehl-i mutlaka bak:

"Su'âl-ı hâtıra geldim" diyor bugün amele
Diyor "sabâh-ı şerîfin" manav, balıkçı bile.

Nasil "selâmün aleyküm" çıkar bugün dilden?
Nasil demez "Ramazân-ı Şerîf" Türkçe bilen?

Aceb "büyük kapı" derler mi "Bâb-ı Âli'ye"?
Veyâ "Saray-ı Humâyûn" bizim ahâliye

Yabancı söz müdür? İnsâf edin: "Hukûk-ı ibâd".
"Safâ-yı aile" yâhût "muhabbet-i evlâd"

Bizim lisânımıza ecnebî midir? Hele ben,
O Türk'ü anlayamam ki vüfûr-ı cehlinden

Dinince "rahmet-i Mevlâ" nedir? su'âl etsin,
"Resûl-ı Ekrem"i derk etmesin, o halde niçin

Yaşar cihânda? Ne anlar? Bu vehm-i bâtıldır:
"Çalab" diyen bizim Allah'a pek yabancı kalır!

Biraz hasîsa-i irfân ile olan mecbûl
Nasıl edâ-yı terâkibi görmesin makbûl!

O incelik, o letâfet o revnâk-ı tasvîr
O insicâm ü talâkat o şiddet-i te'sir

Lisâna bahşediyor sanki nefha-i i'câz!
Birer misâl alalım, söyleyin şu "arz-ı niyâz",

"Hayâl-i yâr", "nesîm-i seher", "likâ-yı hazân",
"Bükâ-yı rûh", "nikâb-ı hayâ", "enîn-i cinân",

"Garîk-i lücce-i zulmet", "sadâ-yı dûradûr",
"Ezel-nümâ", "ebediyet-i karîn", "bülend-i zuhûr",

"Harîm-i dil"... gibi eşkâl-i fikri hep tarasak,
Bütün bu sözler için sâde bir beyân arasak,

Aceb bulur muyuz? İnsan bu fikre hayret eder:
Nasıl zamân-ı terakkî rücû'a gayret eder?!

Nasıl denir meselâ Türkçe "inkisâr-ı hayâl",
"Ulûv-i his", "feyezân-ı ezel", "hayâl-ı muhâl"?

Tezyinât-ı lisândan değil bu terkîbler
Birer me'âl-i nevîndir; bütün yazar, söyler

Bu ince sözleri erbâb-ı fenn, fuhûl-ı zamân,
Bu canlı sözler olur tercümân-ı akl ü cinân.

Ya lem'a-zâr-ı tulûunda fenn ü marifetin,
Zuhûr eden bu kadar hâtifi beyân-ı lugatin

Nedir mukabili terkîbi terk edersek biz?
Nasıl dênir meselâ, lutf edib de söyleyiniz:

"Eimme-i fukahâ", "nass-ı kâtı'-ı Kur'ân"
"Tettebbu'ât-ı âmîka", "tekâmül-i irfân",

"Tecellî-i ezeli", "mebhâs-i ilâhiyyât",
"Mesâlik-i edebîyye", "mukadderât-ı hayât",

"Hukûk-ı müktesebe", "hikmet-i tabî'iyye",
"Fezâ-yı nâmütenâhî", "hudûd-ı şer'iyе",

"Levâzım-ı beşeriyyet", "te'avün-i akvâm",
"Tebahhurât-ı hevâ'iyye", "sıklet-i ecsâm",

"Mizâc-ı bünye", "ızâm-ı kılıf", "dimâğ-ı beşer",
"Hayât-ı arz", "medâr-ı ceddî", "hübût-ı kamer",

"Muadelât-ı riyâziyye", "inbisât-ı hevâ",
"Füsûl-ı erba'a", "ilm-i menâfî'-i 'azâ"...

Bütün bu yolda terâkibi eylemek ta'dâd
Ne mümkün! İşte misâl, işte sahâ-i icâd:

Bulun da gösteriniz Türkçenin edâsıyla
Lisân-ı fenne girer bir küçük numûne bile!

"Kazâ-yı nâmütenâhî"yi şimdi biz meselâ
Nasıl beyân ederiz Türkçe? Yoksa bî-ma'nâ

Bir iltizâm-ı tasannu' mudur lisân-ı ulûm?
Lisân, lisân-ı fûnûn olmadıkça en meş'ûm

Fakat cehle giriftâr olur bütün millet,
Kazar mezârımızı sâdelik denen illet!

Atın vücûd-ı lisândan revân-ı terkîbi
Kalır, hazîz-i mezelletde na'ş-ı hâr gibi.

Tefessüh etmeğe âmâde bir kadîd mâl,
Çöker medâric-i âfiye zıll-ı izmihlâl!

* * *

Değil bütün şu'arâya, ricâl-i seyfe, bütün
Efâzıl-ı ulemâya taarruz etmek için

Bakın – pek ince tefekkürle!- mu'teriz ne demiş:
Nasîb olan bize bir "Enderûn Lisânı" imiş!

Lisân-ı hâzır için Enderûn Lisânı diyen;
Ne söylüyor acaba anlamış mı? Doğrusu ben

Bu ictisâra derim: "Enderûn Lisânıyla!"
Bütûn mefâhir-i tâbân-ı millete hamle!

Lisân-ı hâzır on pâdişâh-ı âlem-gîr
Kılıç ucuyla semâvâta eylemiş tahrîr!

Lisân-ı hâzır "Fâtih" cihâna bahşetmiş,
Onunla âlem-i İslâm'a müjdeler gitmiş;

Onunla gulgule-i fethi arş-ı yezdâna
O pâdişâh-ı mu'azzam çıkarmış!... insana

Veleh verir bu mukaddes lisâna ta'n etmek!
Bütûn mekârimi tezyîf için mi olsa gerek

O – ince zannolunan! – nükte-i tecâvüzle
Heveslenib duruvermek lisânı tezlîle?

Demek ana bir millet hep "Enderûnî"der?
Uşak makûlesi insanlar öyle mi? Şunu bir

Sizinle anlaşalım biz: Demek ki – cür'ete bak! –
"Sinan Paşa" kapucu, "Fâzıl Ahmed" oldu uşak?

Demek "Mütercim-i Kâmûs", "Hoca Sadeddîn",
"Gelenbevi", "Koca Ragıb"... Bütûn o ehl-i yakîn

Uşak lisânı yazarlardı? Yâ ülü'l-ebşâr
Nedir bu cû'-ı taarruz bu aşk-ı istihkâr?

Bakın şu savlet-i tahrîb ü hedme, ibret alın:
Kazar mezârını evlâd-ı ma'rifet vatanın!

* * *

Ya vezni? Vezn-i aruzîyi sevmemek bana bir
Rübâb-i cenneti kırmak kadar günah gelir!

*Bu vezn-i rûhda âhengin en güzidesi var,
Bununla şâir hakk-ı devr-i kâ'inâtı yazar!*

*Eğer "lisân-ı tabîi değil" demekse merâm;
Ben işte fikrimi nazmıyla eyledim ifhâm.*

*Şu nazm-ı sâdede birkaç nakisa varsa eğer,
Kusur-ı aczime âid, nakisa şân-ı beşer,*

*Emîn olun ki "Hesâb-ı benân" da neşr olamaz,
Beşer kemâl-i tabîi'yi bir zamân bulamaz.*

* * *

*Bu iddiaları hep terkedin ki pek boştur,
Yıkık binâ-yı hurâfâta tırmanan yorulur.*

*Lisân-ı şâir eğer milletin lisânı ise
Lisân-ı milleti atmak değil midir habse,*

*Bütün açık, kaba eşkâli iltizâm etmek?
Cihân-ı temeddün Tatar'a lâyük oldu demek?*

*Arabca söndü, Acemce koğuldu, Kayı Han
Lisânı çıkdı mezarından öyle mi, ne zaman?*

*İşitmedik bunu, duysak da şimdi anlamayız!
Tekâmülât-ı tabîiyeye tarafdârız,*

*Fakat rücû'-ı tedennîye düşmen-i cânız;
Ne dersiniz deyiniz halka nûr-ı irfânız!*

*Avâm için de havâs-ı ukûl için de yazar,
Yazar, yazar dururuz infilâk-ı haşre kadar!*

*Lisân bütün edebiyatı kavramış, almış
Yed-i müebbede-i gurma halkı, kök salmış*

*Uruk-ı millete, Osmanlı neslinin üzerine
Görünmüyor mu bedâhet-i muannidin gözüne?*

Bu milletin bütün efrâdı echel-i akvâm
Değil ki fikrini tebliğ için lisân-ı avâm

Kifâyet etsin anın mağz-ı bi-talâkına;
Kifâyet etse bütün milletin hamâkatına

Kanâat eylemek icâb eder; ne fikr-i muhâl!
Avâm için yazı yazmak mıdır bu vehm-i hayâl?

Avâm için yazı yazmak ta'ammüm etse hele?
Me'âli-i edebiyat ölür bu illetle!

Bakın Fransa'ya "Verlen", "Semen", "Hügo", "Rustan",
"Müsse", "Lamartin"... O bâri'-i kevâkib-i irfân,

Avâm için mi yazarlar? Ben anlarım da yine
Avâmı halkın o şâirlerin mezîyyetine

Kalır yabancı, bu her yerde böyledir zirâ
Avâm için olamaz her bedi'a-i garrâ.

Hüdâ mehâsini saçmış fezâ-yı eflâke,
Mehâsin-i ebediyet ki fikr-i derrâke

İyân olursa da mahfî kalır ahâliden,
Onun lisânını yazsan da ey muannid sen!

Bakın şu beyte, ne anlar avâm-ı halk okusa,
Bunun lisânı da "millî" değil midir yoksa?

"Bir de baktım ki tek onluk bile yokmuş kesede,
Mührüm boynunu bükmüş duruyormuş sâde"
Mehmed Âkif

* * *

Avâm için yazınız siz, bu hakkınız, biz de
Şebâb için yazarız bi-adîl ü nâzende

Havâs-ı ümmete şâyân-ı nefâis-i eş'âr.
Sema sema tabakâtıyla halk için efkâr

*Cihânda nâmütenâhîdir; işte kudret-i Hakk
Cihânı böyle yaratmış, bu sırrı anlamamak*

*Taannüd etmeğe vâbestedir; varın sizler
Avâm-ı halka olun ber-güzîde bir rehber.*

*Bu tarzı ben severim, siz avâm için yazınız.
Açık lisân ile pek sâde nağmeler... Yalnız*

*Dokunmayın bu lisânın beyân-ı şiddetine
Dokunmayın onun âhenk-i zî-celâdetine!*

*Dokunmayın, yıkılır yoksa en büyük âmâl,
Lisân batarsa çöker şâhrâh-ı istikbâl!*

*Dokunmayın, bu lisân çünkü dîn ü târihin
Lisânıdır, onu temsil eden beyân-ı güzîn*

*Bütün mefâhir-i mâzî lisânıdır- bırakın
Uzak asırları, âti-i tâbdâra bakın!*

*Sen ey lisân-ı havârik-ı beyân-ı Osmânî
Ki asr-ı hâzıra şâyân-ı defîne-i irfân,*

*Ki rûh-ı millet için tercümân-ı sâdıkısın;
Muhammed ümmeti oldukça tâlî-i Kur'ân,*

*Cidâr-ı Ka'be'ye urdukça arş-ı yezdânî,
Bu halk için kalacaksan bu halka lâyıkısın!*

*Seninle ben yazarım zühreden latif eş'âr,
Seninle ben çıkarım tâ burûc-ı seyyâre;*

*Kalır hızâne-i milletde "cünbüs-i ebhâr",
Kalır durur ebediyette şi'r-i "Tayyâre"!*

*Senin tekâmül-i nûrunla bir fezâ-yı ba'id
Eder hayâlîme binlerce kehkeşân temdîd!*

17 Mart sene 1330

DİPNOTLAR

- 1 İsmail Çetişli, "Şiir", *Metin Tahlillerine Giriş / 1*, 3. bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 25.
- 2 Hasan Kolcu - Gürkan Yavaş, *Türkçenin Şiiri / Türk Edebiyatında Türkçe Üzerine Şiirler*, 2. bs., Aydın Kitabevi, Ankara, 2006, 601 s.
- 3 *Age.*, s. 52-53.
- 4 *Age.*, s. 209.
- 5 Ali Ekrem, *Lisân-ı Osmânî*, Zarafet Matbaası, İstanbul 1332, 30 s.
- 6 *Age.*, s. 6.
- 7 *Age.*, s. 6.
- 8 *Age.*, s. 7.
- 9 Hasan Kolcu - Gürkan Yavaş, *age.*, s. 66.
- 10 *Age.*, s. 67.
- 11 *Age.*, s. 67.
- 12 "*Lisân-ı Osmânî*"nin kısa bir değerlendirmesi için bk. İsmail Parlatur, *Ali Ekrem Bolayır*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1987, s. 43-45.
- 13 Hasan Kolcu - Gürkan Yavaş, *age.*, s. 67.
- 14 Yusuf Ziya Öksüz, *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisân Hareketi*, 2. bs., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2004, s. 86-132.
- 15 Ali Ekrem, *Lisân-ı Osmânî*, s. 19.
- 16 *Age.*, s. 19.
- 17 *Age.*, s. 20.
- 18 *Age.*, s. 20.
- 19 *Age.*, s. 21.
- 20 Ağâh Sırrı Levend, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, 3. bs., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1972, s. 313-315.
- 21 Ali Ekrem, *Lisân-ı Osmânî*, s. 21.
- 22 *Age.*, s. 22.
- 23 *Age.*, s. 23.
- 24 *Age.*, s. 23.
- 25 *Age.*, s. 24.
- 26 Pervîz (Ömer Seyfettin), "Yeni Lisâna Dâir", *Yirminci Asırda Zekâ*, S. 9, 25 Haziran 1328 (1912).
- 27 Ömer Seyfettin, "Türkçeye Karşı Enderûnca", *Türk Sözü*, S. 4, 1 Mayıs 1330 (14 Mayıs 1914), s. 25-27.
- 28 Ali Ekrem, *Lisân-ı Osmânî*, s. 25.
- 29 *Age.*, s. 26.
- 30 *Age.*, s. 26.
- 31 *Age.*, s. 27.
- 32 *Age.*, s. 27.
- 33 *Age.*, s. 28.
- 34 *Age.*, s. 29.
- 35 *Age.*, s. 30.
- 36 Hasan Kolcu, "Yeni Lisân Cereyanı ve Millî Vezin Meselesi", *Millî Kültür*, Temmuz 1991, s. 34-37.
- 37 Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece - Aruz Tartışmaları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 375-376.

KAYNAKÇA

- Ali Ekrem, *Lisân-ı Osmânî*, İstanbul Zarâfet Matbaası, İstanbul, 1332.
- Kolcu, Hasan, "Yeni Lisân Cereyanı ve Millî Vezin Meselesi", *Millî Kültür*, S. 86, Temmuz 1991, s. 34 - 37.
- Kolcu, Hasan, *Türk Edebiyatında Hece - Aruz Tartışmaları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.
- Kolcu, Hasan-Yavaş, Gürkan, *Türkçenin Şiiri / Türk Edebiyatında Türkçe Üzerine Şiirler*, Aydın Kitabevi, Ankara, 2006.

- Levend, Ağâh Sırrı, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, 3. bs., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1972.
- Öksüz, Yusuf Ziya, *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, 2. bs., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2004.
- Ömer Seyfettin, "Türkçeye Karşı Enderûnca", *Türk Sözü*, S. 4, 1 Mayıs 1330 (14 Mayıs 1914), s.25 -27.
- Parlatır, İsmail, *Ali Ekrem Bolayır*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1987.
- Pervîz (Ömer Seyfettin), "Yeni Lisâna Dâir", *Yirminci Asırda Zekâ*, S. 9, 25 Haziran 1328 (1912).

LİRİKA ÖRNEĞİNDE BAHTİYAR VAHAPZADE'DE GELENEĞİN İZLERİ VE FUZULÎ

Hikmet Koraş*



Özet: Bahtiyar Vahapzade, çağdaş Azerbaycan edebiyatının son dönemdeki en büyük şairlerinden birisidir ve aynı zamanda bir bilim adamıdır. Vahapzade, Sovyetler Birliği döneminde doğup yetişen bir şairdir. Buna rağmen, propaganda şiiri yazmamış ve rejim tarafından yasaklanmasına rağmen Azerbaycan şiir geleneği çizgisini devam ettirmiştir. Bu manada, Vahapzade'nin şiirlerinde Fuzulî'nin çok açık etkilerini görmek mümkündür. Aşk anlayışı, karşılıksız sevgiyi ifadesi, sevgi için ısrap çekmekten zevk alması, bunları ifade ederken kullandığı sanatlar ve imaj Fuzulî'yi çağrıştırmaktadır. Ancak bütün bunları, hece ile dörtlük, beşlik veya altılık bentler veya serbest tarzda yazdığı şiirlerde uygulamıştır. Söyleyiş ve imaj olarak geleneği devam ettiren şair, şekil olarak klasik şiirin tamamen dışındadır. Bundan hareketle, şiirlerinin muhtevası yönüyle Vahapzade hakkında, Fuzulî ile başlayan Azerbaycan şiir geleneğinin son halkası demek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Vahapzade, Fuzulî, aşk, Azerbaycan edebiyatı, klasik şiir.

THE TRACES OF TRADITION IN BAHTİYAR VAHAPZADE AND FUZULÎ

Abstract: Bahtiyar Vahapzade is one of the greatest poets of the late modern Azerbaijan literature and also a scientist. Vahapzade is a poet who was born and grown in the Soviet Union period. However, he did not write propaganda poems and, although forbidden by the regime, he continued the Azerbaijan poetry tradition. In this sense, it is possible to see obvious effects of Fuzuli on Vahapzade's poems. His view of love, his expression of unrequited love, his appreciation of suffering for love, the arts and image he used while expressing these reminds of Fuzuli. Nevertheless, he practised all these in his poems which he wrote by four, five or six-line-paragraphs with syllable or in his free style poems. The poet continuing the tradition as utterance and image is completely out of classical poetry as form. In conclusion, it is possible to state that, in terms of the contents of his poems, Vahapzade is the last link of the Azerbaijan poetry tradition, which started with Fuzuli.

Keywords: Vahapzade, Fuzuli, Love, Azerbaijan Literature, Classical Poetry

* Yrd. Doç. Dr., Niğde Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, TDE Bölümü, Çağdaş Türk Lehçe ve Edebiyatları Anabilim Dalı.

ÇALIŞMA HAKKINDA

Bu çalışma, Bahtiyar Vahapzade'nin *Lirika*¹ adlı eseri dikkate alınarak hazırlanmıştır. Kitap beş bölümden oluşmaktadır. Bu beş bölümden birincisi 1950-1960, ikincisi 1960-1970, üçüncüsü 1970-1980, dördüncüsü 1980-1987 yılları arasında yazılan şiirleri ve beşinci bölümü "Goşmalar, Geraylar², Gezeller" oluşturur.

Kitaptaki şiirlerde genellikle başlık olmasına rağmen bazılarında başlık konulmamıştır. Bunu, bir önceki şiirin altında yazılış tarihi belirtilmesi ve sonraki şiirin araya yıldız konularak ayrılmasından anlıyoruz. İncelememize aldığımız bent veya mısraların hangi şiire ait olduğunu, başlığı olan şiirlerin başlığını, olmayanları ise kitap adıyla birlikte sayfa numarası vererek belirttik.

GİRİŞ

Şiir, var olduğu günden beri insanlığın dili, aşk ise insanlığın yaratıldığı günden beri şiirin konusu olmuştur. İnsanlığı, alelade bir varlık derecesinden alarak yücelten duyguların başında aşk gelir. O bazen sabır olur maşuka kavuşmak için mısralarda tespih gibi çekilir, bazen ilacını istemediği insanı olgunlaştıran derttir, bazen bir hıçkırık olur, bazen bir feryat; bazen bir kordur için için insanı yakar, bazen yalnızlıktır, bazen kimsesizlik. Maşuk görünürde bir karşı cinstir, gerçekte, sevenin gönlündekidir; bazen güzel bir kadın, bazen vatan, bazen hürriyet, bazen anne, bazen memlektir. Sevenin gönlündeki ile gerçek arasındaki fark ise sanattır, duygunun yüceliği, aşkın büyüklüğüdür. Şiirde duygularını bu kadar yüceltenler, sözün tilsimini keşfedenlerdir. Bu tilsim, onları ölümsüzleştirir. Bu tilsim, Azerbaycan gibi demir perde ile çevrilmiş coğrafyalarda duygu, düşünce ve fikirlerin tek ifade tarzıdır (Özkan, 2009: 52-56).

Her insanın yüreğinde bu duygu bir nebze vardır; ama herkes bunu ifade edemez. Bunu ifade eden ise sanatçıdır, şairdir. O ifade gücü, insanı sanatçı yapan güçtür. Üstelik bazı insanlar, bir işin hem akademisyeni hem de bizzat uygulayıcısıdır. Nazariyat ile uğraşanların, bu nazariyatı uygulamaları çok zordur. Çünkü nazariyatçılık imtihan etmek, sanatçılık ise imtihan olmak gibidir. Bundan dolayı zordur. Geçmişte Fuzulî (İpekten, 2003: 27), günümüzde Bahtiyar Vahapzade, bunların üstesinden gelebilen ender insanlardandır. O, milletine ait olan her şeyin, vatanının, dilinin, medeniyetinin yorulmaz savunucusudur (Akpınar, 1994: 394-414). *Lirika*'da yer alan şiirlerin hepsinde de bunu görürüz.

Bunu düşünen pek çok kişi, "Hocalık, sanatınıza engel olmuyor mu?" diye bizzat kendisine sormuştur (Vahapzade, 1999: 5). Vahapzade ise buna şöyle cevap vermiştir:

"Hayır! Çünkü, evvela gençlerle bir arada olmak, onların arzu ve isteklerini bilmek ve arzularla yaşamak, gençlik duygularıyla soluk almak beni hayata bağlıyor ve ilhamımı her gün yeniliyor. Gençlik hayatı, tükenmez bir ilham kaynağıdır. Diğer taraftan yazarlıkla beraber hocalığın da ilk sorumluluğu in-sanda güzel duygular uyandırmak ve onları büyük fikirlerin arkasından kanatlandırmak değil mi? Böylece, şairliğimle hocalığım bir noktada birleşiyor, aynı hedefe yöneliyor ve aynı maksada hizmet ediyor."

Ayrıca, nazariyatçılıkla sanatçılık arasındaki ince çizgiyi, "Kıymet" adlı manzum hikâyesinin girişinde şöyle belirtir (Vahapzade 199: 5):

*Yarıya bölünür günüm saatım,
Vaht benim servetim, benim varımdır.
Muallimlik benim günüm, hayatım,
Şairlik en yüce duygularımdır.*

Şair, kendisi hakkında "Ananeye bağlı bir şairdir." hükmüne karşılık, "Aynı renkli ve sun'i civcivlerden başka, dünyada ananesiz hiçbir şey yoktur." diyerek ananenin monotonluk olmadığını, sadece öze sadakat olduğunu belirtip (Vahapzade, 1999: 5), ağaç için kök ne anlam ifade ediyorsa, sanatçı için de ananenin onu ifade ettiğini söyler (Vahapzade, 1999: 6).

Ona göre yenilik ise köke bağlanarak ve topraktan gıdalanarak yeni, tekrarsız kollar ve dallar atmaktır (Vahapzade, 1999: 6).

Yeniliği taklit zannedenler için ise, "Sanat dünyasında yenilik sloganıyla ortaya çıkanlar genellikle yeniliği dışarıda arıyor, millî ananesini beğenmiyor ve kendi özüne ve toprağına dudak büküyor." der (Vahapzade: 1999, 6).

Farklı zaman dilimlerinde, farklı coğrafyalarda yaşayan bazı kişiler aynı veya yakın duygularla, benzer veya aynı şeyleri söyleyebilir. Farklı zaman dilimlerinde söylenenler belki taklit olarak yorumlanabilir; ancak ifadenin orijinalliği tereddütlerin giderilmesi için yeterlidir. Bu taklit değil, olsa olsa ananeyi devam ettirmektir.

Bahtiyar Vahapzade, geleneği devam ettiren günümüz Azerbaycan şairleri arasında, özellikle aşkı terennümü, karşılıksız sevgiyi savunması, aşk ıstırabından hoşnutluğu, ayrılığın aşkı besleyip büyüttüğü anlayışını dile getirmesi, sevgiliyi hayal etmekten duyduğu hazı ifadesi, beşerî aşktan ilahî aşka uzanan bir çizgi takip et-

mesi (İpekten, 2003: 30) vs. gibi hususlarda kendisi gibi âlim bir şair olan (İpekten, 2003: 27) Fuzulî'yi çağrıştıran bir üsluba sahiptir. Vahapzade'nin eserlerinde kökleri millî tarihe, edebî geleneklere ve halk hayatına uzanan zengin bir tecrübenin yaşadığını görürüz (Özkan, 2009: 52-56). Bu hüküm, *Lirika*'daki şiirler için de geçerlidir.

Fuzulî, doğrudan başka şairlerden etkilenmeyen Türk edebiyatının zirve şairlerinden biri olan (İpekten, 2003: 28) ve Divan şiirini zirveye taşıyan bir şairdir (Mazıoğlu, 1997: 9). Türk edebiyatında, XVI. asırdan bugüne kadar yetişmiş en büyük lirik şiir ustasıdır (Mazıoğlu: 1997, 22). Aynı zamanda bir Azerbaycan sahası şairidir (İpekten: 2003, 24). Hâl böyle olunca Vahapzade'nin Fuzulî'yi okuyup ondan etkilenmemesi mümkün değildir. Klasik Türk şiirinin zirvesindeki şair, geleneğin de en köklü şairidir.

Fuzulî'yi hatırlatan mazmunlar ve üslup dışında Vahapzade, Türk halk şiirinin bazı özelliklerini de şiirine taşımıştır. Bu, şiirde kullandığı halk deyimleri, benzetmeler ve şiirin şekil özellikleriyle ilgilidir. Vahapzade'nin Halk şiirinden, kendi şiirine taşıdığı en önemli özellik şüphesiz hece veznidir. Zaman zaman aruzla da yazan şair genellikle hece veznini tercih etmiş ve başarıyla kullanmıştır. Bunu dikkate aldığımızda, Bahtiyar Vahapzade'nin geleneğe bağlılığını iki başlıkta ele almak gerekir. Bunlardan birincisi şekil, ikincisi ise muhtevadır.

ŞEKİL BAKIMINDAN GELENEĞE BAĞLILIK

Azerbaycan şiirinde geleneğe bağlılığı ile dikkat çeken ve bunu kendisi de dile getiren Vahapzade, şiirlerinde şekil bakımından da geleneğe bağlıdır. Şiirlerinin çoğunu dördlük nazım birimi kullanarak yazan şair, dördlük nazım birimi ile yazdığı şiirlerde ve diğerlerinde de genellikle hece veznini kullanmıştır. Hece ile yazdığı bazı şiirlerinde ise aruzun izlerini görmek mümkündür. "Goşmalar, Geraylar, Gezeller" bölümünde, goşmalar ve geraylar hece, gazellerin tamamı ise aruz vezni ile yazılmıştır.

Hece Vezni ile Yazılmış Şiirleri

Bazı istisnaları olmakla birlikte Vahapzade'nin *Lirika*'sında yer alan şiirlerin çoğu hece vezni ile yazılmıştır. Geleneksel Türk şiirinin vezni hecedir (Karataş, 2004: 198). Bu hüküm Azerbaycan halk şiiri için de geçerlidir. (Mirehmedov, 1978: 33; Guliyev, 1993: 103).

Türkler İslam'ı kabul etmeden önce sadece hece veznini kullanıyorlardı, İslam'ın kabulünden sonra şiirde aruz vezni de kullanılmaya başlanmış, bundan sonra Divan şiirinde aruz, Halk şiirinde ise parmak hesabı da denilen hece kullanılmaya devam etmiştir (Dilçin, 1995: 39). Halk şiirinde en çok kullanılan hece vezni kalıbı ise yedili, sekizli, on birli ve on dördlüdür (Dilçin, 1995: 42).

Vahapzade'nin, *Lirika*'da bulunan şiirlerinin çoğu 11'li hece vezni ile yazılmıştır. On birli hece vezni, geleneksel Türk şiirinde en çok kullanılan hece vezni kalıbıdır (Çetin, 2004: 264). Koşmalar, destanlar, Tekke şiiri nazım türleri ve bunların dışında kalan pek çok folklor ürünleri bu kalıplar kullanılarak yazılmıştır (Dilçin, 1995: 49). *Lirika*'daki "Goşmalar"ın tamamı ve bunların dışındaki şiirlerin çoğu 11'li hece vezni kullanılarak yazılmıştır. *Lirika*'da bulunan 277 adet şiirden 172 tanesi hecenin 11'li, 26 tanesi 7'li, 14 tanesi 8'li, 4 tanesi 15'li, 4 tanesi 14'lü, 1 tanesi de 10'lu kalıbı ile olmak üzere 221 tanesi hece vezniyle yazılmıştır.

11'li hece vezni ile yazılan 164 şiirden 44 tanesi koşmadır. Geri kalanlar ise 11'li hece vezni ile yazılmış nazım birimleri ve sayısıyla, kafiye düzenleri farklı şiirlerdir.

Koşmalar dışında 11'li hece vezniyle yazılan şiirlerin çoğu dörtlük nazım birimiyle yazılmış olup nadiren 6, 8, 10, 14 mısralık ve mısra sayısı karışık bentlerle yazılanlar da vardır. Bu şiirlerden dörtlükler hâlinde yazılanlar genellikle abab cdcd efef biçiminde çapraz kafiyelidir. Nadiren kafiye düzeni aksayan farklı kafiye düzeninde yazılmış şiirler vardır. Bunlar, abab ccdd eefe; aabb cdcd; aabb ccdd biçiminde kafiye düzenine sahiptir. Düz kafiyelenmiş şiirlerin dışındaki kafiyeleniş, koşmalardaki ilk dörtlüğün kafiyelenişini hatırlatmaktadır.

11'li hece vezniyle yazılmış mısra sayısı 6, 8 ve 10 olan şiirler genellikle mesnevi tarzında, aabbccdd düz olarak kafiyelenmiştir. Bentlerdeki mısra sayısı karışık olanlar ise çok daha farklı şekillerde kafiye düzenine sahiptir.

11'li hece vezniyle yazılmış koşmalar ise klasik kafiye düzenini korumuştur. İlk dörtlüğün dışında kafiye düzeni genellikle ilk üç mısra kendi arasında, dördüncü ise ilk dörtlüğün dördüncü mısra ile kafiyeli veya nakarat şeklindedir. İlk dörtlükler ise genellikle abcb şeklinde olup bunun dışında, abab veya diğer dörtlüklerde olduğu gibi aabab biçiminde ilk üç mısranın kendi arasında kafiyelendiği koşmalar da vardır. Koşmalarda bent sayısı üçle altı arasında değişmektedir. On dokuz koşmadan çoğunun başlığı vardır, sekiz tanesi ise başlıksızdır.

8'li hece vezni ile yazılmış 13 şiirden 9 tanesi geraylıdır. 10 tane geraylı içinde sadece bir tanesi 7'li hece vezni ile yazılmıştır. Geraylılar dışında 8'li hece veznine sahip şiirlerden sadece bir tanesi 5, bir tanesi de 6'lık mısradan oluşan bentlerle yazılmıştır. Geri kalanların tamamı dörtlüklerden oluşmaktadır. 8'li hece vezniyle yazılmış beş mısradan oluşan şiir aaabb ccbb ddbb biçiminde; altı mısradan oluşan ise abcbdb efefef biçiminde kafiyelenmiştir. Geraylılar dışındakiler ise abab cdcd biçiminde çapraz kafiye düzenine sahiptir.

Geraylıların kafiyelenişi de koşmalarda olduğu gibidir. Kural dışına çıkan bir geraylıda, ilk dörtlük dâhil tamamında sadece iki ve dördüncü mısralar kafiyelidir.

Lirika' da 19 gazel vardır. Bu 19 gazelden 3 tanesine redifler isim olarak konulmuş, geri kalan 16 tanesi ise isimlidir. Gazellerdeki beyit sayısı 4 ile 7 arasında değişmektedir. Gazellerde kullanılan aruz kalıbı ise sınırlıdır. 19 gazelden 12 tanesi aruzun "Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün"; 4 tanesi "Fe'ilâtün (Fâ'ilâtün) Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün (Fa'lün)"; 2 tanesi "Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün" ve 1 tanesi de "Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün" kalıbıyla yazılmıştır.

Geride kalan 56 şiirden 19 tanesi "Gazel" başlığı altında aruz vezniyle yazılmış şiirlerdir. 37 tanesi ise serbest veya serbest müstezat şeklinde yazılan şiirlerden oluşmaktadır. Bu tarzda yazılan şiirlerden tamamen serbest tarzda olan şiir sayısı çok azdır. Serbest müstezat tarzında yazılmış şiirler genellikle uzun mısraları 14, kısa mısraları 7, bazıları 7-14 biçiminde, bazıları ise yedi ve sekizlik mısralar bir düzen gözetilmeden karışık olarak yazılmış şiirlerdir. Yine buna benzer şekilde şiirdeki mısraları belli bir hece sayısında olup birkaç mısradan oluşan aksadığı şiirler vardır.

Bu tarzda olan şiirlerinde de Vahapzade muhtevada gelenekten kopmamıştır. Mısra kırılmalarını ve serbest müstezat şeklinde yazılanları ise şiirde ahengi yakalamak için yapılmış arayışlar olarak yorumlamak mümkündür.

MUHTEVA BAKIMINDAN GELENEĞE BAĞLILIK

Vahapzade'nin *Lirika'sı*, aşk şiirlerinden oluşan bir eserdir. Şiirleri okuyunca, sanki Fuzulî'yi karşımızda buluyoruz. Nazım birimleri, nazım şekilleri ve vezinler farklı olsa da, ifade edilen duygu ve ifade ediliş tarzı hemen Fuzulî'yi akla getirir.

Çağdaş sanatkârların aşk anlayışı ile bir klasik Divan şairinin aşkı ifade edişini mukayese etmekteki asıl amacımız, sanatkârın yüz yıllar sonra da gelenekten kolay kolay kopamayacağını göstermektir. Çünkü sanatkârın anane olarak ifade ettiği değer, yüzyıllar geçmesiyle oluşmuş bir millî birikimdir.

Günümüz insanı kültürel kimlik ve zihniyet olarak ne kadar değişirse değişsin, sanatın en önemli temi "aşk" konusunda kolay kolay gelenekten kopmamakta, yaşadığı çağda geleneği yeni bir dil, üslup ve anlayışla tekrar etmektedir. Fuzulî ise Türk edebiyatının en tanınmış, aşk, ıstırap ve yeni mazmun bulma ve kullanma konusunda usta şairidir (İpekten, 2003: 3-32). Fuzulî'nin şiirlerinde bahsettiği aşkın beşerî ve bedenî sefih hazlarla ilgisi yoktur. Onun aşkı maddî ve beşerî hazzın üstünde, ilahî aşkı çağrıştıran yüce bir duygudur (Mazıoğlu, 1997: 28) ve maddî olmayan beşerî bir aşktır (Mazıoğlu, 1997: 27).

Günümüzün maddileştirilmiş, cismanileştirilmiş, bedenî, beşerî aşkı, Bahtiyar Vahapzade'de, Klasik Divan şairi Fuzulî'nin şiirlerindeki benzer şekilde yüceltilmiş, idealize edilmiş, hatta bazen ilahileştirilmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Tespitlerimize göre Vahapzade de, tıpkı Fuzulî gibi aşk ıstırapını terennüm eden, bu konuda yeni mazmunlar arayan ve kullanan, *Lirika'*sından hareketle, aşk şairi diyebileceğimiz bir şairdir.

Şairinin *Lirika'* da, ananeye bağlılık dediği, aşk anlayışını, aşk ıstırapından zevk almasını, rind-meşrep bir hayatı yansıtmamasını, yalnızlık duygusunu ifade eden mısraları tespit ve tasnif etmeye çalıştık. Bu tespitler ve başlıklar şunlardır:

Aşk Anlayışı

Aşk, her şeyden evvel insanı ve insanlığı sevmektir. Âşık olan kişi, her şeyi ve herkesi sever. Sevmek insanın gönlünü aydınlatır. Bu, Yunus'un;

Yaratılanı hoş gördük

Yaratandan ötürü

(Karayumak, 2007: 31)

Yetmiş iki millete kurban ol âşık isen

Ta âşıklar safında tamam olasın sadık

(Karayumak, 2007: 31)

mısralarında dile getirilen hoşgörü konusunu Fuzulî;

Ey Fuzulî kılma zam terk-i tarik-i ışk kim

Bu fazilet dahil-i ehl-i kemal eyler meni

(Tarlın, 2005: 655)

*Vadi-i vahdet hakikatde makam-ı ışkdur
Kim müşahhas olmaz ol vadide sultandan geda*
(Karahana, 1989:167)

beyitlerinde aşkın insanı olgunlaştırdığını, insanı insan yapan değerleri kazandırdığını ifade eder.

Vahapzade bunu;

*Evel canıma gan dağıdan adi ürekdi,
Vallah, seni sevmekle gönüllendi bu gönliüm.*
(Lirika, 211³)

mısralarıyla yansıtırken maddî anlamda yürekle kalp arasındaki farkı sevmekte gösterir.

Fuzulî;

*Ey Fuzulî menzil-i maksuda yetmek istersen
Hiç rehber yokdürür etvar-ı müstahsen kimi*
(Tarlan, 2005: 677)

mısralarında aşkın insanı menzile götüren bir kılavuz olduğunu;

*Mürde canum iltifatundan bulur her dem hayat
Ölürem ger kılmasan her dem mana bir iltifat*
(Tarlan, 2005: 135)

mısralarında ise sevginin kendine hayat bahşettiğini, aşksız bir hayatın ölümden farksız olduğunu söyler.

Vahapzade de;

*Törpag hemişe göylere möhtac ve teşnedir
Göylerde gördüyüm bu fesad, hansı fitnedir?
Sen, sen yaratmışan yeniden eşkden meni,
Bilmem, özün yarattığını sevmemek nedir?*
(Gir'e, 155)

mısralarında, Yunus Emre'nin yaratılanı Yaratıcı'dan ötürü sevmekle felsefesini farklı bir şekilde ifade eder. Vahapzade, Yunus'un;

*Beni bende demen bende değilem
Bir ben vardır bende benden içeri*

şeklinde ifade ettiği manayı, "men" redifli gazelinde;

*Yoh, açmamışam men hele öz gönlümü aşkar,
Men, men deyilem, bir ulu fikrin özüyem men.*

(Lirika, s. 210)

biçiminde, kendisini tecrit ederek görünen bedeninin içinde farklı birisi olduğunu dile getirir.

Seven insan bütün dünyayı sevgi gözüyle görür. Hayatı sevgiyle yorumlar. Dünyayı güzelleştiren ve insanın çevresini güzel görmesini sağlayan sevgidir. Vahapzade, bunu şu mısralarında dile getirir:

*Men sevirem... derede
Ahan seller ganımdır.
Denizdeki dalgalar
Menim heyecanımdır.*

*Men sevirem... danışır
Dağda susan bulaglar.
Menim dileklerimdir
Düymelenen bulaglar.*

*Men sevirem gayalar
Çiçek açır, gül açır.
Men sevirem... duygular
Üreyimde dil açır.*

*Men sevirem yanımdan
Ötebilmez gem benim.
Men sevirem guşların
Neğmesi neğmem benim.*

*Men sevirem... üreyim
Öz sineme dar gelir.
Men sevirem... gelbime
Sevgiden bahar gelir.*

(Men Sevirem..., 97)

Vahapzade'ye göre aşk insanı dünyevî olan her şeyden, insanı zamana ve mekâna bağlı kalmaktan da kurtarır, beşeriyetin üzerine yükseltir. Bu, insanda ezelden olan bir duygudur. Geleneğin zirve-
sindeki şair Fuzulî bunu;

*İlm kesbiyle paye-i rif'at
Arzu-yı muhal imiş ancak*

*Aşk imiş her ne var âlemde
İlm bir kıyl ü kâl imiş ancak*
(Mazıoğlu, 1997: 26)

mısralarında âlemdaki her şeyin aşktan ibaret olduğunu;

*Ömrlerdür eylerem ahval-i dünya imtihan
Nakd-i ömr ü hasıl-ı dünya bir yar imiş*
(Tarlan, 2005: 330)

mısralarında ise dünyanın yârdan, dolayısıyla aşk ve sevgiden ibaret olduğunu belirtir.

Vahapzade bu manayı,

*Açmışken gönlümde al-elvan güller,
Bağçada açılan gülü neylerem?
Gönlümde ebedi odum var benim,
Ocağda garalan külü neylerem*
(Neylerem, 176)

mısralarıyla ifade ederek gönlündeki sevgilinin ve onun yaktığı ateşin kendisine yettiğini, başka bir şeye ihtiyacı olmadığını belirtir.

Fuzulî;

*Vâdi-i ışkda sevda ile ser-geşte idüm
Gelmeden gerdişe bu günbed-i devvar henüz*
(Tarlan, 2005: 310)

mısralarıyla da dünya yaratılmadan evvel aşk olduğunu, sevginin insanın yaratılışında ve ezelden var olduğunu söyler. Vahapzade bunu;

*Beli, ilk insanla hemyaşam artıg,
Bilmiren aydayam, ya gündeyem men.
Zamandan, mekândan çıxmışam artıg,
Dünyevî âlemin fövgündeyem men*
(Sevebiliremse, 37)

*Vügar hara eşg hara?
Sevenler «men», «men» demez.
Sevenler eşg odunda
Eriyib itmezmi bes*
(Gururu Neyleyirsın, 89)

*Men sevirem üreyim
Öz sineme dar gelir.*

*Men sevirim... gelbime
Sevgiden bahar gelir.
(Men Sevirem, 97)*

mısralarıyla ifade eder. Aşk, insanı yüceltir. Şaire göre aşk ateşiyle yanan birisi için yeryüzü ve dünya, onu hapseden, sınırlayan bir kafestir.

Vahapzade'de;

*Muallimlik benim günüm, hayatım,
Şairlik en yüce duygularımdır.
(Vahapzade, 1999: 5)*

mısralarıyla ifadesini bulan duygu, Fuzulî'de;

*Menden Fuzulî isteme eşârı medh ü zem
Men aşıkam hemîşe sözüm âşıkanedür
(Tarlan, 2005: 210)*

mısralarıyla dile getirilir. Fuzulî, ilahî aşkı terennüm eden bir şairdir. Vahapzade'nin bu ifadelerini, Divan şiirini çağrıştıran tasavvufâne mısralar olarak yorumlamak mümkündür. Vahapzade;

*Yanan bir üreye, seven bir kese
Göylerin özü de gefes deyil mi?
(Sevebiliremse 37)*

*Çiçeklerden, küleklerden men alam etrini yarın,
Dilek ölmez, ürek ölmez, sevenlerçin ölüm yohdur
(Lirika, s. 204)*

mısralarında, seven bir gönül için göklerin bile kafes olduğunu belirttikten sonra, seven insanlar için ölümün olmadığını, sevginin insanı ölümsüzleştirdiğini söyler.

Vahapzade, "Mehebbet" redifli gazelinde, en temiz ve ulvî duyguları aşk olarak yorumlar ve dünyanın aşkla döndüğünü, insanı yücelttiğini veya alçalttığını, hayattaki eziyet ve zevkin aşktan ibaret olduğunu belirtir.

*En ulvi, temiz duygudur insanda mehebbet,
Ömrün yoluna nur sepir her anda mehebbet
Dünya da mehebbetle dönür, fırlanır ancak
Mehver de mehebbetdi, bu dövrün da mehebbet.
Ad-san da şeref-şan da bir övladıdır eşgin,
Şöketde mehebbetdi, gülüm, şan da mehebbet.*

*Min yol de ki, sev! Sevgidir insanı ucaldan
Yoh faidesi, yohsa eger canda mehebbet.*

*Hem zövğüdür, hem cövrüdür ömrün, o, heyatın;
İnsanı ucaldan da, gocaldan da mehebbet*

*Dünyanı güzelleştirir öz cilveleriyle
Hoşdur duyan insana heyaldan da mehebbet.*

*Men Bahtiyar oldum o zamandan ki sevildim,
Min can yaşayır ezmle bir canda mehebbet*

(Lirika, s. 205-206)

Vahapzade'nin, hayatı aşktan ibaret olarak ifade eden bu gazelindeki aşk anlayışı, Hüseyin Cavid'in "Menim Tanrım güzelliğidir sevgidir." (Karayev, 1993: 276-293) ifadesine çok benzer. Bütün dertlerin şifası, bütün dertlerin devası olarak sevginin gösterilmesi, şairin sevginin mucizesine ne kadar inandığını göstermesi açısından önemlidir.

Aşkî İfade

Bir insanın sevmesi ve âşık olması kadar, sevdiği insana sevgisini ifade etmesi ve ediş şekli de çok önemlidir.

Fuzulî, secde ederken alnında biriken tozların alın yazısını oluşturduğunu;

*Gubar-ı secde-i rahun hat-ı levh-i cebinümdür
Sücut-ı der-gehün sermaye-i dünya ve dinümdür*

(Tarlan, 2005: 213)

mısralarıyla dile getirir. Vahapzade, cevap alamadığı karşılıksız aşkını, mecnun olup diyar diyar dolaşan birisine telmih ederek;

*Yene name yazdım, dübare yazdım,
Özüüm de bilmedim heç hara yazdım.
Cavabsız eşgimi mehebbetimi,
Ayağ izlerimle daşlara yazdım.*

(Daşlara Yazdım)

der. Burada, kendisinden geçmiş bir şekilde dolaşırken bıraktığı izlerin aslında sevgiliye yazılmış birer mektup olduğunu belirtirken aşkın kendisini mecnun ettiğini de tevriyeli bir şekilde ifade eder.

Şairin şiirde tarif ettiği güzellik aslında onun hayalindeki güzeldir. Güzellik ise izafidir. Birine göre güzel olan diğerine göre güzel olmayabilir. O ölçü ise şairin gönlündedir. Bunu Fuzulî;

*Nice suret bağlasun gönlüm halâs-ı ıŖkdan
İŖkdur bir hâl kim ol hâle gönlümdür mahal*
(Tarlan, 2005: 427)

*Canı kim cananı için sevsen cananın sever
Canı için kim ki cananın sever canın sever*
(Tarlan, 2005, 205)

mısralarıyla ifade eder. Vahapzade ise;

*Deyirsen:? özünü yaman sevensen,
Deyirem:? bunun da sebebi sensen.
Özümü sevmeydim.*

*Hele eksine,
Bir zaman özümden bezib usandım.
Ele ki, ürekden bağlandım sene,
Özüm öz gözümde deyer gazandım*

*Özümü sevmekte borçluyum sene,
Sevgi bir sirdi ki, men ona teslim.
Başka birini yoh, men döne döne
Seni sevdiyimden, özümü sevdim.*

(Lirika, s. 139-140)

mısralarında, kendi gönlünde sevgilinin sevgisi olduğu için kendini sevdiğini belirterek, bir manada sevdiğini severek kendisinin insan değerine ulaştığını söyleyip hüsn-i talil yapar. Bir manada da sevdiği ile bütünleştiğini, sevginin yerinin gönül olduğunu söyler.

*Menim iç dünyamı, çöl dünyamı görmek dileyen
Sene bahsın, seni görsün, o da sensen, bu da sen.*

*Seni bu dünyaya benim heyretimin heyretisen,
Yeniden heyrete saldın ne geder heyreti sen*

(Lirika, s. 211)

Vahapzade, "sen" redifli gazelinde, kendisini tanımak isteyenlerin sevgilisine bakmasını, kendisini onun kalbinde göreceklerini söyleyerek hayran olduğu sevgilisini her gördüğünde hayranlığının arttığını ifade eder.

*Sorursan ki, söyle nedir mene seni sevdiren?
Nece verim cavabını, heç bilmiren nece men.
Demiren ki, bahardan xoş gül çiçekden incesen,
Birce bunu bilirem ki, benim üreyimcesen.*

(Cavab, 11)

mısralarıyla sevdiği kişinin, aslında hep şiirlerde ifade edildiği gibi bahardan hoş, çiçekten ince olmadığını, yani sevginin sebebinin müşahhas değil mücerret olduğunu söyler. Kendi aşkının sebebinin de, göze hitap eden bir güzellik olmadığını, gönlünce olmasından kaynaklandığını belirtir.

Şiir, Mecnun'a telmih edilen şu mısralarla devam eder:

*Dolaşib her yanı sordum seni men,
Tapdadım çox gülü çox gülşeni men,
Seni gördüm deyen heç olmadı yar!
Dediler axdaran axırda tapar.
Tapdım axırda seni, ah, ne deyim,
Deme göğsümdə imiş öz üreyim.*

(Deme Göğsümdə İmiş, 16)

Vahapzade, sevdiğini her tarafı dolaşarak aradığını ve sorduğunu; ancak hiçbir yerden cevap alamadığı bu sorunun cevabını, neticede gönlünde bulduğunu söyler.

Bazen şair gönlü ile mantığı arasında kalır. Eğer kişi gönlüden sevmişse akıl ve mantık ne söylerse söylesin, seven kişi bütün dünyayı sevgisi ile izah eder. Bu duyguyu Fuzulî;

*Nice suret bağlasun gönlüm halâs-ı ıskdan
Işkdur bir hâl kim ol hale gönlümdür mahal*

(Tarlan: 2005, 427)

mısralarıyla ifade eder. Vahapzade ise;

*Deyek men dönürem!..
Ürek ki, dönmür.
Axı, dil deyeni, eşitmir ürek.
Zerre bölünse de göze görünmür,
Eğer sen varsan sa,
Men varam demek!
Eğer men varsam sa,
Senem men ancag.
Neçe paralanı, parçalanım men?
Varlığım,*

Yoxluğum
Sensen,

Sen ancag!

Söyle varlığımı neye danım men?

Eğer biz ayrılısag,

Görürecekdir

Xeyalı dünyada fikirlerimiz,

Şe'rimde seslenen kölgeli xallar

Olacaq ebedi görüş yerimiz.

(Lirika, s. 73)

mısralarında birbirini seven iki yüreğin aslında tek bir kişi olduğunu belirterek seven yürekler için zahirde ayrılığın bir şey ifade etmediğini, duygular karşılıklı olduktan sonra şairin kaleminden dökülen mısraların buluşma yeri olacağını vurgular.

Fuzulî, bir taraftan yarattığı "Leyla ve Mecnun"daki aşkla kendisini bütünleştirir; kendisini eserindeki Mecnun'dan daha şiddetli bir aşkı yaşadığını ve gerçek sadık âşığın kendisi olduğunu belirtir. Bu aslında, gerçekte olmayan, hayal edilen ve olması dilenen ve idealize edilen bir aşktır.

Mende Mecnun'dan füzun âşıklık istidadı var
Aşık-ı sadık menem mecnunun ancak adı var

(Tarlın: 2005, 275)

Sebebi sevgili olduğu için şairin nazarında keder ve mutluluk, birbirinden farklı değildir. Bu aynı zamanda bir taraftan sevgiliye bağlanarak onun esiri olmak demektir, diğer taraftan da, onun sayesinde başka her şeyden kurtulduğu için hürriyete kavuşmaktır. Fuzulî gerçek hazzı sevgilisi için yanmakta bulmuştur. Bunun dışındaki her şey onun için gerçek hicrandır. Bunu Fuzulî;

Şem'-i şam-ı fûrkatem subh-ı visali neylerem
Tapmuşam yanmakda bir hal özge hali neylerem

(Tarlın: 2005, 482)

Öyle mu'tad olubam ateş-i hicrarına kim
Görmesem yandırur elbette meni hicranı

(Tarlın: 2005, 632)

mısralarıyla ifade ederken Vahapzade;

Dönür dilençiyeye be'zen Mehebbet,
Ona da buna da el açib durur.

*Men yahşı bilirem, bir günlük hesret
Ömürlük visaldan niye uzundur.*

(Lirika, s. 154)

*Gol budahlı ağac idim
Budanmışam çapıymışam.
Hemdem gedib gölgem itib,
Men özüme gapılmışam.
Amma seni itiren gün
Men özümçün tapılmışam,
Tapılmışam*

(Sevgi Gileyi, 106)

mısralarında, aşkın hasretin anası olduğunu; ancak hasretin de aşkı alevlendirerek âşığı olgunlaştırdığını belirterek seven ve sevilenlerin yaşadığı duyguları anlatır. Vurgulanan şey ise, aşk ve hasret arasındaki bütünlüktür. Bunlar birbirini tamamlayan iki duygudur.

Vahapzade, hasretle geçen bir anın yıllara bedel, bir günlük ayrılığın vuslatta yaşanan yıllardan daha uzun olduğunu belirterek seven için zaman kavramının izafiliği üzerinde durur.

...
*Onda o bilirdi ki,
Hesretin birce anı,
Beraberdır illere.
Birce günlük ayrılık
Neçe illik vüsaldan,
Uzun olur yüz kere.*

(Hesret, 33)

mısraları bu göreceli zamanı ifade eder.

Fuzulî, sevgilinin yokluğunda yıldızları sayarak geçirdiği geceyi kıyamette hesap vermeye benzetir. Bu mahşer gününde insanın hayattayken yaptıklarından dolayı Tanrı huzurunda verdiği hesaba bir telmihtir:

*Geceler encüm sayarak subha dek
Ey şeb-i hecrün mana ruz-ı hisab*

(Tarlan, 2005: 97)

Bir diğer beyitinde de sevgili yanında olsa da olmasa da onu sevmekten duyduğu hazla mest olduğunu, dolayısıyla sevgilinin yanında olup olmamasının önemli olmadığını vurgular:

*Senden etmem dad cevriün var ü lutfun yoh deyiüb
Mest-i zevk-i şevküñem yanumda var yoh*

(Tarlan, 2005: 174)

Bir başka beyitte ilkbaharda gece ve gündüzün eşit olmasından hareketle, önemli olanın vuslat veya ayrılık değil vuslat ümidinin varlığı olduğunu vurgulayarak baharı ümide benzetir ve bu zaman diliminde gece ve gündüzün eşit olduğunu söyler.

*Kılsa vaslun şamumu subha beraber yok aceb
Resmdür fast-ı bahar olmak beraber ruz u şeb*

(Tarlan, 2005: 106)

Vahapzade de;

*Neçe odsan bilmirem,
Sen başa sal bir meni!
Ne geder yanındayam,
Odun yandırmış meni*

*Ele ki, ayrılıram,
Aydın, güñün başına
Meni dolandırırısan
Neçe odsan bilmirem,
Uzagdan yandırırısan...*

(Lirika, s. 36)

mısralarında sevgiliyi bir ateşe benzetir ve kendisini bu ateşe koşan ve kaderi yanmak olan pervaneye benzetir. Fakat âşık bu ateşle yanmayı da bir murat kabul eder. Onun için aşk ateşiyle yanmak mutluluğun ta kendisidir. Bu öyle bir ateştir ki, yakın olsa da yakar, uzak olsa da. Bunu, başka bir şiirinde şu mısralarla ifade eder:

*Sevdiyin gözelin bir köntöy sözü
Bütün ömrün boyu göyneder seni.
Sevgi bir oddur ki, düşse gelbine
Eyler öz özünden derbeder seni.
Güneşe borclusan gördüklerinçin,
Ona da çoh bahsan kor eder seni.*

(Lirika, s. 99)

Ateşe benzeyen sevgi uzakta iken insana hayat vermekte; fakat yaklaştığında ise yakmaktadır. Kendisini yakan bir ateşe benzettiği sevgi ona hayat bahsetmektedir.

Fuzulî;

*Şem'-i şam-ı firkatem subh-ı visali neyelerem
Tapmışam yanmakta bir hal özge hali neyelerem*
(Tarlan: 2005, 482)

beyitinde ayrılık ve kavuşmanın önemli olmadığını, kendisinin mutluluğu yanmakta bulunduğunu belirtir.

Vahapzade, yine birbirini tamamlayan ve Fuzulî'nin birlikte kullandığı vuslat ve ayrılık kelimelerini yakınlık-uzaklık şeklinde kullanarak seven için mekânın izafiliğini;

*Biz ki öyrenmişik hicrana artıg,
Cövü yadda galır, gem unudulur.
Seven gönüllerçün, gülüm uzaklıg
En büyük, en güzel yaxınlıg olur*
(Tezeden, 48)

dörtlüğünde ifade ederken,

*Ayrılıg günleri düzülür sefe,
Her gün gözleyirik, her gün, bir günü.
Ayrı bir adamsan, gülüm, her defe
Vüsalm evveli, hicranın sonu.*
(Tezeden, 48)

*Senin de yerine gonuşuram men,
Goy olsun! Gelbimiz ayrı deyildir.
Biz iki olsag da vüsal günleri,
Ayrılıg günleri bir olurug biz.*
(Tezeden, 48)

dörtlüklerinde ise zamanın izafiliğini vurgular.

Sevgiliyi ve Güzelliğini Tasvir

*Subh salub mihr-i ruhundan nikab
Çık ki temaşaya çıka afitab*
(Tarlan, 2005: 95)

beyitinde Fuzulî, sevgilinin güzelliğinin güneşten daha göz kamaştırıcı olduğunu belirtip "Sen dışarı çık ki, güneş de seni temaşa etmek için doğsun." diyerek güneşin doğmasını sevgilisinin güzelliğini temaşaya çıkmasına bağlar.

Vahapzade ise bunu, ayın hilale dönmesini, sevgilisinin güzelliğini görüp utanmasına bağlayarak sevgiliye sen kendini görebilseydin benden de beter hayran olurdun, der.

*Ay senden utanıb yumar gözünü
Heyranam, gel meni gınama, ceyran!
Sen görebilseydin özün özünü,
Menden daha beter olardın heyran.*

(Ceyran, 8)

Fuzulî;

*Yoh mecalüm özge gül-ruhsara sensiz bakmağa
Öyle kim kılmış gamum öz halüme hayran meni*

(Tarlan, 2005: 672)

beyitinde sevgilinin güzelliği karşısında kendinden geçtiğini ve bir başkasına bakmaya mecali kalmadığını belirttikten sonra, bundan dolayı çektiği gam ve kederden, mutluluğunu ise çektiği gamdan dolayı kendine hayran kalmasıyla ifade eder.

Vahapzade ise;

*Gönlümde, ruhumda yine, yine sen,
Möhürlü, kilidli bir hezinesen.
A benim gönlüme perestar, hayran,
Mene bu dünyanı sevdiren oldun.
Menim özüm geder meni anlayan,
Milyonlan içinde tekce sen oldun*

(Lirika, s. 141)

mısralarında sevililiyi gönlündeki bir kilitli hazineye benzetirken

*Men nece?
Men seni anladım mı bes?
Sensiz benim dünyam mene yavandır.
Tek bunu bilirem*

Aldığım nefes,

*Senin ilgimindir,
Senin havandır.*

(Lirika, s. 141)

mısralarında sevgilinin olmadığı bir dünyanın anlamsız, kendisinin bunu anlamaktan aciz olduğunu belirtir ve anladığı tek şeyin, sevgilinin kendisine hayat veren kaynak olduğunu söyler.

Rö'ya kimi sessiz geçen ömrün,
Her şöhreti sensen, şahı sensen,
Min derde giriftar deli gönlün
Hem derdi hem dermanı sensen.
Ömrün bezeyi, ziynetisen sen.
Me'na mı, ya hikmet mi, nesen sen?

Gönlümdeki bir arzunu açmam,
Her arzumun ilk arzusu sensen.
Sensiz bir hayat zeggum olardı,
Ömrün tadı sensen, duzu sensen,
Ruhum mu, heyalım mı, nesen sen?
(Nesen Sen, 52)

mısralarında ise, mutlu bir hayatın sebebi olarak sevgilisinin varlığını belirtip sevgiliyi gönlünün hem derdi hem de dermanı, gönlün ilk arzusu, ömrünün tadı tuzu olarak niteler ve sevgilisinin hayal mi gerçek mi olup olmadığı konusundaki şüphesini bir istifhamla vurgular.

Karşılıksız Aşk ve Kendini Sevgili İçin Feda Etme

Aşk, değeri dünyada ölçülecek birimi olmayan bir duygudur. Onun yeri gönüldür ve her şeye değer.

Fuzulî'ye göre can aslında sevgiliye aittir. Onun için sevgili zulmetse bile kendi canına zulmetmektedir. Eğer bir gün o canı almayı dilese hiç tereddüt etmeden vermek gerekir.

*Demen kim adli yoh ya zulmü çoh her hâl ile olsa
Gönül tahtına andan özge sultan olmasun yarab*
(Tarlan, 2005: 93)

*Canı canan dilemiş vermemek olmaz ey dil
Ne niza eyleyelüm ol ne senüdüür ne benüm*
(Tarlan, 2005: 457)

beyitlerinde ifade ettiği bu mananın ötesinde, sevgiliden, aşkıandan vazgeçmesi konusunda gelen bir tekliften dolayı, canından vazgeçmenin sevgiliyi terk etmekten daha kolay geldiği için bunu tercih ettiğini belirtir.

*Işk terki dil ü candan görünürdü müşkil
Terk-i ışk eyle dedün terk-i dil ü can etdüm*
(Tarlan, 2005: 452)

*Aşık oldur kim kılur canın fida cananına
Meyl-i canan etmesün her kim ki kıymaz canına
Canını cananına vermektür kemal-i işkun
Vermeyen can itiraf etmek gerek noksanına*

(Karahan, 1989: 169)

mısralarında ise gerçek aşkın kendisini canan için feda etmek anlamına geldiğini, bunu yapamayanın ise noksan olduğunu söyler.

Vahapzade ise;

*Men bir name yazıb gönderdim sene,
Uzağ çemenliye görüş de verdim.
Bir saat vahtını gıymadın mene,
Men sene ömrümü gurban ederdim.*

(Daşlara Yazdım, 6)

mısralarında, Fuzulî ile aynı mantık ve duygudan hareketle kendisine bir saat ayırmayan bir sevgiliye bütün ömrünü feda edebileceğini belirtir.

*Seni canan sanıram çih bedenümden ey can
Men ü cananum arasında çoh olma hail*

(Tarlan, 2005: 431)

beyitinde Fuzulî, kendi canını sevgili zannettiği için onu bedeninden; sevgiliyle arasına girdiği, onunla bir olmasına engel gördüğü için kendi canından vazgeçer.

*Canlar verüp senin kimi canane yetmişem
Rahm eyle kim yetince sana cana yetmişem*

(Tarlan, 2005: 476)

beyitinde ise gerçek hayatın sevgiliye can vermekle elde edileceğini söyleyip kendini ona adayarak hayat bulduğunu belirtir.

Vahapzade ise;

*Heyalınla, fikrinle
Hemişe serxoşam men.
Unutmuşam özümü,
Dönüb sen olmuşam men*

(Unutdurdun Sen Mene, 39)

dörtlüğünde, sevgilinin hayaliyle kendisinden geçtiğini ve onunla özdeşleştiğini bildirir. Aşkla bütünleşmeyi, onunla var olmayı ifade ederken;

*Ummanam sahilimi
Unutdurdun sen mene
Garlı dağam
Selimi
Unutdurdun sen mene
Geçeyem,
Gündüzümü
Unutdurdun sen mene
Bu dünyada her şeyi,
Unutdurub sen mene
Çekdirmisen göz dağı
Evezinde öyretdin
Seni unutmamağı
(Unutdurdun Sen Mene, 39)*

mısralarında ise, dünyada sevdiğinden başka her şeyden vazgeçebileceğini, vazgeçilemeyen ancak sevgili olduğunu dile getirir. Diğer taraftan, şair sevdiğinin gözüne çektiği perde ile her şeyi unutturduğunu ve artık dünyayı onun gözüyle gördüğünü söyler.

Bu mana, Fuzulî'nin beyitlerinde ise şöyle ifadesini bulur:

*Öyle sermestem ki idrak etmezem dünya nedür
Men kimem, saki olan kimdür mey ü sahba nedür
Gerçi canandan dil-i şeyda için kam isterem,
Sorsa canan bilmezem ka-ı dil-i şeyda nedür*

Sevgilinin varlığında yok olma, onunla bütünleşme şeklindeki benzer bir mana Vahapzade'nin şiirinde şu mısralarla ifade edilir:

*Heç bilmirem ne vaht harda
Meni menden nece aldın?
Mene menden yahın olub,
Meni menden uzag saldın.
(Lirika, s. 109)*

Hasretlik ve Aşkta Dolayı Yalnız Kalma

Sevgi karşılığı beklenen vuslat, onun kardeşi ayrılıktır. Ancak ayrılık her zaman aşkı besler. Sevenin sevdiğini beklemesi ise aşkın ta kendisidir. Seven birisi için sevgiliden ayrı olmak yalnız kalmak demektir. Bunun bir sebebi de, âşığa göre sevgili dünyanın en güzeldir ve herkes şairin sevgilisine âşıktır. Dolayısıyla aşk derdini paylaşacağı hiç kimse yoktur. Sevgiliden başkası da bu

derdin dermanı olamaz. Bunların hepsi yalnızlıktır. Fuzulî bu durumu ve yalnızlığını;

*Dost bî-perva felek bî-rahm ü devran bî sükûn
Derd çoh hem-derd yoh düşmen kavi tali' zebun*
(Tarlan, 2005: 519)

*Ne yanar kimse bana ateş-i dilden özge
Ne açar kimse kapım bad-ı sabadan gayrı*
(Tarlan, 2005: 650)

*Yetdi bî-kesliğüm ol gayete kim çevremde
Kimse yoh çizginê girdab-ı beladan gayrı*
(Tarlan, 2005: 648)

beyitlerinde ifade eder. O kadar yanmıştır ki, aşk ateşi vücudunu yakmış ve onu inleyen bir neye dönüştürmüştür.

*Bezm-i ışk içre Fuzulî nice ah eylemeyüm
Ne temettü' bulunur neyde sedadan gayrı*
(Tarlan, 2005: 650)

Bütün bunlardan sonra yapayalnız kalan şair için tek dost Yaratandır.

*Cümle-i halk mana yar için ağyar oldu
Kalmadı kimse mana yar Huda'dan gayrı*
(Tarlan, 2005: 642)

Fuzulî'nin yukarıdaki beyitlerde ifade ettiği hasretlik ve yalnızlık temi Vahapzade'de;

*Seni gözler gözüm odlar saçarag yollarına
Vaht keçir ay dolanır, indi doğar nurlu sabah.
Egreb egreble görüşdü, yine sen gelmedin ah!..
Uyuyur indi heyat, göyde sükut, yerde sükut,
Bir menem gözleyen hesretle seni bir de sükut...*
(Bir Menem, Bir de Sükut, 5)

*Dövrän dönür, vaht keçir.
Sehere de az galır.
İndi gecelerimde,
Nağılım gelmir benim.*
(Nağıl Gecem, 96)

mısralarında akis bulur. Şair, kendisinin dışında gönülleri bir olan bütün canlıların kavuştuğunu; ancak kendisinin hâlâ kavuşamadı-

ğını belirterek hüsn-i talile başvurur. Sevgiliyi kendisinin dışında bir de sükutun beklediğini belirterek güzel bir teşhis yapar.

*Hesret üreyimde galadan möhkem,
Hicran çöplerinden bir yuva gürmuş.
Senin yanında da sene hesretem,
Hesret ayrılığdan uzun olurmuş.*

(Tezeden, 49)

Hasret yalnızca kişinin sevdiğinden uzakta olması ve kavuşma arzusu çekmesi değildir. Sevginin büyüklüğü bazen yanında bile sevgiliye hasret duymaktır.

*Yanında da olanda mene ele gelir ki,
Senden uzağam uzağ!
Uzağlıkta, sevgilim, sen bir yakınlığa bax!
Efsaneler danışır gönülüm cürbecür mene.
O gider hesretem ki, o gider teşneyem ki,
Senin yakınlığın da uzağ görünüür mene...*

(Lirika, s. 70)

mısralarında şair, yanındayken sevgiliye hasret olunabileceğini;

*Yanımda olanda uzağdasan sen.
Men seni görmürem olduğun kimi.
Senden ayrıldım mı,
Her yerde sensen,
Men görebilmirem, vallah, heç kimi!*

(Sen Oluram Men 144)

mısralarında ise sevgilinin yanındayken hayal ettiği gibi olmadığını, ayrıldığı zaman ise herkesin şahsında sevgilisini gördüğünü söyleyerek bazen insanın uzaktayken sevgiliye yakın olabileceğini belirtir.

*Yatmag isteyirem...
Sensizliyimi
Yuxu denizinde batırım deye.
Yuxumsa kölgeni öz kölgem kimi
İzleyir gırganıb seni her şeye.
Yuxum çaçaq düşüb menden yan gezir,
Yuxum küçelerde sergerdan gezir.*

(Gör Nece Güçlüsen, 73)

*Sirrimiz sevdamız yatır derinde
Özüm özüm için unutulmuşam.*

*Men ki bu intizar gecelerinde
Sene özünden de yakın olmuşam.
(Bir Payız Gecesi, 129)*

mısralarında ise şair, ayrılığın verdiği ıstırabın tezahürünü, en güzel biçimde açıklar. Şair, sevgilisinden ayrı olduğunu unutmak için uyumak ister; ancak şairin uykusu da sevgilisini her şeyden kıskanıp onun gölgesini takip etmektedir. Uykusu, şairi terk etmiş ve sevgilinin ardından dolaşmaktadır.

*Demerem görmemişem men seni çohdandı gülüm,
Görürem suretini yalgız olandan olana
(Lirika, s. 205)*

mısralarında ise hasrette iken sevgiyi bulmayı, uzakta iken sevgiliyle olmayı hayal ederek gerçeği bulmayı arzular.

Hayatta her şey zıttı ile kaimdir. Kötü olmadan iyinin, çirkin olmadan güzelin, ayrılık olmadan sevginin bir anlamı yoktur. Her kavram zıttının içinde saklıdır. Vahapzade bundan hareketle sevginin, hasretin içinde gizli olduğunu şöyle anlatır:

*Gel gışaşa «zehrimar», yaza «can» deme,
Gışın dehşetleri yaz içindedir.
Enişde yohuş var, yohuşda eniş,
En büyük ateş de buz içindedir
(Öz İçindedir, 182)*

Vahapzade de, Fuzulî gibi aşk ıstırabından mutluluk duyan, ondan dolayı hissettiği yalnızlıkla kendinden geçen bir anlayışa sahiptir. Bu zaman zaman o kadar ileri derecededir ki;

*Derdimden kaçanda derd yalgız galır,
Bu da benim için teze derd olur.
(2. Men Derdden Kaçanda, 55)*

mısralarında Vahapzade, dertten kaçtığı için derdin yalnız kaldığını ve onun da kendisi için bir üzüntü kaynağı olduğunu belirtir. Bu, aslında üzülmemek için âşık olmamak, âşık olmadığı için ise buna üzülme gibi bir kısır döngüdür.

*Gelecek bilirem, gözlediyim gün,
Hesrek bitecek mi?
Yoh, biten deyil.
Min görüş, arada serhed tek duran,*

*Bir hesret dağını eriden deyil.
Hesreti möhneti ömrüm boyunca
Bir vehdet eşgine yedim doyunca*
(Lirika, 138)

mısralarında ise ömür boyu çektiği mihnetten duyduğu hazzı ifade eder.

Aşk Acısından Mutluluk Duyma ve Aşkta Yok Olma

Fuzulî için aşk, insanı insan yapan değerdir. Aşk derdi ise çaresi olmayan, dermanın da insanı hasta ettiği bir derttir.

*Işk derdünden olur aşık mizacı müstakim
Aşıkun derdüne derman etseler bîmar olur*
(Tarlın, 2005: 226)

*Işk derdiyle hoşem el çek ilacumdan tabib
Kılma derman kim helakim zehr-i dermanumdudur*
(Tarlın, 2005: 244)

mısralarında Fuzulî, eğer aşk derdine derman bulsalar, âşıkların gerçekte o zaman hasta olacağını, aşk derdinin zamanla insan gönlünü ferahlattığını belirtir.

Vahapzade ise;

*Dermanı derd olan bir hesteyem men
Özüümü içimde dustag etmişem.
Dünyanın sevinci öz elimdeyken
Her şeyi özüme yasag etmişem*
(Lirika, s. 157)

mısralarında, aynı tezat sanatını yaparak Fuzulî'nin helakinin derdine ilaç olan merhemde olduğunu, "dermanı derd olan hesteyem" şeklinde ifade eder:

*Senden uzaklaşınca özümden de gendeyem,
Heç bilmirem, kimem, neçiyem, hardayam, neyem?
Gullukdan azad oldusa gul şar olar, feget,
Men ezad olmuşam, niye bes gem içindeyem?*
(Git'e, 155)

kıtasında, esir olanların hürriyete kavuşunca mutlu olduğunu; ancak aşk esiri olan kendisinin azat olunca niye mutlu olmadığını sorarak, bu azatlığın insanı mutsuz kılacağına işaret eder.

Vahapzade, gerçek sevgiyi hasrette bulduğunu;

*Hesret yollarının yolcusuyam men,
Sene hesretimde tapmışam seni.
Gecede gündüzem, yadsa toyam men,
Baş-ayag görürem odur, dünyanı*

(Lirika, s. 164)

mısralarıyla ifade ederken sevgiliden bir an ayrı kalmayı ve ayrılık çektiğini;

*Hardan bilesiniz ne çekirem men,
Özümden oluram, ancag özümden
Ondan birçe getre yana dönende,
Özüme dönürem, ona dönende*

(Men Neçe Bendeyem, 168)

mısralarıyla ifade ederken, sevgiliye yüzünü döndüğünde kendisine geldiğini, kendisini bulduğunu söyler.

Aslında maşukun canı kendisine ait değildir. O sevgiliye aittir ve maşuk da sevgili için adanan bir kurbandır, bir emanettir. Fuzulî bunu;

*Can ver gönül ol gamzeye kim bunca zamandır
Can ile seni sakladuğum anun içündür*

(Tarlan, 2005: 223)

mısralarıyla ifade eder.

*Cefa vü cevriye mu'tadem anlarsuz nolur halüm
Cefasına had ü cevriine payan olmasun Ya Rab*

(Tarlan, 2005: 93)

beyitinde ise, aşk ıstırabına o kadar alışmış, o kadar onunla bütünleşmiştir ki, bir an onların olmadığını düşünerek telaşlanır ve Hak'tan, sevgilinin cevri ve cefasının sonsuz olmasını diler.

Vahapzade ise;

*Gönül gece-gündüz telatüm ister,
Günahkar bilmirem burada kimseni,
Mene ıstırab ver, mene ezab ver,
Mene işkence ver, çoh sevim seni.*

(Mene İstırab Ver, 150)

dörtlüğünde, yaşadığı sıkıntı ölçüsünde mutlu olacağını vurgulayarak sevgiliden daha çok ızdırap, işkence ve azap vermesini ister.

*Men bir gem daşıyam,
Gelbine deydim.
Ne imiş bu dünya gemsiz, kedersiz?
Gördüyün yuhunu men de göreydim
Ceninle beraber, senden hebersiz*

(Lirika, s. 143)

mısralarında ise gam ve kederin olmadığı bir dünyanın anlamsızlığına işaret ederek;

*Eğer bu dünyada sen olmasaydın
Men kimi severdim, axı men kimi?
Sen eğer benimçün doğulmasaydın,
Kiminle bölerdim elemrimi?*

(Lirika, s. 18)

dörtlüğünde, bir an sevgilinin olmadığını düşünerek kendisiyle bütünleştiği sevgilisinin verdiği cefayı, derdini onunla paylaşmak olarak yorumlar ve onsuz hâlinin ne olacağını sorarak hayatın anlamsızlığını ima eder.

*Miskin Fuzulî'yem ki sana dutmuşam yüziüm
Ya bir kemine katre ki ummana yetmişem*

(Tarlan, 2005: 478)

beyitinde Fuzulî, sevgiliye olan aşkıdan dolayı kendini, denizlere karışan bir damlaya benzeterak aşkıta yok olmayı ifade eder.

Vahapzade ise;

*Yanında bir guru cismem özüm de.
Ayrıldım,
Ruh oldub eriyirem men.*

*Eşitmir gulağım,
Görmür gözüm de.
Arzudur eşiden, hesretdir gören.
Adi bir insanam.*

senin yanında

*Başga gaygılarla yaşayıram men.
Ele ki, ayrıldım,*

...

*Vüsal demlerinde sen nur, men çirag,
Görürem men menem, sen de sen misen?
Ayrılığ demleri sen, sensen, ancag
Bilmirem, bes niye men olmuram men.*

*Senden ayrılında vahidem, birem.
Hem de bir hedefe vuruluram men.
Yanında, hemişe ikileşirem,
Ayrıldım, çevrilib sen oluram men.*

(Sen Oluram Men, 144-145)

şirinde sevgilinin varlığında yok olmayı, sevgiliden ayrıldığı zaman da kendisinin yok olarak sevgiliye dönüştüğünü söyler.

Vahapzade ise;

...

*Unudar fikirde , hayalda tekce
Unutmaz ürekde, seven seveni.
Men özüm-özüme "unut!" dedikce,
Özümü unudub tapıram seni...*

(Lirika, s. 25)

dörtlüğünde, sevenin zahirde unutmuş gibi görünse de unutamayacağını, kendi kendine, sevgiliyi unutmaması gerektiğini telkin ettikçe kendisini unutup sevgiliyi daha çok sevdiğini ve sevgisinin arttığını söyler.

*Men senin oduna yaş ağac kimi,
Asta cızıldayıb, asta yanırıdım.
Hele tutmamışdı alov gelbimi,
Hele tütsülenir, dumanlanırıdım
Odundan od alıbalışdım tamam,
Gerçeye çevrilib gümanım indi.
Daha tüstülenib dumanlanmıram,
İşığa çevrilib dumanım indi.*

(Lirika, s. 139)

mısralarında ise bir yaş ağacın yanarken çıkardığı sese benzettiği feryadının, gönlünün tam tutuşmadığı için olduğunu söyler. Hem tevriye hem teşbihle ifade ettiği bu durum, sevgilinin ateşi bütün kalbini kapladığı zaman sona ermiştir. Tutuşan kalp artık ses çıkar-mamaktadır, o artık ateşin kendisidir.

Fuzulî de;

*Gam-ı hecrdür kim artar eseriyle ışk zevki
Galat eylemiş Fuzulî ki visale talib olmuş*

(Tarlın, 2005: 326)

ayrılık derdinin aşk zevkini artırdığını, kendisinin bu gerçeği fark etmeye-
rek vuslat istediğini, bunun ise en büyük yanlış olduğunu belirtir.

*İsterem ki, sime dönüb men inleyem,
Öz gönlümü neğmelerde sene deyem.
(Men Hemişe Seninleyem, 46)*

mısralarında Vahapzade, sevgisini sevdiğine söyleyebilmek için bir tele dönmeyi ister. Eğer tel olursa, ondan çıkan nameler gönlündeki aşkı sevgiliye ifade edecektir.

Vahapzade, yine vuslatı tarif ederken onun gerçekte değil hayalde olduğunu ima ederek;

*Sen benim yâdımda olanda, bir an,
Güneş dolanmasın, yer herlenmesin!
Axmasın, yerinde dayansın zaman
Vüsal ayrılığla zeherenmesin.
(Cüme Günü, 10)*

*Yanında da olanda mène ele gelir ki,
Senden uzağam uzag!
Uzağlıgda, sevgilim, sen bir yaxınlığa bax!
Efsaneler danışır gönlüm cürbecür mene.
O geder hesretem ki, o geder teşneyem ki,
Senin yaxınlığın da uzag görünür mene...*

(Lirika, s. 70)

mısralarında, sevgiliden uzaktayken onu daha yakın hissettiğini belirtip özlemin şiddetinden yakınlığın uzaklık anlamına geldiğini dile getirir. Buna bir diğer örnek de;

*Bize birdir yaxın da, bize birdir uzag da.
İndi hansımız yoxug bilmirem bu otagda!
(Hansımız Yohug, 27)*

mısralarıdır. Vahapzade, bu kavramların izafi yalnızken, aslında sevgiliyle beraber bulunduğunu ima ederek sevgilinin mi kendi yanında, yoksa kendisinin mi sevgilinin yanında olduğunu istifhamıyla vurgular.

*İşığa möhtacdır işler, emeller,
Ancag garanlıgda görüşürük biz.
Özün de, ışığa ne lüzum, eger
Alışib yanırsa üreklerimiz.*

*Adamlar içinde benim deyilsen,
Hamı seyr eleyir hey, müdam seni.
Hemişe ışığda itirirem men,
Ancag garanlığda tapıram seni.*
(Işığ-Garanlıg, 31)

dörtlüklerinde ise, diğer insanlar için hayat galesinin gündüz yaşadığını, ateş kelimesini tevriyeli kullanarak eğer birisi sevmişse ve aşk ateşiyle yanmışsa sevgiliye kavuşmak için ışığa gerek olmadığını belirtir. İkinci dörtlükte de, gündüz herkesin sevgiliyi görmesine tahammül edemediğini vurgulayarak gündüz sevgiliyi kaybettiğini ve karanlıkta bulduğunu dile getirir. Bu, gündüz sevgiliyi hayal edememenin ıstırabıdır. Bunu başka bir şekilde;

*Men hissimde seni tapır,
İtirirem düşüncemde...*
(Biz Yene de Söze Geldik, 62)

mısralarında da ifade eder.

*Ay, günün eşgile daim yansa da
Onunla bir defe görüşmemişdir.*
(Ey Ana Tebiet, 12)

SONUÇ

Vahapzade, *Lirika* adlı eserindeki şiirlerinde çoğu Türk şiirinin geleneksel vezni hecenin 11'li kalıbıyla ve genelde dörtlük nazım birimiyle şiirler yazmıştır. Vahapzade'nin hece vezni ile yazdığı bazı şiirlerinde mısra kırılmalarına rastlarız. Bu kırılmalar, şiirde ahengi yakalamanın ötesinde, göze de hitap etmektedir (Çetin, 2004: 159). Bentlerdeki mısra kırılmaları, geleneksel vezni ve şiirin ahengini bozmamaktadır. Bunu Vahapzade'nin şiirdeki arayışı kabul etmek gerekir ki, bu arayış geleneğin üzerine inşa edilmeye çalışılmıştır. Hecenin 7, 8, 12 ve 14'lü yazılmış şiirleri için de aynı şeyi söylemek mümkündür. "Goşmalar", "Geraylılar" ve "Gezeler" ise geleneğin hiç değiştirilmeden yaşatıldığı şiirlerdir.

Şekli özelliklerin dışında, *Lirika* adlı eserden seçtiğimiz ve Fuzulî'nin beyitleri ile karşılaştırdığımız şiirleri, Vahapzade'nin aşk anlayışı, aşk ıstırabından haz duyması, yalnızlık duygusu, her şeye rağmen aşkına sadık kalması ve bunu bir nimet kabul etmesi, bunları ifade tarzı ve ifade ederken kullandığı üslup ile Klasik Divan şiirimizin zir-

vedeki şairi Fuzulî'yi hatırlatmaktadır. Türk edebiyatının, özellikle de, Azerbaycan sahasının en büyük şairi Fuzulî'nin, bir Azerbaycanlı şairi bu kadar etkilemesi, 1920-1990 arasındaki 70 yıllık baskı ve şiddet dönemini dikkate almazsak normaldir. Bunlar göz önüne getirildiğinde ise, Vahapzade'nin şiirlerindeki bu tespitler mucize kabul edebileceğimiz, rejim tarafından men edilen geleneğin canlılığını gösteren örneklerdir. Bu anlayışın, gazeller dışında, hece vezni ve dörtlüklerle yazılmış şiirlerde yaşatılması da ayrıca önemlidir.

Aşkın büyüsunü yitirdiği, sihrini kaybettiği, maddeleştigi ve yüz güzelliği ve beşerî arzularla eş anlamlı hâle geldiği günümüzde; hele hele maddeci bir anlayışın hâkim olduğu bir demir perde sınırları içinde, bu şiirlerin varlığı, gençler ve gelecek kuşaklar için bir kat daha önem kazanmaktadır.

DİPNOTLAR

- 1 Behtiyar Vahapzade, *Lirika*, Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1990.
- 2 Anadolu sahası Halk edebiyatında semai türüne karşılık gelen geraylı, koşmanın tarzında sekiz hece ile yazılan halk şiiri türüdür. Cinas geraylı, çığalı geraylı, dodakdeymez çığalı geraylı, sallam geraylı, negarathı geraylı gibi türleri vardır (Bk. Elçin Velayet Guliyev, *Özümüz ve Sözüümüz*, Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı, 1993, s. 52). Şiirdeki bent sayısı 3, 5 ve 7 civarında değişir, konusu güzellik, muhabbet, tabiat ve dostluktur. (Bk. Eziz Mirehmedov, *Edebiyatşunaslık Terminleri Lügeti*, Maarif Neşriyyatı, Bakı, 1978, s. 91).
- 3 Vahapzade'nin *Lirika*'sındaki bazı şiirler başlıksızdır. Çalışmamızda örnek aldığımız bu şekilde olan şiirleri parantez içinde kitabın adı ve sayfa numarasını vererek belirttik.

KAYNAKÇA

- Akpınar, Yavuz, (1994), "Bahtiyar Vahabzade'nin 'İki Gorhu Adlı Manzumesi' Azeri Edebiyatı Araştırmaları, İstanbul.
- Çetin, Nurullah, (2004), *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ankara.
- Dilçin, Cem, (1995), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Guliyev, Elçin Velayet, (1993), *Özümüz ve Sözüümüz*, Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı.
- İpekten, Haluk, (2003), *Fuzulî, Hayatı- Sanatı- Eserleri*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Karataş, Turan, (2004), *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Karahan, Abdülkadir, (1989), *Fuzulî Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Karayev, Yaşar Vahidoğlu, (1993), "Hüseym Cavid", *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*, c. IV, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Karayumak, Ömer, (2007), "Yunus Emre'de Hümanizm Kavramı ve İnsanlık Sevgisi", *Yunus Emre*, Karaman İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Karaman.
- Mazıoğlu, Hasibe, (1997), *Fuzulî Üzerine Makaleler*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Mirehmedov, Eziz, (1978), *Edebiyatşunaslık Terminleri Lügeti*, Maarif Neşriyyatı, Bakı.
- Özkan, İsa, (2009), "Sevgi ve Samimiyet Abidesi Bir Şair: Bahtiyar Vahapzade", *Türk Yurdu*, S. 263, Temmuz 2009, Ankara.
- Tarlan, Ali Nihat, (2005), *Fuzulî Divanı Şerhi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Vahapzade, Bahtiyar, (1990), *Lirika*, Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı, Bakı.
- Vahapzade, Bahtiyar, (1999), *Vatan Millet Anadili*, (çev. Fatih Ordu-Melahet İbrahimova-Seriyeye Ağayeva), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİNDE YAYIMLANAN *RESİMLİ KİTÂB* MECMUASINDA KADINA BAKIŞ AÇISI VE BU BAKIŞ AÇISININ CUMHURİYET VE GÜNÜMÜZE ETKİLERİ

Kahraman Bostancı*



Özet: II. Meşrutiyet'in ilanından kısa bir süre sonra yayımlanan *Resimli Kitâb* mecmuası, sanat, edebiyat, tarih, ekonomi, bilim ve teknik üzerine birçok makale içerir. Bu mecmua, Osmanlı aydınlarının gündemini teşkil eden birçok önemli problemi tartışmaya açar. Aynı zamanda kadınla ilgili problemleri tartışırken kadınların problemleri ile ilgili çeşitli bakış açısı ve tezler yayımlanmıştır.

Bu çalışmada, *Resimli Kitâb*'da tartışılan kadınların eğitimi, kadın hakları, sosyal hayatta kadın gibi birtakım problemleri değerlendirmeye çalışacağız.

Çalışmanın sonuç bölümünde, *Resimli Kitâb* mecmuasında ifade edilen kadına bakış açısını, sosyal hayatta kadın, kadının eğitimi ve kadın haklarını, Cumhuriyet dönemi ile günümüz arasında karşılaştırma yaparak ele aldık.

Anahtar Kelimeler: II. Meşrutiyet, *Resimli Kitâb* mecmuası, sosyal hayatta kadın, kadının eğitimi ve hakları, feminizm.

PERSPECTIVES ON WOMEN IN RESİMLİ KİTÂB MAGAZINE PUBLISHED DURING THE SECOND CONSTITUTIONAL PERIOD AND THEIR INFLUENCES ON THE REPUBLICAN ERA AND CONTEMPORARY TURKEY

Abstract: The journal of *Resimli Kitâb*, which started to be published after the 'eclaration of II. Meşrutiyet, has consisted many articles dealing with art, literature, history, economy, and science. This journal has been the medium where many important issues have been discussed by Ottoman intellectuals. At the same time many issues dealing with the status of woman in the state of Ottoman were discussed.

In this paper we took the issue relating the status of women in social life. In the result of study we compared the point of view of woman in *Resimli Kitâb* and that of Republican era and that of today, especially regarding the topics of woman in social life, their educational rights.

Keywords: Second Constitution, *Resimli Kitâb*, woman in social life, woman's education and right, feminism.

* Yrd. Doç., Dr. Bahkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

GİRİŞ

II. Meşrutiyet'ten sonra yayımlanan *Resimli Kitâb* mecmuası, "siyâsî, edebî, fennî ve ictimai" muhtevalı, bol resimli, teknik açıdan Avrupa'daki türleriyle boy ölçüşebilen, süreli yayınlar tarihimizin önemli mecmualarından biridir. Ubeydullah Esad'ın kuruculuğu ve müdürlüğünde ilk sayısı Eylül 1324/1908 tarihinde yayımlanır. Elli bir sayılık ömrü olan mecmua, 1329/1914 tarihinde yayımına son verir.

Resimli Kitâb, II. Meşrutiyet yıllarında aylık olarak yayımlanmış ve o devrin meşhur kalemlerinin yazılarına yer vermiştir. Tarihten siyasete, sanattan spora varıncaya kadar *Resimli Kitâb*'de çok çeşitli konuları içeren makalelerle karşılaşmak mümkündür. Burada ürünleri bulunan ve birçoğu Batı hayranı olan şair ve yazarlardan bazılarının adlarını şöyle sıralayabiliriz: Raif Necdet, Şehabettin Süleyman, Selim Sırrı, Rauf Yekta, Halide Edip, Yusuf Akçura, İzzet Fuat, Ahmet Hâşim, Abdullah Cevdet, Baha Tevfik, Cenap Şahabettin, Celal Nuri, Emine Semiye, Zeki Velidi Togan, Midhat Cemal...

Resimli Kitâb, mecmuası renkli baskı kapak ve siyah beyaz iç fotoğrafları ile Avrupa'da yayımlanan dergileri hatırlatır. *Resimli Kitâb*'in baskı adedi tespit edilememesine rağmen okuyuculardan büyük ilgi gördüğü söylenebilir. Aynı ekibin yayımladığı *Resimli Roman Mecmuası* da bu ilginin bir göstergesidir.

Kuşe kâğıtlı baskısı ile *Resimli Kitâb* estetik bir görünüm de arzu eder. Altı sayısı bir cilt teşkil eder. Sayfa numaraları yıllık olarak düzenlenir. Her sayısı yaklaşık yüz sayfadan ibarettir. Bazı sayıları (son üç sayı) yüz elli sayfadır. Cilt sonralarında dergide yer alan fotoğraf ve yazıların dizinine yer verilir. Dizinde önce yazı başlıklarına, sonra da yazar adlarına geçilir. 20x27 ebadında olan dergi beş kuruştan satışa sunulur. Herhangi bir fiyat artışı yapılmaz.

N. Ahmet Özalp'in de tespitiyle *Resimli Kitâb*, tarihimizin siyasal ve kültürel açıdan en hareketli bir dönem olan II. Meşrutiyet dönemini belgeleyen mecmualardan biridir. Bu mecmuanın, Özalp tarafından hazırlanan "genel dizin" gözden geçirildiğinde önemi bir kez daha anlaşılacaktır.¹ Osmanlı-Türk sanat, edebiyat ve düşünce kamuoyunun yansıtıcısı olan *Resimli Kitâb*'de kadın dünyasını ilgilendiren yazılar da dikkati çeker.

Resimli Kitâb'de kadınlara yönelik yayımlanan yazıları üç kategoride sınıflandırmak mümkündür:

- 1) Kadın ve kadınlığa dair makaleler²
- 2) Avrupa'da kadın ve kadınlığın durumu ile ilgili makaleler³
- 3) Kadın ve kadınlığa ilişkin şiir, hikâye ve mektuplar⁴

Bilindiği üzere, Tanzimat'tan sonra, Batı kültürü ile yetişen yazarlar, kadın-erkek eşitliği, kadının eğitimi konularında yazılar yazmış; roman ve hikâyelerde de bu konuları işlemişlerdir.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, Avrupa'daki feminist hareketlerin de etkisiyle Osmanlı-Türk düşünce kamuoyunda, kadın hakları, kadının sosyal hayattaki yeri ve eğitimi üzerine şiddetli tartışmalar yapılmıştır. Bazı erkek yazarlar, müstear kadın adları kullanarak II. Meşrutiyet döneminde yayımlanan dergilerde yazılar kaleme alır. Türkçülük akımı, eski Türklere kadın-erkek eşitliğini ortaya çıkararak feminizmi Türkçülük hareketiyle birleştirir.⁵ Batıcılar, kadınların kayıtsız şartsız Batılılaşması taraftarındırlar. İslamcılar, kadınların Batılılaşırken geleneklerden asla taviz vermemeleri noktasında ısrarlı bir tavır sergilerler. Kısaca belirtmek gerekirse II. Meşrutiyet'le alevlenen düşünce akımları, kadına bakış açısını da şekillendirir.

II. Meşrutiyet döneminde çıkan süreli yayınlarda (*Sırat-ı Müstakim*, *Türk Yurdu*, *İçtihad*, *Resimli Kitâb*, *Şehbâl*, *Sebilürreşâd* vb.) İslamcılar, Batıcıların ve Türkçülerin kadına bakış açılarını bulmak mümkündür.

Süreli yayınlardaki kadın konulu tartışmaların dönemin düşünce akımlarından ayrı tutularak değerlendirilmesi doğru bir yaklaşım olamaz. Bu nedenle bu akımların kadın meselelerine yaklaşımlarını kısaca özetlemek gerekir.

1. İSLAMCILARIN KADINA BAKIŞ AÇISI

İslamcılar, kadın ve kadınlığı ilgilendiren meselelerin çözümünde tabii olarak İslami yaklaşımdan hareket ederler. Kadın, İslami ölçüler çerçevesinde eğitilmeli ve sosyal hayata hazırlanmalıdır. İslamcılar, Batılılaşma taraftarlığına ölçülü yaklaşırlar. Bilim ve teknoloji içerikli Batılılaşmaya göz yumarken geleneklerin ve kültürel değerlerin korunmasını savunurlar.

İslamcılardan kadın ile ilgili görüş ileri süren yazar ve şairlerden bazıları şunlardır: Şeyhülislam Musa Kâzım Efendi, Mahmut Esat Efendi, Ahmet Naim, Aksekili Ahmet Hamdi, Said Halim Paşa, Mehmet Âkif.

2. BATICILARIN KADINA BAKIŞ AÇISI

Batıcı düşünürlerin kadın meselesine bakış açılarında mutedil ve radikal çizgide hareket edenler vardır.

Radikal bir Batıcı olan Selahattin Âsım 1905'te yayımladığı *Türk Kadınının Tereddidi* başlıklı kitabında, Türk kadınının dinî baskılar yüzünden yozlaştığına dikkati çeker.

Baticıların önde gelen ismi Abdullah Cevdet, *İctihâd* mecmuasında yayımlanan "Pek Uyanık Bir Uyku" başlıklı yazısında tek eşli evliliği, kadınların istediği şekilde giyinmelerini doğal ve mantıklı bulur.

Abdullah Cevdet'in fikirleri, Cumhuriyet devrinde gerçekleştirilen inkılaplarda etkili olur.

Tevfik Fikret de Batıcı görüşü benimseyen bir şairdir. Tevfik Fikret'in;

Elbet değil nasîbi mezellet kadınlığın

Elbet sefil olursa kadın alçalır beşer

mısraları II. Meşrutiyet ve sonrasında âdeta bir leitmotiv gibi tekrarlanır.

Batıcı görüşü aksettiren diğer yazarlar da şunlardır: Ahmet Cevat, Celal Nuri, Halil Hâmid, Rıza Tevfik.

3. TÜRKÇÜLERİN KADINA BAKIŞ AÇISI

Türk Yurdu ve Türk Ocağı etrafında toplanan Ziya Gökalp, Ahmet Ağaoğlu, Mehmet Emin, Hamdullah Suphi, Yusuf Akçura, Halide Edip, Ahmet Hikmet gibi yazarlar, Türk kadının sosyal hayatta da yer almasını şiddetle savunurlar.

Türk Ocağı'nda yapılan kadınlı erkekli toplantılar, konferanslar dikkati çeker. Türkçüler de Baticılar gibi tek kadınla evliliği benimserler.

Ziya Gökalp, Türk kadını ailenin ve devletin temeli olarak görererek kadınla işbirliği içerisinde hareket edilmeden toplum hayatının yürüyemeyeceğine dikkat çeker.

Ahmet Ağaoğlu, *İslamlık'ta Kadın* adlı eserinde kadın haklarından yana görüşler ileri sürer.

Diğer Türkçü şair ve yazarlar da Türk kadınının ıslahı çerçevesinde tezler ortaya atarak Cumhuriyet'in düşünce potasına katkıda bulunurlar.⁶

II. Meşrutiyet döneminde Osmanlı-Türk düşünce kamuoyunun siyasi ve fikri açıdan yansıtıcısı olan *Resimli Kitâb'* da kadın ve kadınlığa ilişkin makalelerin gözden geçirilmesi anlamlı ve önemli olacaktır. Bu makaleleri şu alt başlıklar altında değerlendirmek mümkündür:

KADIN VE KADINLIĞIN DEĞERİ

Resimli Kitâb' da kadınlığı ilgilendiren yazılardan biri, dönemin ileri gelen kadın yazarlarından Emine Semiye'nin "Kıymet-i Neseviyet" (Kadınlığın Değeri) başlıklı denemesidir.⁷

Emine Semiye, bu denemesinde, Türk kadınının tarih içinde üstlendiği role dikkat çeker. Anadolu ve Rumeli'deki Beylikler dönemi ile Osmanlılar zamanında kibar ailelere mensup kadınlar, büyük işlere karışmış ve erkeklere maddi ve manevi yardımda bulunmuşlardır. Gazilere su dağıtmak, yiyecek yetiştirmek, yaralıları tedavi etmek kadınlığın vazifelerindedir.⁸

Fatih Sultan Mehmet döneminde, kadınların değeri bilinirken 2. Bayezit zamanında ise saraya dalkavuklar ve masalcı kadınlar davet edilmiştir. Böylece sarayda kadınların tahakkümü başlamıştır. Emine Semiye, sarayda Türk kızları ile evlenmenin men edilmesinin hikâyesini de anlatır. Yavuz Sultan Selim, validesinden çok iyi terbiye almıştır. Onun başarısında annesinin rolü büyüktür.⁹

Emine Semiye, bu denemesinden de anlaşılacağı üzere, Türk kadınının tarih içinde üstlendiği role dikkati çeker. Kadınların sosyal ve siyasal hayattaki başarılarını dikkate sunar.

Resimli Kitâb' da yer alan kadınla ilgili bir diğer deneme Zekiye adında bir hanım yazar tarafından kaleme alınır.

"Kadınlığa Dâir"¹⁰ başlıklı bu kısa denemede, siyasi anlamdaki inkılapların tek başına bir milletin ilerlemesi için yeterli olmayacağına, medeniyet yolunda ilerlemek için sosyal hayatta ve düşünce planında inkılapların zorunlu olduğuna dikkat çekilir.¹¹

10 Temmuz, kadınların sosyal hayattaki konumlarını değiştirmede ümit verici bir ışık olarak görülmektedir. II. Meşrutiyet sonrasında kadınların sosyal hayattaki konumları, beklenen düzeye gelememiştir. Kadınlar, "hukûk-ı medeniye" konusunda pek fazla ısrarcı taleplerde bulunmamışlardır. Tahsil, ilim ve marifet konusunda kadınların bilinçlenmesini istemeyen zihniyetler bulunmaktadır.¹²

"Vatanın istikbâli münevver fikirli, rakîk kalbli kadınların elindedir. Vatanımızın mazhar olduğu inkılâb-ı mes'ûdu idâme edecek inkılâb-ı ictimâidir. Hayât-ı ictimâiyemiz ezher cihet inkılâba

muhtâctır.”¹³ cümleleriyle sosyal hayatta değişim istekleri ifade edilmektedir.

Kadınlar; düşünce dünyası, ahlaki seviyeleri çok ciddi anlamda göz önünde bulundurulup asrın ihtiyaçlarına paralel bir tarzda eğitilden geçirilmelidir.¹⁴

Bizdeki kökleşmiş “kudemâ-perestlik” aydınlanma sürecini bal-talamaktadır.¹⁵

Yazara göre ailelerin geçiminde bütün yükün erkek omzuna yüklenmesi yanlıştır. Kadınlar, “taksîm-i i’ mâl” e ortak olmalıdır. Kadınlar ticaret hayatına da katılmalıdır.¹⁶

Yazarın son cümlelerine göre, beşeriyetin ilerlemesi kadınlığın yükselmesine bağlıdır. Aksi takdirde “Elbet sefil olursa kadın alçalır beşer.” durumu yaşanacaktır.¹⁷

KADINLARIN EĞİTİMİ

Resimli Kitâb’da kadınların eğitimi ile ilgili olarak Raif Necdet [Kestelli]’in “Terbiye-i Nisvân” başlıklı mektup tarzında kaleme alınmış denemesi dikkati çeker.¹⁸

“Vatanın muhterem hemşîrelerine” hitabıyla başlayan bu denemede, Raif Necdet, kendisine bir genç kız tarafından gönderilen mektupları değerlendirir. Raif Necdet, genç kızın mektuplarında yansıttığı “terakkiyât-ı hâzıra-ı medeniye ile mütenâsib irfân ve ma’lûmâta, terbiye-i fikriye ve hissiye” için memnûniyetini ve hayranlığını ifade eder.¹⁹

Genç kızın mektubundan Darülmuaallimât’ın son sınıf öğrencisi olduğunu anlayan yazar, kadınların tahsil ve terbiyesi, sosyal hayattaki yeri ile ilgili sorusuna açıklık getirmektedir.

Yirminci asırda, genel anlamda tahsil ve terbiyenin, bilimin önemini takdir etmeyen hiçbir fert yoktur. Yirminci asırdaki gelişmeler, bilim ve tekniğin rehberliğinde gerçekleşmiştir.²⁰

Çocuk olarak dünyaya gelen bir insan, ilk terbiyeyi, güzellik zevkini, çalışma arzusunu, iyiliği ana kucağında alır, okullarda bunları genişletir.²¹

“Şafak-ı insâniyet ancak ziyâ ve hakikatle münevver, fazîlet ve marifetle müzehher vâlidelerin ufk-ı ağışunda tulû ve inkişâf edebilecektir...”²²

Kadınların tahsil ve terbiyesinde, kadınların doğal ve sosyal vazifesi olan “validelik” öncelikle dikkate alınmalıdır.

Yazara göre, "Terbiye ve selâmet-i umûmiye terbiye-i nisvâna merbûttur."²³

Tevfik Fikret'in "Elbet sefil olursa kadın alçalar beşer" mısraında ise büyük bir sosyal hikmet vardır.²⁴

Bir kız her şeyden önce anne olmak için doğar. Onun en doğal, en cinsi, en fizyolojik ve karakteristik özelliği budur.²⁵

Avrupa'da olduğu gibi, bizde de genç kızlara "vâlidelik dersleri" verilmelidir. Fen ve irfanla donanmak vâlidelik hayatının en büyük kuvvetidir.²⁶

"... Bir memlekette vâlideler ne kadar münevver ve faziletkâr, sâhibe-i ma'lûmât ve iktidâr olur ise o memleketin istikbâli, terakkiyâtı o nisbette te'min edilmiş olur..."²⁷

Raif Necdet'e göre, kadının cehaleti, insanlığa, sosyal hayata facia getirir. Bu yüzden kadınlar cehaletten kurtarılmalıdır. Kadınlar öncelikle, sağlığı koruma, hamilelik ve çocuk eğitimi konusunda bilinçlendirilmelidir.²⁸

İyi ve sağlıklı aileler, karı ve kocanın eğitim seviyelerindeki âhenkle kurulabilir.²⁹

Raif Necdet, ev içi dekorasyon işlerinde kadınların eğitilmiş olmasını savunur. Avrupa'daki ev dekorasyonlarının örnek alınabileceğini ileri sürer.³⁰

Güzel sanatlardan şiir ve müzik ile kadınlar arasındaki ilişkiye de yer veren yazar, kadınları bizzat birer şiire benzetir. Kadın olmasa idi şiir ve müzik de olmazdı.³¹

Raif Necdet, "Terbiye-i Nisvân" başlıklı denemesini, Alman ve İngiliz kız mekteplerindeki eğitim anlayışını takdir ederek bitirir.³²

Raif Necdet'e genç bir kız tarafından gönderilen mektup, o dönemde yetişen genç kızların genel anlamda hayattan beklentilerini yansıtmaktadır.

VATAN VE KADIN

Resimli Kitâb' da, Büyükada Hanımlar Donanma İâne Cem'iyeti tarafından Ahmet Hikmet [Müftüoğlu]'e verdirilen hanımlara yönelik bir konferansın metnine de yer verilir.³³

'Hanım Efendiler' hitabıyla söze başlayan Ahmet Hikmet, vatanın her köşesinin hanımlar sayesinde bir cennete dönüşeceği inancı-

nı belirtir. Ahmet Hikmet'e göre, "Meçhûlâtı keşfeden âlimlerin, gönülleri titreten şairlerin, muhârebeler kazanan kumandanların, dünyâlara hükmeden hükümdârların, hatta... Şu Barbaros Hayreddînlerin, Turgut Reislerin gönüllerinin en derin köşelerinde bir sır, bir his vardır. İtiraf olunamayan o sır bir 'kadına yaranmak' hissidir."³⁴

Ahmet Hikmet'e göre, bir kadın gibi güzel, bir kadın gibi şefkatli olan vatanın selameti kadınların kuvveti ile sağlanacaktır. Dünya tarihinde nerede şefkatli, gayretli kadınlar varsa o memlekette fedakâr, vatanperver erkekler çıkmıştır.³⁵

Ahmet Hikmet vatanı "ana" gibi telakki eder ve hanımlara şöyle hitap eder: "Hanımlar!.. Vatan kadındır, kadınlıktır!.. Gülmeyiniz!.. Çünkü: Vatan babamızdır, 'peder-i vatan' demiyoruz... Vatan anamızdır, 'mâder-i vatan' diyoruz."³⁶

Donanmaya yardım amacıyla hanımlara yönelik verilen bu konferansta Ahmet Hikmet, kadınların vatan işlerinde vazifelerini iki kısma ayırır: Maddi ve manevi destek. Manevi destek şefkat, maddi destek hamiyettir. Şefkat, erkekleri teselli ederken hamiyet teşvik edecektir. Biri gözyaşlarını silecek, diğeri kanı kaynatacaktır.³⁷

Ahmet Hikmet, kadınlara yönelik konferansında Şark'ta yetişen büyük kadınların isimlerini de anar. Bağdâd Hâtun, Pâdişah Hâtun, Râziye Sultan gibi kadınlar saltanat idare etmiş, ordu kumanda etmişlerdir. Bizim tarihimizde de âlim, fâzıl ve şâir hanımlarla birlikte yönetimde söz sâhibi Nurbanu Sultan, Tarhan Hatice Sultan, Dilaşup Sâliha Sultan, Muazzez Sultan, Mihrişah Sultan gibi kadınlar yetişmiştir.³⁸

Ahmet Hikmet, kadınları barış elçisi olarak görür ve sözlerini şöyle noktalar:

"Bugün güzel mukaddes vatanımızın selâmeti için birer meleku'ssiyâne gibi kanad açan kadınlarımızı bundan sonra bütün dünyanın saâdeti için 'harb-i dev'lerini teshîr eden, zabteden 'sulh perileri' olduklarını görmekle itilâ edeceğiz. İftihâr edeceğiz."³⁹

KADINLARIN HUKUKU

*Resimli Kitâb'*ın ellinci sayısında Ebüssüreyya Sâmi imzasını taşıyan 'Nisvânın Ricâle Tagallübü' başlıklı makale, bizde kadınların hukukunu tarih çerçevesinde ele alıp değerlendiren bir makaledir.⁴⁰

Resimli Kitâb' da daha önce yer verilen Avrupa'da kadınların hak elde etme ile ilgili mücadelelerini anlatan seri yazılar, Ebüssüreyya

Sâmi Bey'in dikkatini çeker. "Nisvânın Ricâle Tagallübü" başlıklı makale, "İngiltere sufrajyetlerinin kulakları çınlasın!" alt başlığı ile Osmanlı kamuoyunun dikkatine sunulur.⁴¹

Ebüsüreyya Sâmi Bey, bu makaleyi yazma gerekçesini şöyle ifade eder:

"Hukûk-ı nisvân! Hukûk-ı nisvân! diye feryâdlar koparılan asr-ı hâzırın kısm-ı ahîrinde, İngiliz sufrajyetlerinin istirdâd-ı hukûk için önlerine gelen cam, çerçeve, kafa, beyin kırdıkları, parçaladıkları sırada edvâr-ı sâlifede Osmânî nisvânının, nasıl isti'mâl-i hukûk eylediklerini, hatta hukûk-ı ricâli bile nasıl mini mini ayakları altına aldıklarını görmek, onu tedkik etmek fâideden hâlf olamaz zannında bulundum. İşte bu zann beni -sufrajyetlere ithâfen- şu makaleyi karalamağa sevk etti."⁴²

Ebüsüreyya Sâmi Bey, Osmanlı saltanatında, kadınlara ve kadınlığa en fazla kuvvet verilen zamanların, Sultan İbrahim saltanatı ile Sultan IV. Mehmet saltanatının ilk zamanları olduğunu söyler. Bu zaman zarfında kadınların her alanda nüfuzu artmıştır.

Ebüsüreyya Sâmi Bey, Sultan İbrahim'in kadınlar elinde ne derece mağlup olduğu ile ilgili bilgileri *Naima Tarihi'*nden alıntılarla aktarır. Kadınlar saltanatının hüküm sürdüğü Sultan İbrahim zamanında sarayda refah yaşanırken saray dışında her şey perişandır. Osmanlı perişan günler yaşamaktadır. Ekonomik dengeler alt üst olur. *Naima Tarihi'*nde bu konu ile ilgili notlar da dikkati çekmektedir.⁴³

Memur atamalarında liyakat esasının da gözetilmediği bir dönemde yaşayan bir Osmanlı şairi bu durumu şu güzide beyiti ile ifade etmiştir:

*Emîrân-ı sancak be-hüküm-i zamân
Dilenci alemdâra döndü hemân*⁴⁴

Sarây-ı Hümâyûn'da kadınların saltanatı sürerken vilayetlerde yönetim ve ekonomi darmadağın bir hâl alır. Ebüsüreyya Sâmi Bey, *Nâima Tarihi'*nden o zamanın vilayet ahvalini anlatan şu satırlara yer verir:

"Reâya pâymâl ve hazîne berbâd olup Âsitâne'de menâsib ve mesâlih zımında alınan rüşvetten gayrı paşalara ve beylere mansıplarında nice türlü tekâlif birbirin teâküb edip âlemin ihtilâli göründü. Ve cüz'i bahâne ile Mısır ve Bağdâd ve sâir bilâdda ulaklar gidip menzil-i cevri bir taraftan karyeleri harâba verdi hâsılı Âsitâne'de ve taşrada her gün zuhûr eden tekâlif-i günâğundan a'lâ ve ednâ ciğer-hûn olmuşlar idi."⁴⁵

Ebüssüreyyâ Sâmi Bey, Osmanlı saray yönetiminde kadınların saltanat sürdüğü ve her şeyin bozulmaya yüz tuttuğu Sultan İbrahim zamanında, toplumu içten içe kemiren üfürükçülük faaliyetleri ve zararlarına da yer verir.⁴⁶

Ebüsüreyya Sâmi Bey, makalesini, kendi zamanındaki kadınlığın ilerleme kaydettiğini, kadınlar için kadın haklarının eski zamanlarda istenilen haklardan farklı olduğunu belirterek noktalar.⁴⁷

SOSYAL HAYATTA KADIN

Resimli Kitâb' da kadınların sosyal hayattaki yeri ve önemine dikkat çeken makalelerden birisi Ubeydullah Esad tarafından kaleme alınmıştır. Bu makalenin başlığı "Kadınlarımızın Mevki-i İctimâisi" başlığını taşır.⁴⁸

Ubeydullah Esad, bizde "mevki-i ictimâi" sözünden sadece erkeklerle ilgili konuların akla geldiğine dikkati çeker. Memuriyetler, rütbelere, nişanlar, imtiyazlar vs. bu tabirin hatırlattığı şeylerdir. Bu tabir; kadınlarımızın, validelerimizin, hemşirelerimizin, zevcelerimizin medeni haklarından söz ettirecek genişlikte değildir.⁴⁹

Ubeydullah Esad, kadınlarımızın sadece ortalık süpürmek, yemek pişirmek, çamaşır yıkamak, çocuklara bakmak vs. gibi erkeklerin yarım saat dayanamayacakları hizmetler için yaratılmış olduğu düşüncesine karşı çıkar.⁵⁰

Yazara göre, kadınların ev içinde bir hizmetkâr olarak tasavvur edilmesi son derece yanlıştır. Bu, onların insan olarak hürriyetlerinin sınırlandırılması anlamına gelir. II. Meşrutiyet öncesinde kadınlarımızın maruz kaldıkları hakaretler, zulümler, adilikler henüz unutulmamıştır. II. Abdülhamid saltanatı kadınlarımızın ezilmesine yol açmıştır. Vatanın değişik bölgelerinden zorla kopartılan Çerkes kızları, yaldızlı kapıların önüne, beyaz mermer merdivenlerin üzerine dökülmüştür. II. Abdülhamid'in saltanat yılları, kadınlarımız için, "siyâh sahîfe"dir.⁵¹

"Yaşasın hürriyet, kahrolsun zulüm ve istibdâd" naralarının atıldığı II. Meşrutiyet devri de yazara göre, kadınlar için umulan medeni ve insani hakları getirememiştir. Hareket Ordusu'nun İstanbul'a girişiyile birlikte kadınlarımız, en doğal haklarını elde etmeye başlamıştır.⁵²

Kadınların sürekli haksızlıklara maruz kalması cehalet ve taassup neticesinden kaynaklanmaktadır.⁵³

Tesettür meselesi yüzünden zabıta ile kadınlar karşı karşıya gelmiştir. Sokakta, çarşıda açık saçık gezen ahlaken düşük kadınlar yüzünden diğer kadınlar da cezalandırılmaktadır.⁵⁴

Yazar; erkeklerin kadınlar üzerindeki baskıcı kontrollerinden de söz ederek kadınların giyiminden, şemsiye tutuşundan, yürüyüşünden çok farklı manalar çıkarıldığını vurgular.⁵⁵

Sosyal hayatta, kadınlar için öngörülebilecek tek düze bir elbise, farklı kültür çevrelerinde çok farklı algılanacağı için, uygun düşmemektedir.⁵⁶

Kadın giyim tarzı, tıpkı erkeğin giyim tarzı gibi medeniyet ilerledikçe çağa ve çevreye uygun olmalıdır. Bu giyim tarzı “adâb-ı diniye ve âdât-ı milliyemiz” için de uygun olmalıdır. Medeni bir asırda, kadınların çuval içinde gezmelerine asla tahammül edilemez.⁵⁷

Ubeydullah Esad, makalesinin son satırlarında kadınlardan her türlü sorunları için *Resimli Kitâb*'da yazı yazmalarını, çeşitli dernek kurmalarını önerir. Gerekirse onların sesi olabilecek bir gazeteyi de yayımlama sözü verir.⁵⁸

Resimli Kitâb'ın 28. sayısında yer alan Ubeydullah Esad'ın “Kadınların Mevki-i İctimâisi” başlıklı yazısını üç kadın yazar, hemen 29. sayıda değerlendirir.

Bu değerlendirme-cevap yazılarından ilki, Selânik Cemiyet-i Hayriye-i Nisvâniye adına Zekiye Hanım tarafından yazılan “Arz-ı Teşekkür” başlıklı yazıdır. İkincisi, Selânik Mekteb-i Terakkî Yatılılar Kısmı muallimlerinden Aliye Hanım tarafından gönderilen “Kadınların Mevki-i İctimâisi Münâsebetiyle” başlıklı yazıdır. Üçüncüsü, Kadıköy'den Vesime Nimet tarafından gönderilen “Kanayan Derdlerimizden” başlıklı mektuptur.⁵⁹

Zekiye Hanım, *Resimli Kitâb*'ın 28. sayısında yayımlanan “Kadınlarımızın Mevki-i İctimâisi” başlıklı makaleden duyduğu memnuniyeti dile getirir. Makalenin kadın haklarını savunan düşünceler içermesi Zekiye Hanım'ı memnun eder. Makalenin bütün satırları “ezilmekten muztarib olan” bütün kadınlar için minnet ve şükran duygularını uyandırır.⁶⁰

Zekiye Hanım'a göre de bir milletin yükselmesi yalnız siyasi inkılapla sağlanamayacaktır. Sosyal inkılap zorunludur. Kadınların ilerlemesine taraftar olanların sayısı çok azdır. Kadınların evde mahsur yaşamalarını isteyenler çoğunluğu teşkil etmektedir. “Tesettür-i nisvân” sürekli farklı yorumlara maruz kalan müzmin bir hastalık durumundadır. Bu konuda, yüce makamlardan çıkan emir-

nâme-i resmîyeler namuslu kadınların kalplerinde derin yaralar açmıştır. İslam kadınları maruz kaldıkları gizli veya açık hakaretler altında ezilerek, köşeye çekilerek yaşamaktadır. Her teşebbüsleri cehalet ve tasassupla engellenmektedir.⁶¹

Zekiye Hanım, cemiyetler oluşturduklarını, sanayihâneler te'sîs ettiklerini, fakir kadınları eğittiklerini belirttikten sonra, bütün bunların vatana nâcizâne bir hizmetten başka bir mâhiyetinin olmadığını söyler. Çalışmalarının kadınların haklarını savunmaya, hürriyetlerinin elde edilmesine bir fayda sağlamadığını düşünmektedir. Kadın haklarını ve sorunlarını dile getiren mecmuaların kalıcı olmadığını ve birer birer kapandığını üzülererek ifade etmektedir.⁶²

Aliye Hanım, Ubeydullah Esad Bey'e gönderdiği "Kadınların Mevki-i İctimâisi Münâsebetiyle" başlıklı mektubunda, *Resimli Kitâb'*ın 28. sayısında yayımlanan kadınlığı ilgilendiren bir makale ile karşılaşmasından duyduğu memnuniyeti dile getirir.⁶³

Aliye Hanım'a göre, "... kadınları behre-dâr-ı ulûm ve maarif olmayan bir milletin terbiye-i umûmiyesinden noksan görülür. Hukûk-ı insânîye ve tabiyesinden hakkıyla istifâde eyleyen bir kadın vatana metîn, iyi ahlâklı ve her türlü şâibeden ârf bir kalble hüsn-i niyet sâhibi bir vücûd takdîm eyler."⁶⁴

Aliye Hanım, bütün kadınlara, erkeklerin kadınların ilerlemesi yolundaki faaliyetleri için destek çağrısında bulunur. Yine bütün kadınların felaketlerini, elemelerini *Resimli Kitâb'*da ifade ederek haklarını elde etmeye çağırır.⁶⁵

Aliye Hanım, Ubeydullah Esad'a, yazmış olduğu makaledeki düşünceleri için samimi bir teşekkür de sunar.⁶⁶

Kadıköy'den yazan Vesime Nimet, *Resimli Kitâb'*da yayımlanan makale yüzünden kadınların gazete bayilerine dergiyi satın almak için özlemle gittiklerini, kendi aralarında bu makaleyi gözden geçirdiklerini dile getirir.⁶⁷ Vesime Nimet, *Resimli Kitâb'*daki makalenin başlığını arkadaşları okuyunca bu başlıktaki kavramı Cennet-i Anka kuşuna benzetir. İsmi olan, kendisi görülmeyen bir kuş... Yazı kendisini fikren, ruhen sarsar. Arkadaşı ile kısa bir bakışmalarından, "taaccüb, meserret, ye's, elem, ıztırab, ümîd, hüsrân, merhamet, tevekkül" duyguları sızar.⁶⁸

SONUÇ

II. Meşrutiyet dönemi (1908-1918), Osmanlı-Türk düşünce dünyasında daha önce beliren düşünce akımlarının (Batıcılık, İslamcılık, Türkçülük, Turancılık) iyice alevlendiği bir dönemdir.

Osmanlı-Türk düşünce kamuoyu, Avrupa'da kadınların gündeme getirdiği feminizm mücadelelerini yakından takip etmiş; Avrupa'daki feminist hareketlerin gidişatı hakkında Osmanlı toplumunu çeşitli yayın organları ile bilinçlendirmiştir.

II. Meşrutiyet döneminde, kadınlara yönelik ve bizzat kadınların da rol aldığı dernekler kurulmuş; çeşitli gazete ve dergiler yayımlanmıştır. Osmanlı-Türk düşünce kamuoyundaki 'feminizm' tartışmaları, sadece kadınlara yönelik çıkartılan *Demet*, *Millet*, *Kadın Mecmuası*, *Mehâsin*, *Kadın*, *Kadınlar Dünyası* gibi organlarda tartışılmayıp dönemin *İctihâd*, *Sebilürreşâd*, *Resimli Kitâb*, *Şehbâl* gibi dikkati çeken dergilerinde de söz konusu tartışmalar yapılmıştır.

II. Meşrutiyet döneminde kadın meselelerine bakışta Prof. Tarık Zafer Tunaya'nın da çok yerinde bir tespitiyle, "Kadın meselesi millî bir iktisat ve kültür meselesi olarak ele alınır."⁶⁹

II. Meşrutiyet sonrasında yayımlanan *Resimli Kitâb* mecmuası, düşünce çizgisi Batıcılık olan Osmanlı-Türk münevverlerinin yazılarını içermektedir. *Resimli Kitâb*'daki kadın konulu makalelerden de anlaşılacağı üzere, kadınlar, modern toplumun ayrılmaz bir parçası gibi görülmüştür. Kadınların seçme ve seçilme hakları konusunda Cumhuriyet dönemine düşünce zemininde iyi bir birikim aktarılmıştır.

Cumhuriyet döneminde ve günümüzde kadınların medeni ve sosyal haklarında kanunen sağlanan haklarda, II. Meşrutiyet dönemindeki feminizm tartışmalarının belirleyici, hızlandırıcı ve yönlendirici etkileri açık olarak görülmektedir. II. Meşrutiyet dönemindeki feminizm tartışmalarının hâlâ günümüzde de tartışlageldiğini basın-yayın organlarından rahatlıkla izlemekteyiz.

Türkiye'de, birçok aydının ortak görüşüne göre, kadın haklarının Atatürk tarafından 'tepeden inme olarak verildiği' tezi, haksız ve yanlış görülmektedir.⁷⁰

Cumhuriyet dönemi aydın tabakasının şiir, roman, hikâye, makale vs. aracılığıyla yürüttüğü, katıldığı, kadına bakış açısında II. Meşrutiyet'in birikimini göz ardı edemeyiz.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Peyami Safa, Halide Edip Adıvar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Ziya Ülken gibi aydınlarımızın eserleri üzerinde yapılan araştırma ve inceleme yazıları da II. Meşrutiyet'in Cumhuriyet'e intikal ettirdiği birikimi yansıtır.⁷¹

DİPNOTLAR

- 1 N. Ahmet Özalp, "Resimli Kitâb ve Buldurusu Hakkında Birkaç Not", *Simurg*, S. 2-3, Ekim 2000, s. 84-112.
- 2 Bu çalışmada, konunun sınırlandırılması amacıyla sadece bu makaleler değerlendirme kapsamına alınacaktır. Kadın ve kadınlığa dair makalelerin künyeleri ileride verilecektir.
- 3 *Resimli Kitâb*'da Ertuğrul Oğlu imzasını taşıyan "Avrupa'da Kadınlara Hak" başlığı ile dokuz makale yayımlanır. Kemâleddin Bey, "İngiliz Kadınlarının İhtilâli" başlıklı makaleyi; Numan Asaf, "İngiltere'de Feminizm"i; B. imzasıyla bir zat da "İngiltere'de Kadınların Hakk-ı İntihâbı" başlıklı makaleleri *Resimli Kitâb*'da yayımlatırlar.
- 4 Cemil Süleyman: Kadın Hilesi (küçük hikâye), Beni Terk Eden Kadına (mensur şiir), Kadın İntikamı; Emin Bülent: Bir Kadın (manzume); Fahire Osman: İnsaniyet ve Kadın (mensur şiir), Midhat Ömer: Osmanlı Kadın Mektupları, Hanım Mektupları; Sadiye Vefik: Bir Genç Kadının Defter-i Hatıratından.
- 5 "Feminizm", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergâh Yayınları, c. III, İstanbul, 1979, s. 186-187.
- 6 Şefika Kurnaz, *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını*, T. C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2. bs., Ankara 1991, s. 62-77.
- 7 Emine Semiyeye, "Kıymet-i Neseviyet", *Resimli Kitâb*, S. 9, Haziran 1325, s. 880-885.
- 8 *Agm.*, s. 880-881.
- 9 *Agm.*, s. 881-885.
- 10 Zekiye, "Kadınlığa Dâir", *Resimli Kitâb*, Haziran 1328, s. 382-384.
- 11 *Agm.*, s. 382.
- 12 *Agm.*, s. 382.
- 13 *Agm.*, s. 382.
- 14 *Agm.*, s. 383.
- 15 *Agm.*, s. 383.
- 16 *Agm.*, s.383.
- 17 *Agm.*, s. s.384.
- 18 Râif Necdet, "Terbiye-i Nisvân", *Resimli Kitâb*, c. 1, S. 5, Kânûnusani 1324, s. 439-447.
- 19 *Agm.*, s. 439.
- 20 *Agm.*, s. 439.
- 21 *Agm.*, s. 442.
- 22 *Agm.*, s. 442.
- 23 *Agm.*, s. 442.
- 24 *Agm.*, s. 442.
- 25 *Agm.*, s. 442.
- 26 *Agm.*, s. 442.
- 27 *Agm.*, s. 443.
- 28 *Agm.*, s. 443.
- 29 *Agm.*, s. 443.
- 30 *Agm.*, s. 445.
- 31 *Agm.*, s. 446.
- 32 *Agm.*, s. 447.
- 33 Ahmet Hikmet, "Bir Konferans", *Resimli Kitâb*, c. 4, S. 23, Ağustos 1326, s. 903-907.
- 34 *Agm.*, s. 903.
- 35 *Agm.*, s. 903.
- 36 *Agm.*, s. 903.
- 37 *Agm.*, s. 906.
- 38 *Agm.*, s. 906.
- 39 *Agm.*, s. 907.
- 40 Ebüssüreyya Sâmî, "Nisvânın Ricâle Tagallübü", *Resimli Kitâb*, c. 9, S. 50, Ağustos-Eylül 1329, s. 193-204.
- 41 *Agm.*, s. 193.
- 42 *Agm.*, s. 193.

- 43 *Agm.*, s. 193-194.
 44 *Agm.*, s. 201.
 45 *Agm.*, s. 201.
 46 *Agm.*, s. 203-204.
 47 *Agm.*, s. 204.
 48 Ubeydullah Esad, "Kadınlarımızın Mevki-i İctimâisi", *Resimli Kitâb*, c. 5, S. 28, Mart 1327, s. 281-296.
 49 *Agm.*, s. 281.
 50 *Agm.*, s. 281.
 51 *Agm.*, s. 284-285.
 52 *Agm.*, s. 286-287.
 53 *Agm.*, s. 289.
 54 *Agm.*, s. 290-291.
 55 *Agm.*, s. 292.
 56 *Agm.*, s. 293.
 57 *Agm.*, s.293.
 58 *Agm.*, s.296.
 59 *Resimli Kitâb*, S. 29, Nisan 1327, s. 426-428.
 60 *Agm.*, s. 426.
 61 *Agm.*, s. 426-427.
 62 *Agm.*, s. 427.
 63 *Agm.*, s. 427.
 64 *Agm.*, s. 427.
 65 *Agm.*, s. 428.
 66 *Agm.*, s. 428.
 67 *Agm.*, s. 429.
 68 *Agm.*, s. 429-430.
 69 Şehmus Güzel, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, c. III, İstanbul 1985, s. 859.
 70 Ayşe Saktanber, "Kemalist Kadın Hakları Söylemi", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, İletişim Yayınları, c. II, İstanbul, 2001, s. 325.
 71 Fatmagül Berktaş, "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, İletişim Yayınları, c. III, İstanbul, 2002.

KAYNAKÇA

- Berktaş, Fatmagül, "Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, İletişim Yayınları, c. III, İstanbul, 2002.
 Ebüssüreyya Sâmî, "Nisvânın Ricâle Tagallübü", *Resimli Kitâb*, c. 9, S. 50, Ağustos-Eylül 1329.
 Emine Semiye, "Kıymet-i Neseviyet", *Resimli Kitâb*, S. 9, Haziran 1325.
 Güzel, Şehmus, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, c. III, İstanbul, 1985.
 Kurnaz, Şefika, *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını*, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2. bs. , Ankara, 1991.
 Müftüoğlu, Ahmet Hikmet, Bir Konferans, *Resimli Kitâb*, c. 4, S. 23, Ağustos 1326.
 Özalp, N. Ahmet, "Resimli Kitâb ve Buldurusu Hakkında Birkaç Not", *Simurg*, S. 2-3, Ekim 2000.
 Râif Necdet, "Terbiye-i Nisvân", *Resimli Kitâb*, c. 1, S. 5, Kânûrusarı 1324.
Resimli Kitâb, S. 29, Nisan 1327.
 Saktanber, Ayşe, "Kemalist Kadın Hakları Söylemi", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, İletişim Yayınları, c. II, İstanbul, 2001.
Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, "Feminizm", *Dergâh* Yayınları, c. III, İstanbul, 1979. 186-187.
 Ubeydullah Esad, "Kadınlarımızın Mevki-i İctimâisi", *Resimli Kitâb*, c. 5, S. 28, Mart 1327.
 Zekiye, "Kadınlaşma Dâir", *Resimli Kitâb*, Haziran 1328.

ÖZEL SAYI VE DOSYALAR BİBLİYOGRAFYASI - I (1929 - 1990)

İlyas Dirin* - Übeydullah Kısacak**



Özet: Özel sayı ve dosyalar, kültür, sanat, edebiyat, tiyatro, müzik ve folklor dergileri üzerine sürdürdüğümüz çalışmaların ürünü olarak hazırlanmış bir bibliyografya'dır. Burada 1929-1990 tarihleri arasında yayımlanan bu kapsamdaki dergilerin hazırlanmış olduğu özel sayı ve dosyaları bir araya getirmeye çalıştık. Yalnız 1990 öncesi yayımlanmaya başlayan ve bu tarihten sonra da yayın hayatını sürdüren *Türk Edebiyatı*, *Yedi İklim*, *Türk Yurdu*, *Hürriyet Gösteri*, *Milliyet Sanat*, *Türk Dili ve Varlık* dergilerindeki özel sayı ve dosyaları 1990'lı yıllara kadar dâhil ettik. Dolayısıyla burada listelediğimiz özel sayı ve dosyalar, çerçevesi baştan belirlenmiş bir çalışmadır. Her türden dergiyi ve çok geniş bir dönemi kapsamamaktadır. 1929'dan önce ve 1990'dan sonra yayımlanmaya başlayan dergiler şimdilik bu çalışmamızın dışında kalmaktadır. Bunun yanı sıra *Türk Yurdu*, *Varlık* ve *Hürriyet Gösteri*, *Milliyet Sanat* gibi bazı dergilerin bütün sayılarını henüz inceleme imkânımız olmadığı için bu dergilerdeki özel sayı ve dosyaların tamamını bir araya getirebilmiş değiliz. Ayrıca İstanbul kütüphanelerinde bütün sayılarını göremediğimiz birçok derginin yanı sıra tespit ettiğimiz; fakat hiç ulaşamadığımız dergiler de söz konusudur.

Bibliyografyayı, düz bir liste hâlinde sunmak yerine çeşitli ara başlıklarla tasnif etme yoluna gittik. Çünkü çalışmalarımız boyunca yüzlerce farklı konu ve şahıs hakkında özel sayı ve dosyaların hazırlanmış olduğunu gördük. En azından birkaç başlıkla da olsa bunları tasnif ederek kendimizce sistemleştirmeye ve araştırmacılara kolaylık sağlamaya çalıştık. En az on beş özel sayı ve dosyanın hazırlandığı konuları ara başlıklarla belirttik. Tasnife girmeyen ya da hakkında yeterince özel sayı ve dosyanın yer almadığı konuları ise "Muhtelif Konular" başlığı ile bir araya getirdik. Böylece bibliyografyayı, mümkün olduğunca anlaşılır bir şekilde düzenleyerek ondan daha kolay istifade edilmesini sağlamaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Özel sayı, dosya, bibliyografya, dergi, edebiyat.

* Araştırmacı -Yazar

** Başbakanlık Osmanlı Arşivi.

A TREATISE ON THE BIBLIOGRAPHY OF SPECIAL
ISSUES AND "FILE" S (1929-1990)

Abstract: *Special Issues and "File"s is a bibliography resulting from our works on culture, arts, literature, theatre, music and folklore magazines. Here, we attempted to cover the special issues and files published in the magazines of the 1929 – 1990 period. We covered only those issues of the magazines such as Türk Edebiyatı, Yedi İklim, Türk Yurdu, Hürriyet Gösteri, Milliyet Sanat, Türk Dili and Varlık that began to be published before 1990 and still continued that fit into the target period. Therefore, the special issues and files listed here comprise a work whose frame had been conceived in the beginning. It does not cover all kinds of magazines or a wide period of time. Magazines published before 1929 or after 1990 have been excluded. Also, because we have not yet been able to search all issues of such magazines as Türk Yurdu, Varlık, Hürriyet Gösteri, Milliyet Sanat, we haven't been able to include all special issues and files of them for the present. In addition, there are many magazines whose all issues we haven't seen, as well as those that we haven't had access at all although we could track down their existence at the libraries in İstanbul. Instead of making the bibliography into a plain list, we preferred organizing it into sub-titles. Because, we have found out during our study that several hundreds of distinct persons or subjects had been published in special issues or files. Using sub-titles we tried to organize them a little and help posterior researchers. A sub-title was given to subjects or persons about whom at least 15 special issues or files were published. The rest were categorized under "Miscellaneous Subjects". Thus, we aimed that the bibliography is organized in as much a comprehensible way as possible and that posterior researchers can have the maximum benefit of it.*

Keywords: *Special issue, files, bibliography, magazine, literature.*

Şiir

1. Uluslararası Şiir Forumu [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 126, Mayıs 1991, 16 s.
2. Dünya Savaşında Barış Şiirleri [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 103, 1 Eylül 1984, s. 1-14.
- 70'li Yılların Şiiri ve Ozanları, *Dönemeç*, y. 4, S. 36-37, Temmuz-Ağustos 1980, 81 s.
- Beat Şiiri, *Sombahar*, S. 6, Temmuz-Ağustos 1991, s. 16-46.
- Bir Yaşam Tarzı: Şiir [Dosya], *Varlık*, S. 939, Aralık 1985, s. 3-13.
- Divan Şiirinden Günümüze [Dosya], *Türk Dili*, S. 317, Şubat 1978, s. 81-107.
- Dünya Ozanları Konuşuyor [Dosya], *Varlık*, S. 912, Eylül 1983, s. 7-17
- Dünya Şiiri Üstün Sayısı, *Kaynak*, y. 2, S. 22, Ekim 1949.
- Garip Şiiri'nin 50. Yılı [Dosya], *Varlık*, S. 1010, Kasım 1991, s. 37-51.
- Gençlik ve Şiir [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 91, 1 Mart 1984, s. 2-24.34.
- Gençlik ve Şiir [Dosya], *Varlık*, S. 935, Ağustos 1985, s. 14-23.
- Günümüz Türk Şiiri, *Yansıma*, y. 2, S. 18, Haziran 1973, 160 s.
- Günümüzde Şiir ve Özgürlük İlişkisi [Dosya], *Varlık*, S. 1024, Ocak 1993, s. 2-22.
- Hisar Şairleri [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 120, Ekim 1983, s. 30-51.
- İkinci Yeni [Dosya], *Türk Dili*, S. 309, Haziran 1977, s. 522-35.
- İkinci Yeni Antolojisi, *Papirüs*, S. 41, Ekim 1969, 159 s.
- Modernizm, Modern Şiir, Türk Şiirinde Modernizm Kavramı I, *Sombahar*, S. 10, Mart-Nisan 1992, s. 12-34.

- Modernizm, Modern Şiir, Türk Şiirinde Modernizm Kavramı II, *Sombahar*, S. 11, Mayıs-Haziran 1992, s. 15-53.
- Modernizm, Modern Şiir, Türk Şiirinde Modernizm Kavramı III, *Sombahar*, S. 12, Temmuz-Ağustos 1992, s. 14-33.
- Poesium I. Uluslararası İstanbul Şiir Forumu [Dosya], *Varlık*, S. 1004, Mayıs 1991, s. 2-24.
- Savaş ve Şiir [Dosya], *Sombahar*, S. 4, Mart-Nisan 1991, s. 13-35.
- Şiir [Dosya], *Yarın*, S. 15, Kasım 1982, s. 1-13.
- Şiir Çalışmaları [Dosya], *Türk Dili*, S. 356, Ağustos 1981, s. 76-96.
- Şiir Dergileri, *Sombahar*, S. 25, Eylül-Ekim 1994.
- Şiir Nasıl Okunur? [Dosya], *Varlık*, S. 1113, Haziran 2000, s. 23-33.
- Şiir Özel Kitabı, *Üç Çiçek*, S. 3, Ocak 1984, 216 s.
- Şiir Özel Sayısı, *Boğaziçi*, S. 1, Ocak-Şubat-Mart 1991, 126 s.
- Şiir Özel Sayısı, *Çağ*, S. 12, Ağustos 1976, 12 s.
- Şiir Özel Sayısı, *Filiz*, S. 8-9, Ocak-Şubat 1971, s. 1-26.
- Şiir Özel Sayısı, *Oluşum*, y. 6, S. 22-23, Ağustos-Eylül 1979, 48 s.
- Şiir Özel Sayısı, *Oluşum*, y. 8, S. 46-47, Ağustos-Eylül 1981, 76 s.
- Şiir Özel Sayısı, *Tercüme*, c. 6, S. 34-36, 19 Mart 1946, s. 273-480.
- Şiir Özel Sayısı, *Türk Dili*, S. 113, Şubat 1961, 360 s.
- Şiir ve Eleştiri I, *Sombahar*, S. 15, Ocak-Şubat 1993, s. 16-48.
- Şiir ve Eleştiri II, *Sombahar*, S. 16, Mart-Nisan 1993.
- Şiir ve İktidar I, *Sombahar*, S. 24, Temmuz-Ağustos 1994.
- Şiir ve İktidar II, *Sombahar*, S. 25, Eylül-Ekim 1994, s. 5-27.
- Şiir ve İktidar III, *Sombahar*, S. 26, Kasım-Aralık 1994, s. 57-71.
- Şiir ve İntihar I, *Sombahar*, S. 13, Eylül-Ekim 1992, s. 6-23.
- Şiir ve İntihar II, *Sombahar*, S. 14, Kasım-Aralık 1992, s. 14-48.
- Şiir, Öykü, Deneme Sayısı, *Milliyet Sanat*, S. 30, 15 Ağustos 1981, s. 2-41.
- Şiirimizde Gençler Olgusu [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 13, Aralık 1981, s. 62-79.
- Şiirimizde İlköncüler [Dosya], *Kitaplar*, S. 4, Nisan 1980, s.43-64
- Şiirimizde Ulusal Kurtuluş Savaşı, *Dönemeç*, y. 5, S. 48-49, Temmuz-Ağustos 1981.
- Şiirimizde Yergi, *Dönemeç*, y. 5, S. 58, Mayıs 1982, 85 s.
- Şiirimizin Güncel Sorunları, *Türkiye Yazıları*, S. 61-62, Nisan-Mayıs 1982, 33 s.
- Şiirin Gizli ve Açık Tarihi, *Varlık*, S. 1023, Aralık 1992, s. 28-38.
- Şiirin Toplumsallaşması, *Yeni Olgu*, S. 10, Ocak 1982, s. 1-19.
- Türk Ozanları ve Destanları Kaynakçası (1928-73), *Folklorla Doğru*, S. 47-48-49, 1978, 192 s.
- Türk Şiiri I (Eski Türk Şiiri), *Türk Dili*, S. 409, Ocak 1986, 157 s.
- Türk Şiiri II (Divan Şiiri), *Türk Dili*, S. 415-416-417, Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, 717 s.
- Türk Şiiri III (Halk Şiiri), *Türk Dili*, S. 445-450, Ocak-Haziran 1989, 454 s.
- Türk Şiiri IV (Çağdaş Türk Şiiri), *Türk Dili*, S. 481-482, Ocak-Şubat 1992, 784 s.
- Türk Şiiri V (Türkiye Dışı Çağdaş Türk Şiiri), *Türk Dili*, S. 531, Mart 1996, 1080 s.
- Türk Şiirinde Bahar [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 95, 1 Mayıs 1984, s. 3-9.
- Türk Şiirinde Gençler [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 18, Şubat 1981, s. 2-21.
- Türk Şiirinde İkinci Yeni [Dosya], *Argos*, S. 6, Şubat 1989, s. 138-52.
- Türkiye Dosyası 1980-1990: Şiir [Dosya], *Varlık*, S. 998, Kasım 1990, s. 4-15.

Hikâye

- 12 Mart Hikâyeleri, *Somut*, S. 14-15, Şubat-Mart 1980.
 Çağdaş Öykü, Çağdaş İnsan İlişkisi [Dosya], *Varlık*, S. 959, Ağustos 1987, s. 7-21.
 Günümüz Türk Hikâyesi, *Yansıma*, y. 1, S. 6, Haziran 1972, 184 s.
 Hikâye Özel Sayısı, *Dost*, c. 16, S. 8, Haziran 1965, 22 s.
 Hikâye Özel Sayısı, *Mavera*, y. 4, S. 46, Eylül 1980, 154 s.
 Hikâye Özel Sayısı, *Yelken*, S. 78, Ağustos 1963, 30 s.
 Kısa Hikâyeler [Seçki], *Yansıma*, y. 2, S. 22, Ekim 1973, s. 205-255.
 Ölüm Yıl Dönümleri Hikâye Özel Sayısı, *Dost*, c. 7, S. 32, Mayıs 1960.
 Öykü Özel Sayısı, *Yordam*, S. 4 (24), Temmuz-Ağustos 1969, 176 s.
 Öykü Özel Sayısı, *Yordam*, S. 6, Haziran 1966, s. 41-48.
 Öykü Sayısı, *Oluşum*, y. 3, S. 29, Eylül 1976, 4 s
 Öykü Sayısı, *Oluşum*, y. 4, S. 10-11 (52-53), Ağustos-Eylül 1978, 39 s.
 Öykü Sayısı, *Oluşum*, y. 7, S. 34-35 (76-77), Ağustos-Eylül 1980, 58 s.
 Öykü ve Şiir Sayısı, *Oluşum*, y. 11, S. 81-82 (123-124), Temmuz-Ağustos 1984, 65 s.
 Öykücülüğümüzde Yeni Adlar, Yeni Yapıtlar [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 176, 15 Eylül 1987, s. 2-11.
 Öyküde Yeni Adlar I [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 44, Temmuz 1984, s. 78-90.
 Öyküde Yeni Adlar II [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 45, Ağustos 1984, s. 78-91.
 Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, *Türk Dili*, S. 286, Temmuz 1975.

Roman

- Cinayet Gölgesinde İz Sürmek-Roman Dünyasında Polisiyenin Yeri [Dosya], *Varlık*, S. 1007, Ağustos 1991, s. 2-35.
 Çağdaş Roman, *Oluşum*, y. 10, S. 63 (105), Ocak 1983, 126 s.
 Eleştirilenler, Romancılar Yüzyılın Başından Bugüne Türk Romanını Taşıyor I [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 4, Mart 1981, s. 60-79.
 Eleştirilenler, Romancılar Yüzyılın Başından Bugüne Türk Romanını Taşıyor II [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 5, Nisan 1981, s. 62-79.
 İnce Mehmed [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 73, 1 Haziran 1983, s. 2-13.
 Okumanın İlk Basamağı: Hafif Romanlar [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 19, Haziran 1981, s. 62-79.
 Roman Çalışmaları [Dosya], *Türk Dili*, S. 306, Mart 1977, s. 213-252.
 Roman Kişileri Gerçek ve Kurmaca [Dosya], *Argos*, S. 17, Ocak 1990, s. 142-57.
 Roman Krizde mi? [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 47, Bahar 1992, s. 10-37.
 Roman Özel Sayısı I, *Türk Dili*, S. 154, Temmuz 1964, s. 569-800.
 Roman Özel Sayısı II, *Türk Dili*, S. 159, Aralık 1964, s. 121-264.
 Roman Özel Sayısı, *Boğaziçi*, S. 3, Temmuz-Ağustos-Eylül 1991, 127 s.
 Roman Yazıları [Dosya], *Yarın*, S. 31, Mart 1984, s. 4-18.
 Romanda Bilinç Akımı, *Yeni Dergi*, y. 1, S. 8, Mayıs 1965.
 Romanımızda Aydın Kavramı ve "Tip"ler [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 38, Ocak 1984, s. 43-57.
 Türk Romanı, *Türk Yurdu*, S. 153-154, Mayıs-Haziran 2000, 405 s.

- Türk Romanında Kurtuluş Savaşı, *Türk Dili*, S. 298, Temmuz 1976, 272 s.
 Türkiye Dosyası 1980-1990: Roman [Dosya], *Varlık*, S. 999, Aralık 1990, s. 4-20.
 Yeni Bir Anlatım Aracı Çizgi Roman [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 61, Aralık 1988, s. 64-82.
 Yeni Roman [Dosya], *Argos*, S. 11, Temmuz 1989, s. 138-53.
 Yeni Roman, *Yeni Dergi*, y. 2, S. 14, Kasım 1965, s. 330-364.

Tiyatro

2. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 240, 15 Mayıs 1990, s. 4-16.
2. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 114, Mayıs 1990, s. 32. s.
7. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 360, 15 Mayıs 1995, s. 4-19.
7. Uluslararası Sinema Günleri [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 89, Nisan 1988, 32 s.
8. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 186, Mayıs 1996, 32 s.
80. Yılında Şehir Tiyatroları Nereye? [Dosya], *Varlık*, S. 1044, Eylül 1994, s. 2-20.
 Amatör Tiyatroculara Çağrı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 94, 15 Nisan 1984, s. 2-9.
 Devlet-Özel Tiyatrolar İlişkisi [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 193, 1 Haziran 1988, s. 10-21.
- Gençlik ve Tiyatro [Dosya], *Varlık*, S. 934, Temmuz 1985, s. 16-25.
 İzmir Açık hava Tiyatrosunda Fuar Temsilleri, *Devlet Tiyatrosu*, 20 Ağustos 1962 – 20 Eylül 1962, 18 s.
- Nasıl Bir Tiyatro Eğitimi? [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 82, Eylül 1987, s. 61-98.
- Norma [Dosya], *Devlet Tiyatrosu*, S. 18, Şubat 1966, s. 3-14.
- Ordu İli Tiyatro Tarihi [Dosya], *Kıyı*, S. 55, Ekim 1990, s. 13-20.
- Perdeler Açılıyor [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 58, 15 Ekim 1982, s. 2-30.
- Perdeler Açılıyor [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 81, 1 Ekim 1983, s. 2-23.
- Perdeler Açılıyor [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 105, 1 Ekim 1984, s. 2-23.
- Perdeler Açılıyor [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 249, 1 Ekim 1990, s. 2-19.
- Perdeler Açılıyor [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 297, 1 Ekim 1992, s. 10-31.
- Perdeler Açılıyor [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 321, 1 Ekim 1993, s. 4-31.
- Perdeler Açılıyor [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 369, 1 Ekim 1995, s. 4-23.
- Şehir Tiyatroları Nereye Gidiyor? [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 19, Mart 1981, s. 2-14.
- Tiyatro Mevsimi Açıldı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 201, 15 Ekim 1976, s. 3-13.
- Tiyatro, *Türk Dili*, S. 178, 1 Temmuz 1966, s. 653-1007.
- Tiyatro, *Yeni Ufuklar*, S. 41, Ekim 1955, s. 161-200.
- Uluslararası 3. İstanbul Tiyatro Festivali [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 126, Mayıs 1991, 32 s.
- Ve Perdeler Açılıyor [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 11, Ekim 1981, s. 54-81.

Müzik – Sinema – Festival – Resim – Fotoğraf

1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 83, Ekim 1987, 30 s.

10. Uluslararası İstanbul Festivali [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 50, Haziran 1982, s. 3-13.
10. Uluslararası İstanbul Film Festivali [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 259, 1 Mart 1991, s. 2-18.
10. Uluslararası İstanbul Film Festivali [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 124, Mart 1991, 48 s.
11. Uluslararası İstanbul Festivali [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 74, 15 Haziran 1983, s. 2-13.
12. Uluslararası İstanbul Festivali [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 98, 15 Haziran 1984, s. 2-9.
12. Uluslararası İstanbul Film Festivali [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 150, Mayıs 1993, s. 99-114.
13. Uluslararası İstanbul Festivali [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 55, Haziran 1985, s. 61-82.
13. Uluslararası İstanbul Film Festivali, *Hürriyet Gösteri*, S. 161, Nisan 1994, 64 s.
14. Uluslararası İstanbul Film Festivali [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 357, 1 Nisan 1995, s. 4-24.
14. İstanbul Festivali [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 67, Haziran 1986, s. 68-98.
14. Uluslararası Film Festivali, *Hürriyet Gösteri*, S. 173, Nisan 1995, s. 44-98.
15. Uluslararası Film Festivali ve Ankara Uluslararası Film Festivali [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 184, Mart 1996, 48 s.
15. Yılında Uluslararası İstanbul Festivali [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 79, Haziran 1987, 32 s.
16. Uluslararası İstanbul Festivali Başlıyor [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 194, 15 Haziran 1988, s. 4-19.
18. Uluslararası İstanbul Festivali [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 242, Haziran 1990, s. 4-19.
18. Uluslararası İstanbul Festivali [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 115, Haziran 1990, 32 s.
- 1839-1988 Fotoğraf Özel [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 98, Şubat 1989, 48 s.
- 1954 Resim Yarışması, *Sanat Dünyamız*, S. 46, Kış 1992, s. 9-41.
2. Uluslararası İstanbul Caz Festivali, *Hürriyet Gösteri*, S. 176, Temmuz 1995, s. 82-98.
20. Yüzyıl Fransız Resmi: Bir Kesit, *Sanat Dünyamız*, S. 57, Güz 1994, 199 s.
21. Uluslararası İstanbul Festivali [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 151, Haziran 1993, 48 s.
22. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 163, Haziran 1994, s. 81-98.
23. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali, *Hürriyet Gösteri*, S. 175, Haziran 1995, s. 68-98.
24. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 187, Haziran 1996, 32 s.
40. Berlin Film Şenliği [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 235, 1 Mart 1990, s. 2-10.
100. Yılında Sinema ve Edebiyat, [Dosya], *Varlık*, S. 1059, Aralık 1995, s. 2-20.
50. Oscar Ödülleri [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 272, 10 Nisan 1978, s. 3-14, 29.

6. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 77, Nisan 1987, 32 s.
7. İstanbul Sinema Günleri Başlıyor [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 189, 1 Nisan 1988, s. 6-19.
- 80'lerde Caz ve Rock [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 96, 15 Mayıs 1984, s. 2-9.
9. İstanbul Uluslararası Film Festivali [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 236, 15 Mart 1990, s. 2-19.
- Abdi İpekçi Fotoğraf Yarışması Sonuçları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 65, 1 Şubat 1983.
- Arabesk Olayı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 9, Ekim 1980, s. 15-22.
- Berlin Sinema Şenliği [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 92, 15 Mart 1984, s. 2-10.
- Bu Rezalet Sona Ermelidir [Seks Filimleri, Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 174, 5 Mart 1976, s. 3-13.
- Cannes 1990 [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 241, 1 Haziran 1990, s. 4-14.
- Cannes 85 [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 121, 1 Haziran 1985, s. 2-9.
- Cumhuriyetin 60. Yılında Türk Millî Musikisi, *Millî Eğitim ve Kültür*, y. 5, S. 24, Kasım 1983, 91 s.
- Çağdaş Salgın Video [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 46, Eylül 1984, s. 80-91.
- Çok Sesli Müzeğin Toplumsal İzleri [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 58, Eylül 1985, s. 61-81.
- Devlet ve Sinema [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 190, 15 Nisan 1988, s. 4-12.
- Dünden Bugüne Türkiye'de Caz [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 76, Mart 1987, s. 78-98.
- Dünyada Yaz Festivalleri [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 150, 15 Ağustos 1986, s. 2-21.
- Dünyada Yaz Festivalleri [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 173, 1 Ağustos 1987, s. 6-33.
- Dünyada Yaz Festivalleri [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 319, 1 Eylül 1993, s. 4-18.
- Eski Halk Kitapları ve Resimleri [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 176, 19 Mart 1976, s. 4-11.
- Festivaller [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 91, Haziran 1988, 32 s.
- Fotoğraf Sanatı 100 Yaşında [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 185, 21 Mayıs 1976, s. 4-13.
- Fotoğraf Sanatı, *Türkiye Yazıları*, S. 69, Aralık 1982, 32 s.
- Fotoğraf, *Sanat Dünyamız*, S. 50, Kış 1992, s. 6-47.
- Fotoğrafçılığın Sorunları [Dosya], *Varlık*, S. 926, Kasım 1984, s. 23-30.
- Günümüz Türk Resim Piyasası [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 109, 1 Aralık 1984, s. 2-8.
- Hangi Türk Sineması [Dosya], *Argos*, S. 12, Ağustos 1989, s. 12, s. 136-55.
- Harbiye Marşı, *Musiki Mecmuası*, y. 36, S. 402, Eylül 1983, 34 s.
- I. Müzik Önerileri Kongresi, *Musiki Mecmuası*, y. 41, S. 422, Eylül 1988, 30 s.
- İstanbul Festivali [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 113, Nisan 1990, 48 s.
- İstanbul Festivali ve Şenlikler Sorunu [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 7, Haziran 1981, s. 50-77.
- Karagöz Musikisi, *Musiki Mecmuası*, y. 28, S. 310, Ağustos 1975, 36 s.
- Kısa Film Nedir? Ne Değildir? [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 125, Nisan 1991, 32 s.
- Metacoğrafya Eleştirisi ve Keman Kültürü [Dosya], *Varlık*, S. 1113, Haziran 2000, s. 52-64.

- Millî Oyunlar Festivali, *Yeni Türk Mecmuası*, S. 118-119, Birinciteşrin-İkinciteşrin 1942, 22 s.
- Modern Türk Resmi Kendini Sorguluyor [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 39, Yaz 1989, s.11-35.
- Mut Karacaoğlan Şenlikleri, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 287, Haziran 1973.
- Müzik [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 93, Ağustos 1988, 32 s.
- Nota Basımında 100. Yıl -I, *Musiki Mecmuası*, y. 30, S. 337, Kasım 1977, 42 s.
- Nota Basımında 100. Yıl -II, *Musiki Mecmuası*, y. 30, S. 338, Aralık 1977, 20 s.
- Osmanlı ve Musiki, *Musiki Mecmuası*, y. 52, S. 465, Haziran 1999, 80 s.
- Resim Özel Sayısı *Yelken*, S. 84, Ocak 1964, 29 s.
- Resim ve Edebiyat İlişkileri [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 164, 15 Mart 1987, s. 2-16.
- Rock [Dosya] *Argos*, S. 4, Aralık 1988, s. 164-83.
- Rock [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 291, 1 Temmuz 1992, s. 4-15.
- Sanat Dergisi Dünya Festivalinde [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 102, 15 Ağustos 1984, s. 2-30.
- Sinema Bir Romandır [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 77, 1 Ağustos 1983, s. 2-13.
- Sinema Günleri '86 [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 141, 1 Nisan 1986, s. 3-15.
- Sinema Günleri Başlıyor [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 165, 1 Nisan 1987, s. 2-20.
- Sinema Günleri '65 – Bütün Filmler [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 65, Nisan 1986, s. 68-98.
- Sinema Özel Sayısı, *Türk Dili*, S. 196, Ocak 1968, s. 265-532.
- Sinema ve Politika [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 237, 1 Nisan 1990, s. 2-200.
- Sinema, *Dost*, c. 10, S. 20, Kasım 1962, 27 s.
- Sinemada ve Edebiyatta Korku [Dosya], *Argos*, S. 13, Eylül 1989, s. 132-55.
- Sinemalı Günler [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 260, 15 Mart 1991, s. 2-23.
- Sinemanın 100 Yılı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 353, 1 Şubat 1995, s. 4-14.
- Sinemanın Bugünü ve Yarını, *Milliyet Sanat*, S. 91, 2 Ağustos 1974, s. 3-21.
- Televizyon, *Türkiye Yazıları*, S. 32, Kasım 1979, 46 s.
- Televizyon ve İkinci Kanal [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 70, Eylül 1986, s. 75-97.
- Televizyonda Yeni Düzen Arayışları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 257, 1 Şubat 1991, s. 2-11.
- Türk Davulu, *Musiki Mecmuası*, y. 29, S. 321, Temmuz 1976, 26 s.
- Türk Fotoğraf Sanatında Gençler [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 47, 1 Mayıs 1982, s. 3-17.
- Türk Hafif Müziğinin Serüveni [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 64, Mart 1986, s. 69-90.
- Türk Resmi, *Oluşum*, y. 12, S. 90-91, Nisan-Mayıs 1985, 80 s.
- Türk Sinemasında Gençlerin "Çıkış"ı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 314, 12 Mart 1979, s. 1-16.
- Türk Sinemasında Yeni Ne Var? [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 73, Aralık 1986, s. 82-98.
- Türk Üniversitelerinde İlk Musiki Kürsüsü, *Musiki Mecmuası*, y. 31, S. 349-350, Kasım-Aralık 1978, 26 s.
- Türkiye Dosyası 1980-1990: Fotoğraf [Dosya], *Varlık*, S. 996, Eylül 1990, s. 12-23.
- Türkiye'de Fotoğraf Sanatının İşlevi [Ek], *Türkiye Yazıları*, S. 14, Mayıs 1978, 51 s.

- Türkiye'de ve Bütün Dünyada Sanat ve Kültür Açısından TV [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 88, 12 Temmuz 1974, s. 3-18.
- TV Edebiyat, Tiyatro, Sinema İlişkileri [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 264, 13 Şubat 1978, s. 3-13.
- TV'de Bugün [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 130, 15 Ekim 1985, s. 2-11.
- TV'mizin 10 Yılı: Renkli Düşler ve Gerçek [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 219, 18 Şubat 1977, 25 s.
- Uluslararası İstanbul Sinema Günleri '84 [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 94, 15 Nisan 1984, s. 13-23.
- Uluslararası İstanbul Sinema Günleri '85 [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 53, Nisan 1985, s. 61-82.
- Yazar ve Yönetmen Gözüyle Edebiyat-Sinema İlişkisi [Dosya], *Varlık*, S. 1060, Ocak 1996, s. 2-21.
- Yeni Türk Sineması ve Sorunları [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 10, Eylül 1981, s. 67-79.

Mizah - Karikatür

- 12 Eylül'ün Mizahımıza Katkıları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 248, 15 Eylül 1990, s. 2-10.
- Dünya Karikatürü Nereye Gidiyor? [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 93, 1 Nisan 1984, s. 4-12.
- Her Yönüyle Türk Karikatürü [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 34, Eylül 1983, s. 68-97.
- Mizah ve Karikatür, *Varlık*, S. 953, Şubat 1986, 34 s.
- Mizah ve Karikatür, *Yansıma*, y. 3, S. 33, Eylül 1974, 192 s.
- Mizahçılarımız Tartışıyor [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 52, Mart 1985, s. 62-89.
- Nasreddin Hoca ve Türk Mizah Sanatı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 89, 19 Temmuz 1974, s. 4-12.
- Sanatta Kara Mizah [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 45, 1 Nisan 1982, s. 2-22.
- Simavi Karikatür Yarışması 1991 [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 131, Ekim 1991, 32 s.
- Trabzon: Mizah Basınımız ve Trabzon'da Karikatür [Dosya], *Kıyı*, S. 60, Mart 1991, s. 13-20.
- Türk Karikatüründe Gençler [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 25, Haziran 1981, s. 2-16.
- Türkiye Dosyası 1980-1990: Karikatürümüzde Yeni 'Çizgi' [Dosya], *Varlık*, S. 995, Ağustos 1990, s. 12-26.
- VI. Uluslararası Simavi Karikatür Yarışması'nın Ardından [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 95, Ekim 1988, 16 s.
- VIII. Uluslararası Simavi Karikatür Yarışması [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 121, Aralık 1990, 32 s.

Çocuk ve Gençlik

- Atatürk ve Gençlik, *Türk Dili*, S. 407, Kasım 1985, s. 201-336.
- Cumhuriyetimizin 60. Yılında Çocuklarımız [Dosya], *Töre*, S. 149, Ekim 1983, s. 13-25.

- Çocuğa Yönelik Sanat, Sorunları ve Eleştirisi [Dosya], *Varlık*, S. 919, Nisan 1984, s. 19-33.
- Çocuk Edebiyatı [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 241, Kasım 1993, s. 32-49.
- Çocuk Edebiyatı, *Türk Dili*, S. 400, Nisan 1985, s. 186-371.
- Çocuk Edebiyatı, *Türk Edebiyatı*, S. 111, Ocak 1983, 50 s.
- Çocuk Eğitimi ve Edebiyatı, *Yansıma*, y. 4, S. 43-44-45, Temmuz-Ağustos-Eylül 1975, 205 s.
- Çocuk ve Kültür, *Türk Yurdu*, S. 136, Aralık 1998, 104 s.
- Çocuklar İçin... [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 228, 12 Nisan 1977, s. 1-12, 32.
- Çocuklar Kitaplarla Nasıl Büyüyor? [Dosya], *Varlık*, S. 1058, Kasım 1995, s. 2-14.
- Çocuklar ve Hakları [Dosya], *Varlık*, S. 1011, Aralık 1991, s. 21-34.
- Değişen Çocukluk ve Günümüzde Çocuk Edebiyatı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 310, 15 Nisan 1993, s. 7-15.
- Gençler Sanatı Nasıl Görüyor? [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 33, Ağustos 1983, s. 78-96.
- Gençliğe Sesleniş [Dosya], *Kıyı*, S. 92, Kasım 1993, s. 13-20.
- Gençliğin Aykırı Tarihi [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 51, Şubat 1985, s. 63-79.
- Gençlik Sayısı, *Türk Kültürü*, S. 43, Mayıs 1966, 84 s.
- Gençlik Sayısı, *Türk Kültürü*, S. 44, Haziran 1966, 80 s.
- Gençlik Üzerine Görüşler [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 136, Şubat 1985, s. 15-34.
- Gençlik ve Sanat, *Töre*, S. 151, Aralık 1983, s. 5-29.
- Gençlik ve Sinema [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 64, 15 Ocak 1983, s. 2-13.
- Gençlik Yılı, *Türk Dili*, S. 401, Mayıs 1985, s. 378-505.
- Gençlik, *Güneysu*, y. 1, S. 4, Mayıs 1985, s. 44 s.
- Gençlik, *Konevi*, S. 16, Ocak 1984, 32 s.
- Gençlik, *Millî Kültür*, S. 53, Mayıs 1986, 81 s.
- Gençlik, *Millî Kültür*, S. 57, Mayıs 1987, 71 s.
- Gençlik... Nasıl Bir Gençlik? [Dosya], *Varlık*, S. 1016, Mayıs 1992, s. 2-11.
- Herşey Çocuklar İçin, *Yarın*, S. 8, Nisan 1982, 34 s.
- Resmimizde Gençler [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 69, Ağustos 1986, s. 43-69.
- Sanat ve Çocuk [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 71, 1999, s. 107-227.
- Söz Gençlerin, *Milliyet Sanat*, S. 56, 15 Eylül 1982, s. 2-23.
- Televizyon ve Çocuk [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 152, 15 Eylül 1986, s. 2-11.
- Türk Grafik Sanatında Gençler [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 31, 1 Eylül 1951, s. 2-20.
- Türkçü Genç Kalemler, *Ötüken*, S. 8 (80), Ağustos 1970, s. 2-11.

Kadın

- 1934 – 1984 Türkiye’de Kadın [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 110, 15 Aralık 1984, s. 2-13.
- Aile ve Kadın [Dosya], *Millî Kültür*, S. 78, Kasım 1990, s. 34-64.
- Edebiyatımızda Kadın Kimliği [Dosya], *Varlık*, S. 1014, Mart 1992, s. 2-13.
- Kadın Hakları Özel Bölümü [Dosya], *Varlık*, S. 978, Mart 1989, s. 3-12.
- Kadın Özel Sayısı, *Pınar*, c. 4, S. 42, Haziran 1975, 48 s.

- Kadın Yılı Sayısı, *Halkevleri Dergisi*, S. 108, Ekim 1975.
- Kadınlar 21. Yüzyılda Ev Meleğini Öldürecek mi? [Dosya], *Varlık*, S. 1098, Mart 1999, s. 3-16.
- Kadınlık Durumu ve Kadın Yazarlarımız I [Dosya], *Yelken*, S. 131, Ocak 1968, s. 14-20.
- Kadınlık Durumu ve Kadın Yazarlarımız II [Dosya], *Yelken*, S. 132, Şubat 1968, s. 14-19.
- Modern Zamanlarda Kadın, *Sanat Dünyamız*, S. 63, Yaz 1996, 220 s.
- Toplumsal Gelişmeler Karşısında Kadın Sanatçılarımız [Dosya], *Sanat Olayı*, S. 14, Şubat 1982, s. 53-74.
- Türkiye'de Kadın Haklarınınun 40. Yılı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 109, 6 Aralık 1974, s. 4-9.
- Kadın Şairler Altıları, *Sombahar*, S. 21-22, Ocak-Şubat 1994, 254 s.
- Edebiyatımızda Kadın Duyarlılığı [Dosya], *Varlık*, S. 1050, Mart 1995, s. 2-17.
- Kadınlar Semineri Eki, *Gençlik*, S. 16, Aralık 1961, 15 s.
- Kadın Ne İstiyor?, *İnsancıl*, y. 1, S. 5, Mart 1991, 48 s.
- 8 Mart Dünya Kadınlar Günü [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 187, 1 Mart 1988, s. 2-11.
- Türkiye'de Kadının Yarnı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 308, 15 Mart 1993, s. 4-13.

Şehir – Yer – Bölge

- 1969'da Trabzon'dan Erzurum'a Seyahat [Dosya], *Kıyı*, S. 86, Mayıs 1993, s. 13-20.
- Afyon: Kurtuluşumuzun 14. Yıldönümü, *Taşpınar*, S. 46, 27 Ağustos 1936, s. 169-204.
- Afyon: Kurtuluşumuzun 17. Yıldönümü Kutlu Olsun, *Taşpınar*, S. 77, Ağustos 1939, s. 89-106.
- Afyon: Kurtuluşumuzun 18. Yıldönümü Kutlu Olsun, *Taşpınar*, S. 84, Ağustos 1940, s. 97-107.
- Afyonkarahisar, *Kültür ve Sanat*, S. 21, Mart 1994, 64 s.
- Aksaray, *Devrim*, S. 4, Mart 1965, 34 s.
- Ankara: Engürü "Bir Ulu Şâr'a Vardım..." [Dosya], *Yedi İklim*, c. 8, S. 56, Kasım 1994, s. 61-96.
- Artvin, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 201, Nisan 1966.
- Balıkesir, *Yarım Ay*, S. 117, 1 Mayıs 1940, 24 s.
- Başkent Ankara [Dosya], *Argos*, S. 19, Mart 1990, s. 138-57.
- Başkent Ankara'nın 70. Yıldönümü, *Kültür ve Sanat*, S. 19, Eylül 1993, 64 s.
- Bergama Sayısı, *Yarım Ay*, S. 116, 15 Mayıs 1940, 27 s.
- Beyoğlu: Gündemdeki Beyoğlu'ndan Eski Beyoğlu'na [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 97, 1 Haziran 1984, s. 2-19.
- Bodrum Olayı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 28, Temmuz 1981, s. 2-15.
- Boğaziçi Sayısı, *Modern Türkiye Mecmuası*, S. 20, 9 Temmuz 1938, 28 s.
- Burdur, *Yarım Ay*, S. 158, 1 Birinciteşrin 1942, s. 3-11, 14.
- Bursa, *Kültür ve Sanat*, S. 35, Eylül 1997, 71 s.
- Bursa, *Yeni Adam*, S. 263, 11 İkincikânun 1940, 18 s.
- Bursa: Hüdavendigâr "Şol Gümüş Kubbeli.." Şehir [Dosya], *Yedi İklim*, c. 5, S. 40, Temmuz 1993, s. 39-120.

- Çamlıca, *Yeni Adam*, S. 244, 31-Ağustos 1939, 19 s.
Diyarbakır, *Kültür ve Sanat*, S. 28, Aralık 1995, 64 s.
Doğu: Türk Yazınında Doğu Sorunu [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 57, Ağustos 1985, s. 63-82.
Edirne, *Kültür ve Sanat*, S. 39, Eylül 1998, 79 s.
Edirne, *Yedi İklim*, c. 6, S. 47, Şubat 1974, s. 47-125.
Galata: Öykülerde... Şiirlerde Galata Köprüsü [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 261, 1 Nisan 1991, s. 2-17.
I. Mersin Millî Kültür ve Eğitim Sempozyumu ile Anma Günleri, *İçel Kültürü*, Ocak 1988, 36 s.
Isparta, *Kültür ve Sanat*, S. 22, Haziran 1992, 64s.
İstanbul 500. Yıl Sayısı, *Resimli Hayat*, S. 14, Haziran 1953, 34 s.
İstanbul Fethi Sayısı, *Çınaraltı*, S. 10, 26 Mayıs 1948, 9 s.
İstanbul Sarayları [Ek], *Resimli Hayat*, S. 28, Ağustos 1954, 34 s.
İstanbul, Düşler ve Gerçekler [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 332, 15 Mart 1994, s. 4-13.
İstanbul: Değişen İstanbul [Dosya], *Argos*, S. 14, Ekim 1989, s. 128-57.
İstanbul'un Fethi, *Yeni Çağ*, S. 2, 26 Mayıs 1953, 18 s.
Kahramanmaraş, *Kültür ve Sanat*, S. 10, Haziran 1991, 95 s.
Karadeniz Dediğin Deniz Değil İnsan [Dosya], *Kıyı*, S. 63, Haziran 1991, s. 13-20.
Karadeniz: Bir Zamanlar Karadeniz Sanat – Edebiyat, *Kıyı*, S. 84, Mart 1993, s. 13-20.
Kars Armağanı [Dosya], *Türk Kültürü*, S. 22, Ağustos 1964, s. 140-224
Kastamonu, *Kültür ve Sanat*, S. 27, Eylül 1995, 67 s.
Konya Dönüyor [Dosya], *Yedi İklim*, c. 8, S. 57, Aralık 1994, s. 62-114.
Kütahya [Dosya], *Yedi İklim*, S. 68, Kasım 1995, s. 48-103.
Malatya, *Kültür ve Sanat*, S. 16, Aralık 1992, 95 s.
Selçuklu-Kars, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 181, Ağustos 1964.
Sivas, *Kültür ve Sanat*, S. 6 Haziran 1988, 95 s.
Sivas'ı Unutmayalım [Dosya], *Varlık*, S. 1031, Ağustos 1993, s. 2-17.
Sivas'ı Unutmayalım [Dosya], *Varlık*, S. 1042, Temmuz 1994, s. 33-41.
Şanlıurfa, *Kültür ve Sanat*, S. 14, Haziran 1992, 95 s.
Tokat, *Kültür ve Sanat*, S. 24, Aralık 1994, 64 s.
Topkapı Sarayı Müzesi, *Kültür ve Sanat*, S. 7, Nisan 1982, 159 s.
Trabzon, *Kültür ve Sanat*, S. 18, Haziran 1993, 64 s.
Trabzon: Asya Mineure'de Trabzon [Dosya], *Kıyı*, S. 62, Mayıs 1991, s. 13-20.
Trabzon'da Halk Şairleri [Dosya], *Kıyı*, S. 72, Mart 1992, s. 13-20.
Van, *Kültür ve Sanat*, S. 32, Aralık 1996, 63 s.

Türkiye Dışı

- 21 Mart: Uluslararası Irk Ayrımı ile Mücadele Günü [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 117, 1 Nisan 1985, s. 2-12.
Afganistan, *Mavera*, y. 6, c. 6, S. 62, Ocak 1982, 101 s.
Afrika Şiiri, *Yeni Dergi*, y. 3, S. 26, Kasım 1966, s. 327-387.
Almanya: Çağdaş Alman Edebiyatı, *Varlık*, S. 936, Eylül 1985, 34 s.

- Almanya'da Yaşayan Türkler [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 144, Kasım 1992, 32 s.
- Asya-Afrika: 25. Yılında Asya-Afrika Yazarlar Hareketi [Dosya], *Varlık*, S. 916, Ocak 1984, s.19-25.
- Avrupa: 86'ya Çeyrek Kala Avrupa [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 134, 15 Aralık 1985, s. 2-25.
- Avrupa: Uluslararası Felsefe Kollokyumu: Fenomenolojik Sorun Olarak Avrupa'nın Dönüşümü [Dosya], *Varlık*, S. 1041, Haziran 1994, s. 2-20.
- Avrupa'daki Türk Yazarları, *Çağdaş Türk Dili*, S. 6-7, Ağustos-Eylül 1988, s. 241-304.
- Azerbaycan, *Türk Folkloru*, S. 70, Mayıs 1985, 34 s.
- Azerbaycan, *Türk Kültürü*, S. 19, Mayıs 1964, 110 s.
- Azerbaycan, *Türk Kültürü*, S. 305, Eylül 1988, 96 s.
- Azerbaycan, *Türk Kültürü*, S. 313, Mayıs 1989, 64 s.
- Azerbaycan, *Türk Yurdu*, S. 31, Mart 1990, 64 s.
- Azerbaycan: Çağdaş Azerbaycan Edebiyatından Örnekler [Dosya], *Türkiye Yazıları*, S. 57, Aralık 1981, s. 4-18.
- Bağdat Uluslararası Sanat Festivali [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 156, 15 Kasım 1986, s. 2-10.
- Balkanlar: 1979 Balkan Ülkeleri Yazar Örgütleri Toplantısı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 324, 21 Mayıs 1979, s. 3-9.
- Batı Trakya Türkleri, *Türk Kültürü*, S. 159, Ocak 1976, 64 s.
- Bizans Özel Sayısı, *Sanat Dünyamız*, S. 69-70, 1998, 288 s.
- Bulgar Sanatı Sayısı, *Dost*, c. 23, S. 74, Aralık 1970, 29 s.
- Bulgaristan Türkleri, *Türk Kültürü*, S. 263, Mart 1981, 112 s.
- Çekoslovakya'da Entelektüel Hayat, *Papirüs*, S. 27, Eylül 1968, 66 s.
- Çin: Çağdaş Çin Şiiri, *Yeni Dergi*, y. 3, S. 32, Mayıs 1967, s. 306-388.
- Dünya Edebiyatı Üstün Sayısı, *Mavi*, S. 16, Ocak 1954, 7 s.
- Ermeni Kültürü ve Edebiyatı [Dosya], *Varlık*, S. 1076, Mayıs 1997, s. 50-59.
- Erzen-i Rûm [Dosya], *Yedi İklim*, c. 5, S. 42, Eylül 1993, s. 51-138.
- Filistin [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 191, 1 Mayıs 1988, s. 8-22.
- Filistin [Dosya], *Yarın*, S. 30, Şubat 1984, s. 1-13.
- Frankfurt Okulu Özel Sayısı I, *Oluşum*, y. 8, S. 40 (82), Şubat 1981, 44 s.
- Frankfurt Estetik Özel Sayısı II, *Oluşum*, y. 9, S. 43 (85), Mayıs 1981, 56 s.
- Fransa: 200. Yılında Fransız İhtilali [Dosya], *Argos*, S. 5, Ocak 1989, s. 164-83.
- Güney Amerika ve Irkçılık [Dosya], *Yarın*, S. 42, Şubat 1984, s. 4-13.
- İspanya: Unutamadığımız Bir Edebiyat: İspanyol Edebiyatı, *Argos*, S. 10, Haziran 1989, s. 134-55.
- Kafkas Yollarında [Dosya], *Kıyı*, S. 88, Temmuz 1993, s. 13-20.
- Kıbrıs Günleri [Dosya], *Kıyı*, S. 79, Ekim 1992, s. 12-22.
- Kıbrıs Şiiri, *Sombahar*, y. 6, S. 35, Mayıs-Haziran 1996, 144 s.
- Kıbrıs, *Gençlik*, S. 75, Ocak 1964, 20 s.
- Kıbrıs, *Halkevleri Dergisi*, S. 95, Eylül 1974, 30 s.
- Kıbrıs, *Türk Düşüncesi*, S. 48-49, Şubat-Mart 1958, 96 s.
- Kıbrıs, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 176, Mart 1964.
- Kıbrıs, *Türk Kültürü*, S. 14, Aralık 1963, 96 s.

- Kıbrıs, *Türk Kültürü*, S. 139-141, Mayıs-Temmuz 1974, 80 s.
- Kıbrıs: Bir Kimlik Arayışı Kıbrıs Türk Edebiyatı I [Dosya], *Varlık*, S. 955, Nisan 1987, s. 3-16.
- Kıbrıs: Bir Kimlik Arayışı: Kıbrıs Türk Edebiyatı I [Dosya], *Varlık*, S. 956, Mayıs 1987, s. 3-14.
- Kızıldertililer: Onlar Hep Oradaydı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 287, 1 Mayıs 1992, s. 4-16.
- Kudüs-ü Şerif, *Yedi İklim*, c. 10, S. 75-76, Haziran-Temmuz 1996, 127 s.
- Küba Edebiyatı, *Yeni Dergi*, y. 5, S. 50, Kasım 1968, s. 309-361.
- Latin Amerika Edebiyatı, *Sanat Olayı*, S. 8, Ağustos 1981, s. 45-80.
- Latin Amerika, *Yarın*, S. 25, Eylül 1983, s. 1-24.
- Meksika: Bir Tiyatro Kongresi, Bir Olay Ülke Meksika [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 85, 1 Aralık 1983, s. 3-16.
- Ortadirek Paris'te [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 263, 1 Mayıs 1991, s. 4-11.
- Ortadoğu [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 247, 1 Eylül 1990, s. 2-19.
- Pakistan Dosyası, *İslâmî Edebiyat*, S. 20, Nisan-Mayıs 1993, s. 63-71.
- Portekiz Edebiyatı [Dosya], *Yarın*, S. 28, Aralık 1983, s. 1-8.
- Romen Edebiyatına Genel Bir Bakış [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 320, Haziran 2000, s. 27-58.
- Sovyetler '87 [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 167, 1 Mayıs 1987, s. 2-13.
- Şili Özel Bölümü, *Yansıma*, y. 4, S. 42, Haziran 1975, s. 1-54, 78-80.
- Wietnam Sanatı, *Yansıma*, y. 1, S. 10, Ekim 1972, s. 354-416.
- Yunan Özel Sayısı I, *Tercüme*, c. 5, S. 29-30, 19 Mart 1945, s. 340-394.
- Yunan Özel Sayısı II, *Tercüme*, c. 6, S. 31-32, 19 Temmuz 1945, 173 s.

TÜRK GAZETECİLİK TARİHİ ÜZERİNE BİR DENEME - II

Tahsin Yıldırım*



Özet: Son yüzyıl Türk düşünce tarihinde, gazetenin, yeni bir cemiyet anlayışının yerleşmesi bakımından önemli bir yeri vardır. İlk zamanlarda devletin resmî durumunda olan gazete, yavaş yavaş toplum hayatını kucaklamaya, hatta geçen yüzyılın önemli fikir ve ideolojisini, sanat görüşlerini memleketimize nakletmeye başlar.

Dünden bugüne en köklü geleneğe gazeteciliğimiz sahip olmuş, teknik muhteva itibariyle devamlı gelişme kaydetmiştir. Bunlar bir yana, bizim için asıl önemli olan taraf, gazetenin cemiyetimizde oynadığı değiştirici etkisidir. Sosyal ve kültürel bün-yemize yakından alakalı olan bu etki artık günümüzün vazgeçilmezlerindedir.

Böyle önemli bir görev ifa eden gazete ve gazeteciliğimiz maalesef yeterince tanınmamaktadır. Bu bilinmezliği bir nebze olsun bilinir kalmak için girdiğimiz çabamız neticesinde ortaya çıkan bu çalışmanın faydalı olması temennimizdir.

Anahtar Kelimeler: Gazete, yazar, sansür, matbuat, cemiyet.

A TREATISE ON THE HISTORY OF TURKISH JOURNALISM - II

Abstract: Journalism has an important place in the intellectual history of the past century and on the formation of a new understanding of life and society. Starting as an official state bulletin, newspapers increasingly become more interested in social life and transmit the forthcoming ideologies and artistic thoughts of the XIX. century.

Turkish Journalism has had the firmest tradition from its beginnings and has ever improved technically. These aside, the most important point is the positively transforming effect of journalism on the society. With this function, closely related to our social and cultural structure, journalism is indispensable today.

Despite its importance, the history of Turkish journalism isn't well known enough. We wish that this text, which has been composed to make some of the unknowns of the subject known, will be of use in that regard.

Keywords: Newspaper, author, censorship, press, society.

* Araştırmacı -Yazar (Üsküdar Kısıklı İlköğretim Okulu Türkçe Öğretmeni).

✓ *Sanat ve Edebiyat*: 4 Ocak 1947 ile 16 Aralık 1947 tarihleri arasında Ankara'da 50 sayı çıkmış olan müstakil ikinci edebiyat gazetesidir. Bu gazeteyi Selahattin Batu, Suut Kemal Yetkin ve Lütfi Ay çıkarmışlardır. Gazete, tamamen edebiyat ve sanat gazetesi olduğundan ayrı bir önem arz eder.

Selahattin Batu, Suut Kemal Yetkin, Lütfi Ay, Mehmet Kaplan, Şevket Rado, Sabahattin Teoman, Cevat Memduh Altar, Behçet Necatigil, Hikmet Birand, Orhan Burian, Cemil Ziya, Malik Aksel, Ahmet Muhip Dıranas, Nurettin Sevin, İbrahim Hoyi, Mustafa Nihat Özön, Bağı Süha Edipoğlu, Avni Givda, Ekrem Akurgal, Cahit Sıtkı Tarancı, Ercüment Ekrem Talu, Melahat Özgü, Can Yücel, Sabih Şendil, Halide Edip Adıvar, Oktay Akbal, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Zahir Güvemli, Ratip Tahir Burak, Sabri Esat Siyavuşgil, Fahir Onger, Halil Bedii Yönetken, Cahit Tanyol, İ. Galip Arcan, Namdar Rahmi Karatay, Özdemir Asaf, Cahit Okur, Salâh Birsell, Firüzan Hüsrev Tökin, Nasuhi Baydar, Cavit Yamaç, Zeki Ömer Defne, Ağâh Sırrı Levent gazetede ismine en çok rastladığımız yazarlardır.

✓ *Son Saat*: Üç farklı zamanda yayımlanmış bir gazetedir.

İlki 1925-1929, ikincisi 1946-1956 yılları arasında çıkmıştır. Üçüncüsü Nazım Özbay tarafından İstanbul'da 1960-1986 yılları arasında 9787 sayı olarak yayımlanmıştır.

İlk yayımlanan *Son Saat*, 16 Mart 1925 ile 28 Kasım 1929 tarihleri arasında çıkmıştır. *Son Saat* bir akşam gazetesidir. Gazetenin sahibi Mahmut Soydan, yazı işleri müdürü Ahmet Şükrü Esmer ve Selim Ragıp'tır.

Gazetenin yazar kadrosu oldukça sınırlıdır. Ahmet Şükrü Esmer, İhsan Ârif, Ercüment Ekrem, Ömer Rıza Doğrul, Hakkı Tarık, Vedat Örfi, Mahmut Soydan, Selim Ragıp Emeç, M. Turhan Tan, Selahattin Enis, Ömer Fazıl, Ahmet Hidayet Reel, Keman Emin, Celalettin Ekrem, Rıza Lebip, Hasan Fehmi, Talat Mümtaz gazetede düzenli yazar isimlerdir. Ayrıca gazete, döneminde Doğu'da yaşanan isyanı bastırmakla görevli ordunun hareketine ve isyana geniş yer ayırmıştır.

İlk dönemde yayımlanan *Son Saat* bir akşam gazetesi olduğundan burada daha çok tefrika romanlara yer verilmiştir. Gazetede Selahattin Enis Atabeyoğlu'nun üç romanı tefrika edilmiştir. Vedat Örfi'nin "Ökse" isimli eseri de tefrika edilenler arasındadır. Ayrıca bu gazetede "Yeşil Bavul", "Şahin Tacı" adlı çeviri tefrikalar yayımlanmıştır.

Son Saat Gazetesinin II. Dönemi

Gazete, 1946 ile 1956 yılları arasında 3762 sayı olarak günlük siyasi akşam gazetesi formatında yayımlanmıştır. Demokrat Parti'yi destekleyen bir yayın politikası izlemiştir.

Cihat Baban'ın sahibi olduğu bu gazetenin yazı işleri müdürlüğünü Necdet Baytok, ardından Tevfik Erol, sonra da Sacit Öget üstlenmişlerdir. 1950'li yıllarda ise bu görevi Muzaffer Soysal ve Selim Baban sürdürmüşlerdir.

Gazetenin yazar kadrosu şu isimlerden oluşmaktadır: Cihat Baban, Selim Baban, Selami İzzet Sedes, Ercüment Kocatürk, Bedii Faik, Necdet Baytok, Kandemir, Pakize Başaran, Elif Naci, Afif Yesari, Haydar Rüştü-Öktem, İsmet Hulusi, Hüsnü Himmetoğlu, Ümit Deniz, Atif Sakar, Advbye Fenik, Samet Ağaoğlu, Muharrem Feyzi Togay, Zeynel Besim Sun, Mümtaz Faik Fenik, Mehmet Alioğlu, İbrahim Hoyi, Süleyman Tekil, İskender Taner, Tevfik Erol, İbrahim Örs, Bahadır Dülger, Adnan Fuat Aral, Muzaffer Soysal, Vecdi Bürün, Mustafa Şerif Alyanak, Enver Naci Gökşen, Edibe Öget, Cemil Cahit Cem, Ziya Şakir, Kemal Toprak, Hasan Çelebi, Samih Nafiz Tansu, Mahmut Cüda, Tevfik Ünsi, Osman Tankaya, Zeynel Akkoç, Vecdi Eysel, Haluk Umar, Şaban Umar, Fuat Köprülü, Ercüment Ekrem Talu, Naim Tiralı, Fikret Âdil, Şaban Ülkü; Hüseyin Çataloğlu, Eşref Şefik.

Gazete, 1950'den sonra yavaş yavaş bir akşam gazetesi özelliği göstermeye başlamıştır. Artık birden fazla roman tefrikası, karikatürler, küçük ilanlar, borsa, sinema, tiyatro, haberleri ve İstanbul'la alakalı haberler ağırlık kazanmaya başlamıştır. Neredeyse İstanbul'un yerel gazetesi gibi yayın yapmıştır.

Gazetede oldukça ilginç tarihî tefrikalar da yayımlanmıştır. Mustafa Ragıp Esatlı'nın Ocak 1947'de yayımladığı "Meşrutiyet Devrinde Demokrasi ve Muhalefet", Meşrutiyet dönemine aykırı bir bakış açısı ile yazılmıştır. Bu tefrikanın devamı durumunda olan "Meşrutiyette Parti ve Parlamento Mücadeleleri" 12 Mart 1947'den itibaren tefrika edilmiştir. Ziya Şakir'in Ocak 1948'den itibaren yayımlanan "Yalova Eşkîyaları" isimli tefrikası kısmen Millî Mücadele'ye ait bilgiler içermektedir. Kandemir'in 25 Mart-10 Nisan 1951 tarihleri arasında yayımladığı "İstiklal Mahkemeleri" başlıklı tefrika bugün bu mahkemeye ait bilinenlerin dışında oldukça farklı bilgilere yer vermektedir. Kandemir'in bu tefrikanın devamı sayılabilecek "İstiklal Mahkemelerinde İdam Hükümleri" başlıklı yazısı 22 Eylül 1951'den sonra yayımlanmıştır. Ayrıca önem arz eden bir başka yazı da sözde Ermeni soykırımına sebep olanların arasında yer aldığı iddiasıyla idam edilen Boğazlıyan Kaymakamı hakkında kaleme alınmıştır (15-23 Haziran 1951).

Şubat 1947 tarihli Naim Tiralı'nın portre yazıları da oldukça ilginçtir. M. F. imzasıyla yazılan "Türk Casusu Arşak Palabıyıkyan" Şubat 1947'de yayımlanmıştır.

Gazete döneminde magazini de takip etmiştir. Mustafa Şerif Alyanak "Bizi Kimler İdare Ediyor?" başlıklı dönemin idarecilerini, yakınlarının anlatımı ile tanıtan yazı dizisi Şubat 1951'de yayımlanmıştır. A. Sakar'ın yazdığı "Güreşçilerimizin Avrupa Şampiyonluğu" o dönemde gazetelerin çoğunda yaygın olan pehlivan tefrikalarından gerçekliği yönüyle ayrılmaktadır. Ziya Şakir'in 5 Haziran 1947'den itibaren yayımladığı "Galata Batakhaneleri", Osmanlı'nın son ve Cumhuriyet'in ilk dönemindeki batakhaneler hakkında ilginç bilgiler içermektedir.

Fahrettin Pakkan'ın Ocak 1947'de tefrika edilen "Bu Aşk Yaşamaz", yine Ocak 1947'de Kemal Tahir'in "Ta-Ka" müstearıyla yazdığı "Muhallebi Çocuğu" anımalıdır. 1948 yılında Hüseyin Çataloğlu'nun "Kızillar Geliyor", Edibe

Öget'in "Bir Aşk Yaratmak", Fikret Arı'n "Bu Hayatı Yaşamak Lâzım", Eşrek Şefik'in "Unutulmayan Güreşler" başlıklı roman ya da dizileri ilgi çekmiştir.

✓ *Tan*: Bu adı kullanan yedi farklı gazete ve dergi yayımlanmıştır.

Birincisi, 1913 yılında İzmir'de Mustafa Sabri tarafından 5 sayı çıkarılmış ve on beş günlük periyotla yayımlanmış bir dergidir.

İkincisi, 1919 yılında İstanbul'da Talat Hasan tarafından 48 sayı çıkarılmış olan dergidir.

Üçüncüsü, 19 Ocak 1923 ile 8 Nisan 1923 tarihleri arasında Ankara'da 68 sayı çıkmış bir gazetedir. Ali Şükrü Bey'in vefatının ardından kapanmıştır.¹¹ Mehmet Şükrü, Yusuf Ziya, Ali Şükrü, Recep, Abdulaziz Çavuş, Kadı Mahmut, Mehmet Şeref, Abdulkadir Kemali, A. Ferit gazetede imzası olanların başında gelmektedir.

Dördüncüsü ise bahsimize konu olan gazetedir.

Beşincisi, 1948 ile 1957 yılları arasında İstanbul'da 1774 sayı yayımlanmış bir gazetedir. Halil Lütfi Dördüncü, Ali Naci Karacan, M. Zekeriya Sertel tarafından çıkarılmıştır.

Altıncısı, 1983 ile 1990 yılları arasında 2547 sayı yayımlanmıştır. Halidun Simavi tarafından çıkarılmış, ardından Asil Nadir'e satılmıştır.

Yedincisi, 1991'de yayın hayatına giren; ancak kapanıp tekrar açılan bir gazetedir. Sekizincisi ise Yugoslavya'da çıkan *Tan* gazetesidir.

Bahsimize konu olan *Tan* gazetesi, 11 Şubat 1926'da Türkiye İş Bankası desteği ile yayımlanmaya başlayan *Milliyet* gazetesinin devamıdır. *Milliyet*, 23 Nisan 1935 günü itibariyle *Tan* adıyla yayınına devam etmiştir. Bu tarihten 4 Aralık 1945 tarihindeki meşhur "Tan Olayı"na kadar yayın hayatını sürdürmüştür.

Başlangıçta Halil Lütfü Dördüncü ve Mahmut Soydan tarafından yayımlanan *Tan*, fikir gazeteciliğinin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Önceleri İş Bankası'nın mali desteğiyle yayımlanan gazete, daha sonra Ali Naci Karacan, Ahmet Emin Yalman, Halil Lütfi Dördüncü, Zekeriya Sertel tarafından satın alınmıştır. Farklı dünya görüşlerine sahip bu yazarlar, 17 Ağustos 1938'e kadar köşelerinden farklı kesimlere seslenirler. Bu tarihten sonra gazete sol bir çizgiye yönelir. Tek parti sisteminin hükümet etme anlayışına karşı çıkan gazete, II. Dünya Savaşı yıllarında Almanya karşıtı yayınlar yapmıştır.

1937, 1938 ve 1944 yıllarında ise kapatma cezası almıştır.

Behice Boran, Niyazi Berkes, Muzaffer Şeref, Pertev Nail Boratav, Refiî Cevat Ulunay, Zekeriya Sertel, Sabiha Sertel, Peyami Safa, Nizamettin Nazif, Nâzım Hikmet (takma adlarla), Ali Naci Karacan, Falih Rıfkı Atay, Ahmet Ağaoğlu, Mahmut Yesari, Burhan Felek, Fikret Âdil, Eşref Şefik, Mümtaz Faik Fenik, Ömer Rıza Doğrul, Suat Derviş, Neriman Hikmet, Refik Halit Karay, Naci Sadullah, Esat Âdil Müstecaplıoğlu, Selahattin Güngör, Ali Çetinkaya, Cevat Şakir, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Faik Berçman, Şukûfe Nihal, Peride Celal, Lütfi Ârif Kenber, İbrahim Hakkı Konyalı, Faik

Sabri Duran, Şevket Süreyya Aydemir, Hüseyin Siret Özsever, Aka Gündüz, Nurullah Ataç, Osman Cemal Kaygılı, Âsım Kültür, Âsım Gündüz, gazetesinin yazar kadrosunu oluşturur.

1936 yılının ilk aylarında birlikte yazı yazar Peyami Safa ile Nâzım Hikmet'in polemikleri gazetede yayımlanmış; ancak bu polemik sadece *Tan* gazetesinin sayfaları ile sınırlı kalmamış, diğer gazetelere de yansımıştır. Bunun üzerine Peyami Safa, 18 Nisan 1936'da daha önceden yazdığı *Cumhuriyet*'e geri dönmüştür. 1940 yılının ilk aylarında da Alman tezlerini savunan *Cumhuriyet* gazetesi ile komünizmi savundukları iddiasıyla polemige girmiştir.

Gazetede çok sayıda tefrikaya yer verilmiştir. Selahattin Güngör'ün "Kumandanlarımızın Harp Hatıraları" başlıklı tefrikası Ocak 1937'de yayımlanmıştır. Yine Selahattin Güngör'e ait "Büyüklerin Çocukluk Hatıraları" tefrikası 23 Nisan-10 Mayıs 1937 tarihleri arasında yayımlanmıştır. Refik Halit Karay'ın "Gurbet Hatıraları" başlıklı yazı dizisi 2-12 Mart 1939 tarihini taşımaktadır.

Ziya Şakir, 1 Ocak 1936'dan itibaren "Saltanatın Son Günleri" ve 6 Mart 1938'den başlamak üzere "Şeyh Şamil" başlıklı tefrikalarını yayımlamıştır. Mart 1939'da yazarı belirtilmemiş olan "Damat Ferit Hükümeti İşgal Altında" başlıklı bir tefrika da önem arz eder. Reşat Ekrem Koçu'ya ait ve Aralık 1936 tarihini taşıyan "Osmanlı Tarihinin Büyük Serserileri" adlı bir tefrika yer almaktadır. Aralık 1936'da "Yüzbaşı M. Ertuğrul'un I. Cihan Harbi Hatıraları" yayımlanmıştır.

24-30 Mayıs 1937 tarihleri arasında çeşitli yazar, kitapçı ve sahafla, sahaflık ve kitapçılık tarihine ait söyleşiler yapılmıştır. Murat Engin sonraki *Tan* gazetesinin 6 Kasım 1955 tarihli sayısında "Kitapçılığımızın Acıklı Hâli" başlıklı bir yazı kaleme almıştır.

30 Haziran 1937'de "Abdülhak Hâmid'in Mektupları" başlıklı yazı dikkat çekicidir.

İbrahim Hakkı Konyalı, 23 Ocak 1937 tarihinde "Tarihte Güvercin Postaları" konulu ilginç bir yazıya imza atmıştır.

Osman Cemal Kaygılı'nın Ocak 1939'da İstanbul'a ait yazıları ayrıca önem arz eder. Aka Gündüz'ün "Adsız Roman" adlı romanı Mayıs 1937'de yayımlanır. Suat Derviş, Nisan 1937'de "Olan Şeylerin Romanı" adlı romanını tefrika etmiştir. 1939'da ise Sabahattin Ali'nin hikâyeleri dikkat çeker. Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Yıldız Yağmuru" adlı romanı Aralık 1935 ile Nisan 1936 tarihleri arasında burada tefrika edilmiştir. Ekim 1941'de Oğuz Özdeş'in "İtiraf", Kasım 1941'de Mehmet Abut'un "Gülen Gözler" isimli eserleri yayımlanmıştır.

✓ *Vakit*: *Vakit* gazetesi üç farklı zamanda yayımlanmıştır.

İlki, 1875 ile 1883 yılları arasında İstanbul'da 2822 sayı olarak çıkmıştır. Yazar kadrosu Filip, Hüseyin Necati, Lastik Mehmet Said, Muallim Naci, Çaylak Mehmet Tevfik'ten oluşmaktadır. İkincisi ise 1908-1914 yıllarında yayın hayatını sürdürmüştür. Yazar kadrosunda Ahmet Şükrü Esmer ve Ali Naci Karacan vardır.¹²

Gazetenin üçüncü ve bizim ilgilendiğimiz dönemi ise 1917 ile 1958 yılları arasında yayımlanmıştır. Ahmet Emin Yalman ve Us kardeşler, 22 Ekim 1917 günü bu gazeteyi yayımlamaya başlamışlardır. Gazetenin yazı işleri müdürlüğünü önce Ali Naci, daha sonra Enis Tahsin yapmışlardır.

Vakit gazetesinin yayını Atatürk ve İnönü her zaman desteklemiştir. Bu amaçla Atatürk'ün başlattığı Türk dilinde öz Türkçe akımına uyarak 22 Kasım 1934-1939 yılları arasında gazetenin adını *Kurun* olarak değiştirmişlerdir.

Gazetenin ilk döneminde yazar kadrosunu oluşturan isimler ise şunlardır: Hakkı Tarık Us, Âsım Us, Rasim Us, Ahmet Rasim, Ahmet Şükrü, Ali Ekrem Bolayır, Uşaklıgil, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Cahit Yalçın ve Ziya Gökalp'tir.

Cumhuriyet döneminde Refik Ahmet, Cevat Fehmi, Sadri Ertem, Nizamettin Nazif, Enis Tahsin, Enver Behnan, İhsan Ârif, Yusuf gibi isimler de bu gazetenin yazar kadrosuna katılmışlardır.

Daha sonraki yıllarda da Mehmet Âsım Us, Rasim Us, Hakkı Tarık Us, Niyazi Ahmet Banoğlu, Selami İzzet Sedes, Ömer Cezmi, İlhami Safa, Hasan Kumçaylı, Nurullah Ataç, Hikmet Münir, Hasan Bedrettin Ülgen, Kâzım Ömer, Kadircan Kafılı, Refik Ahmet Sevengil, Ahmet Ağaoğlu, Ahmet Bedrettin, Sadri Ertem, Hakkı Süha Gezgin, Ali Özhan, Emin Karakuş, Osman Cemal Kaygılı, Hikmet Münir, Süleyman Çapanoğlu, Fethi Kardeş, Peyami Safa, Reşat Ekrem Koçu, Yekta Ragıp Önen, Sadri Sema Aydoğdu, Necdet Rüştü Efe, Ahmet Bengisu, Necmettin Deliorman, Reşat Enis Aygen, Naci Sadullah, Afif Yesari, Resai Eriş, Yılmaz Tunçkol, Teoman Erge- ne, Hadi Koçdemir, İlhami Bekir Tez, Süheyl Ünver, Hasan Reşit Tankut, Ömer Rıza, Hikmet Turhan Dağlıoğlu, Samipaşazade Süreyya, Sermet Muhtar Alus, Bekir Sıtkı Kunt, Mümtaz Zeki Taşkın, Sait Faik Abasıyanık gibi isimler *Vakit* sütunları arasında görülürler.

Ahmet Emin, İngilizler tarafından Malta'ya sürüldükten sonra *Vakit* gazetesi, Mehmet Âsım'ın sorumluluğunda yayın hayatını sürdürmüştür. Bu dönemde *Vakit*, Millî Mücadele'yi aktif bir şekilde desteklemiştir.

Türkiye ile Fransa arasındaki Hatay sorununun şiddetli tartışma konusu olduğu günlerde Atatürk'ün 23 Ocak 1937'den 27 Ocak 1937'ye kadar beş gün arka arkaya Âsım Us'a dikte ettirdiği yazılar, "Âsım Us" imzasıyla burada yayımlanmıştır.¹³

Mart 1930'da kadın kavramının irdelendiği ve sadece dönemin önemli erkek yazarlarının katıldığı bir anket düzenlenir. Nisan 1930'da ise yazarların yeni eserlerini tanıttığı bir yazı dizisi yayımlanır. Temmuz 1932'de "Nasıl Yazarlar?" başlıklı kısa süren seri bir röportaj yapılır. Ocak 1936'da da hangi eserlere ödül verilmesi gerektiğine dair bir anket düzenlenir. Mart 1936'da ise dönemin genç yazarları ile söyleşilere yer verilir.

Haziran 1932'de ise Kılıç Ali'nin hatıralarının bir bölümü yayımlanır. Niyazi Ahmet Banoğlu'nun 1935-1936 yılları arasında ve 1942 yılında İs-

tanbul hakkında çeşitli yazıları vardır. Süleyman Çapanoğlu'nun 1943 ile 1945 yılları arasında "Matbuat Tarihi" başlığıyla yazdığı yazılar birinci dereceden kaynak sayılır.

1947 yılından itibaren *Vakit* isminin sol yanında küçük puntuyla 'Yeni Gazete' ibaresi yazılmış, "Atatürk'ün Sofrası" başlığıyla her gün ünlü sofraya ile ilgili anılara yer verilmiştir.

Temmuz 1951'de Naci Sadullah tarafından "Kurtuluş'un Romanı" tefrika edilmiştir. Münir Süleyman Çapanoğlu Temmuz 1951'de "Eski Ramazanlar ve Semai Kahveleri" başlıklı kısa tefrika yayımlamıştır. Necmettin Deliorman'ın 26 Temmuz 1951'de "Pehlivan Tekkeleri" konulu ilginç yazısı da unutulmuş yazılardandır.

Hüseyin Kâzım Kadri'nin Millî Mücadele dönemine ait anıları da *Vakit* gazetesinde tefrika edilmiştir. Ayrıca Nisan 1952'de de "Kabahat Müslümanlıkta Değil, Müslümanlarda" başlıklı yazı dizisi imzasız olarak yayımlanmıştır.

Vakit gazetesinin özellikle 1942-1945 yıllarına ait sayıları, edebiyat tarihi açısından oldukça önemli malzemeler ihtiva etmektedir.

✓ *Yarın*: Bu isimle yayımlanmış beş farklı süreli yayın tespit etmiş bulunuyoruz.

İlki, 1920 yılında Refik Halit Karay tarafından İskenderiye'de haftada iki defa yayımlanarak 21 sayı çıkmış bir dergidir.

İkincisi, 1921 ile 1922 yılları arasında Suphi Nuri İleri tarafından İstanbul'da haftalık olarak yayımlanmış olup 45 sayı çıkmış dergidir.

Üçüncüsü, aşağıda bilgisini vereceğimiz bahsimize konu olan gazetedir. Dördüncüsü, 17 Nisan 1963 ile 1972 yılları arasında Ankara'da 468 sayı çıkmış bir dergidir. Müfit Duru, Aydın Yalçın, Nilüfer Yalçın, Şemsi Kuseyri, Emin Galip Sandalcı yazar kadrosunu oluşturmaktadırlar.

Sonuncusu, Ankara'da 1981 ile 1987 arasında "aylık sanat - edebiyat dergisi" olarak 72 sayı yayımlanmış olan bir dergidir. Sami Alptekin ve Semih Gümüş tarafından yayımlanmıştır.

Söz konusu *Yarın* gazetesi, 1929 ile 19 Ağustos 1931 arasında 597 sayı çıkmıştır. İstanbul'da Ârif Oruç tarafından yayımlamaya başlamıştır. Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın yayın organıdır. Bu fırkanın kapatılması üzerine gazete de kapatılmış, Ârif Oruç da bir ay hapis cezası almıştır.

Gazetenin yazı işleri müdürlüğünü Mekki Sait Esen ve Süleyman Tevfik yapmışlardır. Ârif Oruç, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, Mekki Sait Esen, Süleyman Tevfik, Şemsi, Sabih İzzet, Vâlâ Nurettin, Falih Rıfkı Atay, Celal Sahir Erozan, Ali Saip, Naci İsmail, Hüseyin Zeki, Ahmet Süleyman, Dr. H. A. Malik, Fâzıl Ahmet Aykaç, Burhanettin Ali gibi isimler yazı kadrosunu oluşturmaktadırlar.

1920 yılında önce Eskişehir'de, sonra Ankara'da *Yeni Dünya* ve *Seyyarei Yeni Dünya*'yı çıkardığı için bir hayli deneyimli olan Ârif Oruç, bu defa İstanbul'da gazetecilik yapacaktır. Amacı, basın yoluyla muhalefet

yapmak, halkın arzularını dile getirmek ve Halk Partisi Hükümeti'nin icraatını eleştirmektir.

Yazılarında acımasız muhafet yolunu seçtiğinden bir süre sonra *Yarın* kapatılmış, Ârif Oruç ile Şemsi ve Burhanettin adlı yazarlar tutuklanmışlardır. Ârif Oruç ve Şemsi daha sonra Bulgaristan'a kaçmışlardır. Ârif Oruç, birkaç yıl Paris'te, Sofya'da ve Şumnu'da dolaşmış, çeşitli sıkıntılar yaşamış ve sonunda Babiali'ye dönmek zorunda kalmıştır.

Burhanettin Ali gazetenin önemli yazarlarından biridir. Nisan 1931'de "Serbest Fırka Tarihçesi" başlıklı yazısı tefrika edilmiştir.

"Y. C." imzasını kullanan bir yazar, "Enver Paşa'nın Turan İmparatorluğu" başlıklı yazıyı 28 Nisan 1931'de yayımlamıştır.

✓ *Yeni Asır*: *Yeni Asır* gazetesi, üç farklı dönemde yayımlanmıştır. İlki, 1898-1914 yılları arasında Selanik'te Fazlı Necip ve Abdurrahman Ârif Bilgin tarafından çıkartılmıştır.¹⁴ Yazı işleri müdürü Fazlı Necip'tir. *Yeni Asır* gazetesi 1912- 1914 arasında 742 sayı, 1914-1922 arasında ise düzensiz olarak Ali Şevket Bilgin tarafından yayımlanmıştır. Devamı olarak ise 5 Eylül 1924'ten sonra Ali Şevket Bilgin ve Abdurrahman Ârif Bilgin tarafından yayın hayatına dâhil edilmiştir.¹⁵ İzmir'de çıkarken yazı işleri müdürlüğünü Ali Şevket Bilgin sürdürmüştür.

Gazetenin yazar kadrosu Ali Şevket Bilgin, Necdet Ömer, İlyas Bulut, Aslan Tufan Yazgan, Sıtkı, Eşref Sabit, Celal Enver, Cemal Nevzat, Nihat Hilmi, Mehmet Sırrı Sanlı, Nizamettin Nazif, Mekki Sait Esen, Refik Şevket İnce, Adnan Bilgit, Rebia Ârif Bilgin, Neriman Gürsoy, İsmail Hakkı Ocakoğlu, Abdi Hasan Soluklu, Behzat Ârif Bil, Ali Rıza, Naili Özeren, Zühtü Gürkan, Refik Bora Gürsoy, M. Münir Birsal, Nuri Fettah Esen, Hulusi Alataş, Atif İnan, Kemalettin Şükrü Orbay, Kadri Başçı, Halikarnas Balıkcısı, Kenan Hulusi Koray, Fuat Edip Baksı, Abdullah Ziya Kozañoğlu, Âsım Kültür, Halil Mentek, Hüseyin Hulki Cura, Esat Çınar, Aslan Tufan Yazman ve Kemal Kâmil Aktaş gibi isimlerden oluşmaktadır.

✓ *Yeni Konya*: 1 Haziran 1949'den başlayarak 1983 yılına kadar Konya'da 2063 sayı yayımlanmış bir gazetedir. Kurucusu Mustafa Naci Gücüyener, yazı işleri müdürü Sofu Tuğrul'dur.

Bölgesel olmakla beraber yazar kadrosu itibariyle önemli bir gazetedir. Mustafa Naci Gücüyener, Mithat Şakir Altan, Mümtaz Bahri, Emin Ergene, Sabit Günbay, Fatih Özfakih, Muhtar Güçlü, Ahmet Güner, Ârif Evren, Celalettin Kişmir, Hüsnü Çınar, Sabit Günbay, Muzaffer Erdoğan, Bekir Sıtkı Erdoğan, Ârif Nihat Asya, Peyami Safa, Mithat Cemal Kuntay, Şemsi Belli, Mehmet Önder, Hulki Amil Keymen, Sofu Tuğrul, Mustafa Ekmekçi, Osman Atillâ, Faruk Sükan, Abdulkadir Karahan, Munis Faik, Mesut Cemil, İbrahim Kafesoğlu, Enis Behiç Koryürek, Reşat Ekrem Koçu, Orhan Seyfi Orhon, Elif Naci, Cahit Tanyol, Gültekin Samanoğlu, Suut Kemal Yetkin, Refi'i Cevat Ulunay, Ümit Yaşar Oğuzcan *Yeni Konya*'nın yazarlarındandır.

Celalettin Kışmır'ın bazı edebiyatçılara ait yazıları dikkate değerdir. Gazetenin 1950 sonrası yayınlarında çeşitli yazarların hayatlarına ilişkin kısa yazılara yer verilmiştir.

✓ *Yeni Sabah*: 6 Mayıs 1938 ile 1964 arasında 9087 sayı çıkmıştır. Gazetenin sahibi Cemalettin Saraçoğlu'dur. İlk yazı işleri müdürleri Reşat Mahmut ve Tevfik Erol'dur. Başlarda milliyetçi bir yayın anlayışını benimseyen gazete, 1955'lerden sonra magazine yönelmiştir.

Gazetenin yazar kadrosu oldukça geniştir. Hüseyin Cahit Yalçın, Kemal Altan, Zeki Cemal, Sermet Muhtar Alus, Şeref Aykut, Ali Akyüz, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Leman Bercmen, Ercüment Ekrem Talu, Tarık Mümtaz Göztepe, Cemalettin Saraçoğlu, İlhami Safa, Reşat Mahmut, Tevfik Erol, Şükrü Baban, Kadırcan Kafı, Halide Edip Adivar, General Kemal Koçer, Salih Murat Uzdilek, Refi'i Cevat Ulunay, Rıza Tevfik Bölükbaşı, Abbas Parmaksızoğlu, Cevat Abbas Gürer, Behçet Safa, Osman Cemal Kaygılı, Sami Karayel, Sadun Galip, Ziya Şakir, Fatin Fuat, Hakkı Devrim, Nezih Demirkent, Nihat Kürşat, Safa Kılıçoğlu, Mükerrer Kâmil Su, Zahir Sıtkı, Murat Sertoğlu, İbrahim Hakkı Konyalı, Rıza Çavdarlı, Selim Sırrı Tarcan, Orhan Seyfi Orhun, Zeynel Besim Sun, Ruhi Naci Sağdıç, Cemalettin Server Revnakoğlu, Oktay Akbal, Ethem Ruhi Balkan, Rasim Özgen, Besim Atalay, Cemalettin Şükrü, Necmettin Deliorman, Hilmi Ziya Ülken, Kandemir, Ali Naci Karacan, Halit Yaşaroğlu, Fahri Can, Ali Kemal Aksüt, Muharrem Zeki Korgunal, Yaşar Nabi Nayır, Haydar Rifat Yorulmaz, Oğuz Özdeş, Recai Sanay, Kâzım Nami Duru, Faruk Nafiz Çamlıbel, Yusuf Ziya Ortaç gibi isimler gazetenin yazarlarıdır.

Gazetede birçok ankete ve yazı dizisine yer verilmiştir. 9 Mayıs 1938 tarihinde başlayan bir anket "Türk Milliyetçiliği Nasıl Olmalıdır?" konusunu işler. Bu ankete Ağaoğlu Ahmet'ten Peyami Safa'ya kadar birçok Türkçü katılır.

Münir Süleyman Çapanoğlu'nun 2-6 Ağustos 1938 tarihleri arasında yazdığı "Hapishanelerimiz" başlıklı yazı dizisi bu konuda çalışma yapanlar için önemli bir kaynaktır. Cemalettin Saraçoğlu'nun "Çanakkale Zafesinde Türk Bahriyesi" 1-14 Nisan 1939 tarihleri arasında tefrika edilmiştir.

Suat Derviş'in "Çamur" adlı romanı 10 Ağustos 1938'den itibaren burada yayımlanmıştır. Muharrem Zeki Korgunal, "Yusuf ve Züleyha" başlıklı romanını Haziran 1941'den sonra *Yeni Sabah*'ta tefrika etmiştir.

Osman Cemal Kaygılı, burada Şubat ve Nisan 1939 tarihleri arasında dağınık olarak yazılar yazmıştır.

Ruhi Naci Sağdıç'ın Eylül 1939'dan sonra kısa aralıklarla yazdığı portre yazıları oldukça ilginçtir. Burada Mehmet Âkif'ten Hamdullah Suphi Tanrıöver'e kadar çeşitli yazarları tanıtılmaktadır.

Kandemir'in kaleme aldığı "Rıza Tevfik'in İtirafı" 25 Birinciteşrin 1939'dan sonra burada yayımlanmıştır. Ethem Ruhi Balkan'ın Bulgaristan hatıraları 15 Temmuz 1940'tan itibaren tefrika edilmiştir.

Süleyman Kani İrtem, 20 Birinciteşrin -16 İkinciteşrin 1940 tarihleri arasında Şehzade Yusuf İzzettin Efendi hakkında Doktor General Hazım Bellisan'a dayanan bilgilerle yazı dizisi hazırlamıştır. Cevat Abbas Güner'in "Yazılmamış Hatıralar" başlığı ile tefrika ettiği Atatürk'e ait anılar Şubat 1941'den sonra yayımlanmıştır. Refi'î Cevat Ulunay'ın Eski İstanbul'a ait önemli yazıları da burada yer almaktadır.

Rıza Tevfik Bölükbaşı "Edebî Bahisler" başlıklı yazılarında önemli bilgiler aktarmaktadır. Onun 10 Kasım 1944 tarihinde yayımlanan "Fuzulî'nin Aşk Nazariyesi" yazısı oldukça önemlidir. Ayrıca 1944 yılında Ulunay, "Tanındıklarım" başlıklı yazılara imza atmıştır.

✓ *Yeni İstanbul*: Bu gazete, iki farklı zamanda yayımlanmıştır. İlki, 1918 ile 1919 yılları arasında İstanbul'da 289 sayı olarak çıkmıştır. Mehmet Sait, Mehmet Rüştü, Süleyman Sadi önemli yazarlarıdır.

Diğer *Yeni İstanbul* ise 1 Aralık 1949-1986 yıllarında 12985 sayı çıkmış bir gazetedir. *Yeni İstanbul*'un kurucusu Habip Edip Törehan'dır. İlk sayıda gazetenin sahibi olarak Yeni İstanbul Neşriyat Limitet Şirketi Müdürü Faruk A. Sunter'in adı yazılmıştır. Yazı işleri sorumlu müdür sıfatıyla Sacit Öget'in adı geçmektedir.

Yazar kadrosunda şu isimler bulunmaktadır: Abdülhak Şinasi Hisar, Aclan Sayılğan, Vecdi Gürün, Afşin Sancar, Ali Karabulut, Argun Berker, Azra Erhat, Baki Süha, Can Pulak, Burhan Belge, Cemal Kutay, Dinçel Görel, Dr. Fethi Tevetoğlu, Osman Yüksel Serdengeçti, Erol Dallı, Fahri Celal Göktulga, Falih Rıfkı Atay, Faruk A. Sunter, Fikret Âdil, Fikret Arık, Galip Erdem, Gökhan Evliyaoglu, Güneri Civaoglu, Güngör Yöndeş, Habip Edip Törehan, Halide Nusret Zorlutuna, Haluk Cansın, Hasan Tuncay, Hasan Yılmaz, Hase-ne Ilgaz, Hayrettin Erkten, Hüseyin Avni Şanda, İlhan Bardakçı, İlhan Selçuk, İlhan Tarus, Kâmil Turan, Kayhan Sağlamer, Kurtul Altuğ, M. Mermi, M. Şazi Kösemihal, Metin Toker, Mithat Perin, Bedii Faik, Muazzez Aruoba, Mu-zaffer Soysal, Müfide Ferit Tek, Münir Süleyman Çapanoğlu, Nail Güreli, Nâ-mık Zeki Aral, Necip Fâzıl Kısakürek, Nezihe Araz, Nizamettin Nazif Tepe-delenlioğlu, Oktay Verel, Oktay Dizdaoğlu, Ali Fuat Başgil, Orhan Koloğlu, Orhan Veli Karık, Ömer Sami Coşar, Peride Celal, Peyami Safa, Osman Tu-ran, Muhlis Ete, Sadi Irmak, Süleyman Barda, Ratip Tahir Burak, Rauf Tamer, Ârif Nihad Asya, Refik Halit Karay, Reşat Enis, Reşat Nuri Darago, Reşat Nu-ri Güntekin, Robert Guyon, Saadettin Elgin, Sabri Esat Siyavuşgil, Selim Sa-bit, Seyfi Kurtbek, Şevki Yazman, Tarık Buğra, Tarık Kakıncı, Tekin Erer, Teo-man Erel, Tevfik İnci, Tevfik Rüştü Aras, Turhan Selçuk, Vecihi Ünal, Vedat Günyol, Vedat Nedim Tör, Yaşar Nabi Nayır, Zeyyat Selimoğlu.

Gazete 1960 yılında Gökkan Evliyaoglu'na geçmiştir. Bu tarihten sonra *Yeni İstanbul*, milliyetçi tonu ağır basan bir yapıya bürünmüştür. Temmuz 1966'da ise gazeteyi Kemal Uzan devralmıştır.

Yeni İstanbul, 1970'lerden itibaren ise magazin ağırlıklı bir gazeteye dö-nüşmüştür. Bu tarihlerden sonra siyasi konular ikinci plana itilmiştir.

Cevdet Türkay tarafından derlenip yayına hazırlanan Abdulmecid'in hususi doktoru Spitzer'in mektupları 4 Mart 1955'ten itibaren yayımlanmaya başlamıştır. Bu, oldukça önemli bir yazı dizisidir, ancak kısa sürmüştür. Niyazi Ahmet Banoğlu, "Tarih Boyunca Siyasi Cinayetler" başlıklı çalışmasını 16 Aralık 1963'ten sonra burada tefrika etmiştir.

Nusret Safa Coşkun, Aralık 1954 ile Ocak 1955 tarihleri arasında İstanbul'un meşhurları ile yaptığı söyleşileri "Meşhurların Günlük Hayatı" başlığı ile yayımlamıştır. Neriman Malkoç Öztürkmen, 1 Kasım 1954'ten itibaren devrin ileri gelen 11 kadın yazarıyla "Kadın Ediplerimiz" başlığı ile seri röportajlar hazırlamıştır. Burada 16 Kasım 1954 tarihinde Safiye Erol ile de bir söyleşi yer almaktadır. Bu söyleşi, Kubbealtı Cemiyeti'nin bastığı Safiye Erol Külliyyatı'nda görünmemektedir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Aralık 1949'dan itibaren *Panorama* adlı eserini burada yayımlamaya başlamıştır. Yaşar Nabi Nayır da "Zürriyetsiz Dünya" adlı çeviri romanını Ocak 1950'de yayımlanmıştır. Pakize Başaran, Ocak 1955'ten itibaren "Ağlayan Keman" adını taşıyan bir roman tefrika etmiştir. Şüküfe Nihal'in "Vatanım İçin" başlıklı romanı Ocak 1955'ten itibaren gazete sayfalarında görünmektedir.

✓ *Zafer*: *Zafer* gazetesi üç farklı dönemde çıkmıştır.

İlki, sahibi Sofizade Mehmet Tevfik, başyazarı Hersekli Mehmet İzzet tarafından 1911 yılında Kastamonu'da haftalık olarak yayımlanmıştır. Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın fikirlerini savunmuş, Millî Mücadele karşıtı bir tavır almıştır.

İkincisi, M. Şükrü ve İsmail Hakkı tarafından 1912 yılında 28 sayı olarak haftalık çıkmıştır.

Son gazete ise yazımıza söz konusu olan *Zafer* gazetesidir. Muammer Kıraner tarafından Ankara'da 1962 ile 1983 yılları arasında günlük olarak 5760 sayı yayımlanmıştır.¹⁶ Gazete, 30 Nisan 1949-1960 yılları arasında Ankara'da yayın hayatını sürdürmüştür. Muammer Kıraner tarafından Demokrat Parti'yi desteklemek amacıyla yayın hayatına kazandırılmıştır. Yazı işleri müdürlüğünü ise Fatin Fuat ve Cenap Yakar yapmışlardır.

27 Mayıs 1960 tarihinde ise Millî Birlik Komitesi tarafından kapatılmıştır. Bu gazetenin devamı olarak 7 Ocak 1962 tarihinden itibaren *Büyük Zafer* adlı bir gazete çıkarılmıştır. Yazar kadrosu da hemen hemen aynıdır. Yazı işleri müdürü ise Turhan Dilligil'dir.

Gazete, 19 Eylül 1955'te basın kanununa muhalefet ettiği için sıkıyönetim komutanlığınca 15 gün süre ile kapatılmıştır.

Zafer gazetesinin yazar kadrosu, Mümtaz Faik Fenik, Hikmet Yazıcıoğlu, Ahmet Muhip Dıranas, Ragıp Akyavaş, Sabahattin Sönmez, Sefer Günal, Orhan Seyfi Orhon, Fazıl Ahmet, Enver Behnan Şapolyo, Adliye Fenik, Bahadır Dülger, Tarık Müntaz Göztepe, Cenap Yakar, Hakkı Sayın, Ayhan Zühtü Velibeşe, Füzruzan Tekil, Mücahit Topalak, Abdullah Ziya Kozanoğlu, Zuhuri Danışman, Necdet Evliyagil, Necdet Rüştü Efe, Şeref Gülsoy, Mehmet Ali

Kışlalı, Muvakkar Ekrem Talu, Kâzım Nami Duru, Turhan Dilligil, Rasim Adasal, Adnan Ötügen, Orhan, Remzi Yüreğir, Sacit Öget, Şemsettin Kutlu, Burhan Belge, Refik Korkut, Rıfki Salim Burçak gibi çoğunluğunu Demokrat Parti üyelerinin oluşturduğu misafir kalemlerden oluşmaktadır.

Zafer gazetesinde Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun "Dağlar Delisi", Zuhuri Danişman'ın "Fetihten Sonra" başlıklı tefrikaları vardır. Enver Behnan ve Ragıp Akyavaş'ın tarihe ait yazıları oldukça ilginç ve önemlidir. Gazetede ayrıca 1955-1959 yılları arasında kısa süren seri anketler düzenlenmiştir.

✓ *Zaman*: Bu adı taşıyan gazete ya da dergiler farklı zamanlarda on defa çıkmıştır.

İlki, 1873-1880 arasında Selanik'te Mustafa adlı kişi tarafından haftalık olarak 348 sayı yayımlanmıştır.

İkincisi, 1891 ile 1900 arasında Tüccarbaşı Hacı Derviş Paşa ve M. Galip tarafından Lefkoşe'de haftalık olarak 423 sayı yayımlanan gazetedir.

Üçüncüsü, 1909 ile 1911 arasında Ali Nihat ve Yunus Nadi Abaloğlu tarafından günlük olarak Selanik'te 76 sayı yayımlanan gazetedir.

Dördüncüsü, 1918 ile 1919 arasında İstanbul'da Cevat İbrahim, Fuat Fazlı, Mehmet Necati tarafından günlük olarak 480 sayı çıkarılmış gazetedir.

Beşincisi, bahsimize konu olan gazetedir.

Altıncısı, 1948 ile 1954 arasında Nusret Safa Coşkun tarafından İstanbul'da, CHP desteğiyle yayımlanmıştır. 1950 yılından sonra düştüğü ilan sıkıntısı yüzünden kapanmıştır.

Yedincisi, 1956 ile 1961 arasında yukarıdaki gazetenin aynı kadrosu ile çıkmış gazetedir.

Sekizincisi, 1967 ile 1973 arasında İstanbul'da Osman Yılmaz Güngör tarafından 6 sayı çıkarılmış dergidir.

Dokuzuncusu, 1975 ile 1980 arasında İstanbul'da Faruk Sükan tarafından 1417 sayı çıkarılmış günlük bir gazetedir.

Onuncusu, 1986'dan günümüze kadar devam eden gazetedir. Sahibi Ali Akbulut, yazı işleri müdürü Ekrem Dumanlı'dır. Yazar kadrosunda Ekrem Dumanlı, Beşir Ayvazoğlu, Ali Çolak, Ali Bulaç, Hekimoğlu İsmail, Etyen Mahçupyan, Kadir Dikbaş, Fatih Selvi, Nihal Bengisu Karaca, Bülent Korucu, Taner Korkmaz, Hüseyin Gülerce, Tuncer Çetinkaya vardır. Haber gazeteciliğini önemseyen bir gazetedir. Tiraj itibarıyla ilk üçte bulunmaktadır. Günümüzde her ayın ilk pazartesi günü kitap eki vermektedir.

Bahsimize konu olan *Zaman* gazetesi ise Velid Ebüzziya, Nizamettin Nazif tarafından 11 Haziran 1934'te yayımlanmaya başlamıştır. Yazı işleri müdürü Velid Ebüzziya'dır. Bu gazete daha sonra 27 Şubat 1936'da Etem İzzet Benice'ye devredilmiştir. Toplam 659 sayı çıkmıştır. Bu gazetenin de ömrü kısadır. Devamı ise Etem İzzet Benice'nin çıkardığı *Açıksöz* gazetesidir.

Gazetenin yazar kadrosunda Velid Ebuzziya, Ömer Rıza Doğrul, Hakkı Süha Gezgin, M. Turhan Tan, Süleyman Tevfik, Etem Benice, Nizamettin Nazif, Aziz Semih Çorlu, Hikmet Turhan Dağlıoğlu bulunmaktadır.

Gazetede İskender Fahrettin Sertelli'nin tefrika romanı yayımlanmıştır. Halil Bedii Fırat'ın da "Yanıklar Bağı" adlı romanı burada tefrika edilmiştir. Ayrıca Bulgaristan'daki Kırcalı hakkında kısa bir tefrika ile bilgi verilmiştir. Aziz Semih Çorlu da "Musikinin Tarih ve Edebiyatı" başlıklı haftalık yazılar yazmıştır.

DİĞERLERİ

✓ *Adalet*: Bu isimle beş farklı gazete ve dergi yayımlanmıştır. İlki, Mahmut Nedim ve Mustafa Nedim tarafından Paris'te 1907'de aylık olarak çıkmış gazetedir. İkincisi, Kurtuluş Savaşı'nda Bahriyeli Miralay Ali Sami Bey tarafından Bandırma'da çıkarılmıştır. Millî Mücadele aleyhtarı bir gazetedir. Üçüncüsü, Ankara'da Adalet Bakanlığı'na bağlı olarak aylık çıkan dergidir. Dördüncüsü, İzmir'de 1962 ile 1976 arasında haftalık olarak yayımlanıp 203 sayı çıkmış olan bir gazetedir. Beşinci *Adalet* gazetesi ise 3 Ekim 1962 ile 1985 arasında 8196 sayı yayımlanmıştır. Bu gazete Adalet Partisi'ni desteklemiştir. Yazar kadrosunda Kenan Harunoğlu, Fahir Esin, Erdem Karaismail, Muzaffer Arıbalı, Fatih Fuat, Perihan Parla, Ragıp Akyaş, Bahadır Dülger, Necmeddin Önder, Sezai Akdağ, Ercan San, Tuncer Özbaykal, Aysan Akıncı, Parlos Kuntay, Feridun Evrensel, Gündüz Sosyal gibi isimler bulunmaktadır.

✓ *Adana'ya Doğru*: 1919 yılının Kasım - Aralık aylarında yazar Ahmet Rasim'in oğlu Mazlum Rasim (Can) tarafından Kayseri'de çıkarılmıştır. Mazlum Rasim aynı zamanda Sivas Kongresi'nin güvenliğinden sorumlu bir subaydır. Güney bölgesindeki Ermeni ve Fransız saldırılarına karşı halkı bilinçlendirmeyi ve İç Anadolu'dan Çukurova'ya her çeşit yardımın kısa zamanda aktarılmasını amaç edinmiştir.

✓ *Ahali*: Bu isimle farklı dört gazete ve dergi yayımlanmıştır. Birincisi, 1881 yılında Mihran Efendi ve Şemsettin Sami tarafından İstanbul'da 3 sayı çıkarılmış bir dergidir. İkincisi, 1911 ile 1912 yılları arasında İstanbul'da Mevlanzade Rifat ve Ohannes Ferit tarafından günlük olarak çıkarılmış bir gazetedir. Üçüncüsü, 1918 ile 1927 yılları arasında (466 sayı) haftalık olarak İsmail Cenani Oral, Mahmut Aziz, Kemal Emin tarafından Samsun'da çıkarılmıştır. Bu gazete farklı zamanlarda kısa soluklarla 1944 yılına kadar yayını sürdürmüştür. Millî Mücadele'yi desteklediği için, zaman zaman İngiliz kuvvetlerince kapatılmışsa da tekrar yayın hayatına geri dönmüştür. Dördüncüsü, 8 Eylül 1919'da başlayıp 1920'de kapanan, Mehmet Bahçet tarafından Trakya'nın Türklüğünü ifade etmek üzere Edirne'de yayımlanmış gazetedir.

✓ *Ahenk*: 1896 ile 1937 arasında kesintilere uğrayarak yayımlanmıştır. İlk çıktığı zamanlar haftada iki gün, 1904'ten sonra ise İzmir'de günlük olarak

yayımlanmıştır. Mehmet Şevki ve Cevriye İsmail tarafından çıkarılmıştır. Millî Mücadele'yi destekleyen gazete, İzmir'in işgali üzerine zaman zaman kapanmışsa da yayını 1937 yılına kadar sürdürmüştür. Gazete 1919 ile 1921 arasında yayımlanmamıştır. Gazetenin yazar kadrosunda Mehmet Şevki, Cevriye İsmail, Halit Ziya Uşaklıgil, Ali Nazmi, Süleyman Şevket, Refik Nevzat, Mehmet Necati, Hasena Nalan, Hadiye Hümeysra, Mahmut Esat Bozkurt, Mustafa Necati, Orhan Rahmi Gökçe, Mahmut Fikri, Mahmut Şevket, Ercüment Ekrem Talu, Aka Gündüz, Halide Nusret Zorlutuna, Tokadizade Şekip, Yakup Kadri, Falih Rıfkı Atay bulunmaktadır.

✓ *Ahrar*: Mehmet Fahrettin tarafından 1919'da Eskişehir'de 7 sayı yayımlanmış bir gazetedir. Millî Mücadele'yi desteklemiştir.

✓ *Akit*: Kuruluş tarihi 12 Eylül 1993. Sahibi Müstakil Medya A.Ş. Gazetede ki hemen tüm haber ve yazılar dinî yorumlarla değerlendirilmektedir.

✓ *Aksiseda*: 1908'de Avnizâde Cemil tarafından haftada üç defa olmak üzere Samsun'da çıkarılmış, Millî Mücadele döneminde de yayını sürdürmüş ve Millî Mücadele'yi desteklemiştir. Başyazarı İbnü'l Hilmi ve İsrail Hakkı'dır.

✓ *Albayrak*: 1 Mart 1913 ile 1921 arasında Süleyman Necati Güneri ve Sıtkı Dursunoğlu tarafından Erzurum'da haftada iki kez olarak 93 sayı yayımlanmıştır. *Albayrak* yayımlandığı ilk dönemde Türkçülük akımını savunmuştur. Doğu Anadolu'nun Rus işgali nedeniyle 1. Dünya Savaşı sırasında kapatılmıştır. Daha sonra 1919 baharında tekrar yayımlanmaya başlamıştır. Başyazarı Süleyman Necati Bey'dir. Yazı kadrosu Mithat Bey, Cevat Dursunoğlu, Müştak Sıdkı Bey'dir. Gazete, Millî Mücadele taraftarı olup Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'nin sözcüsüdür. Bununla birlikte 1920 yazından itibaren komünizm cereyanına kapılmış, Sovyet idaresinde görüldüğü gibi muhtariyet taraftarı ve vilayetlere özerklik verilmesini isteyen bir yayın politikası izlediğinden 1921'de Kâzım Karabekir tarafından kapatılmıştır.

✓ *Alemdar*: Bu isimle iki gazete yayımlanmıştır. İlki, 1909 ile 1922 arasında İstanbul'da günlük olarak yayımlanmıştır. Refi'î Cevat Ulunay ve dayısı Pehlivan Ahmet Kadri tarafından çıkarılmıştır. Babıali Baskını üzerine kapatılmış, 1918'e kadar yayımlanmamıştır. 1918'den 1922 yılına kadar tekrar yayımlanmıştır. *Alemdar* gazetesi, Hürriyet ve İtilaf Fırkası yanlısı olup İngiliz mandasını benimsemiş ve İngiliz Muhipler Cemiyeti'nin beyannamesini yayımlayarak halka empoze etmeye çalışmıştır. Önceleri İttihat ve Terakki'ye muhalefet eden gazete, daha sonra Millî Mücadele aleyhinde yayın yapmıştır. Yazar kadrosunda Refi'î Cevat Ulunay, Pehlivan Ahmet Kadri, Refik Halit, Hafız İsmail, Dr. Selahattin, Mustafa Sabri gibi isimler bulunmaktadır. Gazete günlük olarak çıkarılmış, zaman zaman sıkı yönetim tarafından kapatılmış ve *Takvimli Gazete*, *Teşrih* adlarıyla da yayımlanmıştır. Bu gazetede yazarların çoğu daha sonra 150'liklerden sayılıp yurt dışına sürgüne gönderilmiştir. İkinci *Alemdar* ise 1936 ile 1937 yılında İstanbul'da yayımlanmıştır.

✓ *Amal-i Millîye*: 29 Nisan 1920'de Kahramanmaraş'ta yayına başlamış, kısa süre sonra kapanmıştır. Gazete, Hacı Nuri ve Ayaşlızade İsmail Hakkı tarafından çıkarılmıştır; Millî Mücadele'yi destekleyen yayınlar yapmıştır.

✓ *Anadolu*: Bu isimle dört farklı gazete yayımlanmıştır. İlki, 1902 yılında Kahire'de Adanalı Süleyman tarafından 10 sayı olarak yayımlanmıştır. İkincisi, 1908 ile 1909 yılları arasında Konya'da haftada iki gün olmak üzere 54 sayı çıkmıştır. Üçüncüsü, 1912 ile 1954 arasında İzmir'de yayımlanmıştır. Bunu Haydar Rüştü Öktem ve Akil Koyuncu yayımlamışlardır. Bu iki ismin yanında Cemalettin Saraçoğlu ve Aydın Öktem de gazetede yazmıştır. İttihat ve Terakki'nin sözcülüğünü yapmıştır. Daha sonra Haydar Rüştü tarafından İzmir'in işgali üzerine 1921 ile 1922 arasında Antalya'da yayımlanmıştır. Gazete 1926 ile 1954 arasında Aydın Öktem gözetiminde çıkmıştır. Bütün yayınlarında Millî Mücadele hareketini destekleyen gazete, İzmir'in işgalinden sonra kapatılmıştır. Şehrin işgalden kurtulması üzerine İzmir'de yayına devam etmiştir.

✓ *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*: 1921 ile 1922 arasında Ankara'da haftalık olarak çıkmış gazetedir. Aka Gündüz tarafından yayımlanmıştır. İstanbul'da yayımlanan *Peyam-ı Sabah* gazetesinin sahte olduğunu söyleyerek yayın hayatına girmiştir. *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, Millî Mücadele'yi desteklemiştir. Bu gazetenin mizahi bir yönü de vardır. Aka Gündüz'ün yanında Ahmet Hidayet Reel de burada yazmıştır.

✓ *Ankara Haftası*: 1935 yılından itibaren Ankara'da yayımlanmış bir gazetedir. Nâmık Anbarcıoğlu tarafından çıkarılmıştır. Nâmık Anbarcıoğlu, Aka Gündüz, Enver Behnan Şapolyo, Cemal Bardakçı gazetede yazan isimlerdir. Bu gazete, *Çankaya* ismiyle devam etmiştir. Gazetede roman tefrikaları ve o dönemin anlayışına uygun olarak yakın tarihe ait tüm olumsuzlukların malzeme yapıldığı gerçekliği şüpheli yazılar vardır. Burada dikkat çeken en önemli tefrika Konya Eski Valisi Cemal Bardakçı tarafından yazılmış olan "Yakın Tarihimizde Konya İsyancıları" başlıklı yazı dizisidir.

✓ *Ankara Telgraf*: 1952 ile 1966 arasında 3646 sayı yayımlanmıştır. Gazete kesintiye uğrayıp 1960'ta kapanmıştır. İkinci kez yayın hayatına 12 Temmuz 1962'de girmiştir. Ankara'da akşamları neşredilen bir gazetedir. Gazetede Aka Gündüz, Şinasi Nahit Berker, Necip Fâzıl Kısakürek, Şevket Süreyya Aydemir, Şahap Sıtkı, Mekki Sait Esen, Fethi Giray, Gazanfer Kunt, Tuğrul Aşıroğlu, Niyazi Acun gibi isimler yazmışlardır.

✓ *Ankara Ticaret*: Gazete, 1952'de Ankara'da çıkmaya başlamıştır. İmtiyaz sahibi Cahit Baydar'dır. Yazı işleri müdürü Nuray Tüzün'dür. Ticaret ve ekonomi gazetesidir.

✓ *Asabi*: 10 Aralık 1997'de yayın hayatına başlayan gazetenin künyesindeki sahibi Mehmet Ali Yalçındağ. Bu yıl itibarıyla *Gözcü* gazetesinin eki olarak yayımlanmıştır.

✓ *Asır*: Bu isimle dört farklı gazete yayımlanmıştır. İlki, 1870 ile 1873 arasında Çaylak Mehmet Tevfik tarafından haftanın beş günü çıkmak

üzere yayın hayatına girmiştir. Burada daha çok politika ve ilmi meselelere yer verilmiştir. İkincisi, 1895 ile 1907 arasında Abdurrahman Nazif ve Fazlı Necip tarafından Selanik'te haftada iki gün olmak üzere 1299 sayı yayımlanmıştır. Üçüncüsü, 1904 ile 1905 arasında İstanbul'da Abdurrahman Nazif tarafından günlük olarak yayımlanmış ve 1011 sayı çıkmıştır. Dördüncü *Asır* gazetesi ise 1907-1908 arasında Selanik'te Ârif adında bir kişi tarafından günlük olarak 101 sayı yayımlanmıştır.

✓ *Asya*: 1922 yılında *Öğüt* gazetesini çıkartan Ahmet Bey tarafından Ankara'da yayımlanmıştır. Sadri Ertem ve Enver Behnan Şapolyo bu gazetede yazmışlardır.

✓ *Ateş*: 1995'te yayımlanmaya başlayan gazete Dinç Bilgin'e aittir. Cinsellik, adliye ve polisiye haberlerinin ön planda olduğu bir gazetedir. Kısa süre sonra kapanmıştır.

✓ *Aydın İli*: 9 Haziran 1920'de Sami Kutluğ ve Dr. Burhanettin Onat tarafından Nazilli'de çıkarılmıştır. Aydın ve Havalisi Redd-i İlhak Heyeti Merkeziyesinin yayın organıdır. 3 Temmuz 1920'de kapanmıştır.

✓ *Ayine-i Vatan*: Yayın hayatına 1866 yılında başlamıştır. Daha sonra birçok kere çeşitli görüşteki kişiler tarafından çıkarılan gazete, Türk basın tarihinin ilk resimli gazetesidir. Gazete *Ruznâme-i Ayine-i Vatan* ismiyle 1867'de tekrar yayımlanmıştır. *Ruznâme-i Ayine-i Vatan* 79 sayıya kadar devam etmiş siyasi bir gazetedir. Bu gazete de sonra adını *İstanbul* olarak değiştirmiştir. Gazetede hükümeti tenkit eden ve Genç Osmanlıları öven yazılar yayımlanmıştır. *Ayine-i Vatan* adıyla başlayıp sonra isim değiştiren gazete 1869'da kendiliğinden kapanmıştır.

✓ *Babalık*: 23 Aralık 1910 ile 1952 yılları arasında 7952 sayı yayımlanmıştır. Yusuf Mazhar Bey tarafından Konya'da çıkarılmıştır. Önce haftada bir, sonra haftada iki kere çıkarılan gazete 5 Nisan 1921'den sonra günlük olarak yayımlanmaya başlamıştır. *Babalık*, Millî Mücadele'yi savunan bir gazetedir. Millî Mücadele döneminde yazı işleri müdürlüğünü Samizade Süreyya Bey yapmıştır. Gazetenin yazı kadrosunda Samizade Süreyya Bey, Ekrem Reşat, Server İskit, Süleyman Necati, Saffet Gürol, Saadettin Nüzhet ve Enver Behnan Şapolyo gibi önemli isimler yer almıştır.

✓ *Basiret*: Bu ismi taşıyan iki gazete yayımlanmıştır. İlki, 1869 ile 1878 arasında farklı yayın periyodunda 2448 sayı çıkmıştır. Yazı kadrosunda Suphi Paşazade, Ayetullah Bey, Nâmık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Ali Suavi, Hâlet Bey, Nâzım Hikmet'in dedesi Mustafa Celalettin Paşa vardır. Ali Suavi'nin Çırağan Olayı'nı ilk defa basına taşıyan gazetedir. İkinci *Basiret* de aynı kadro tarafından 1908 yılında 12 sayı olarak çıkarılmıştır.

✓ *Bayraktar*: 1912'de Ahmet Cevdet tarafından İstanbul'da günlük olarak yayımlanmıştır.

✓ *Ceride-i Havadis*: 11 Temmuz 1840 ile 27 Eylül 1864 arasında yayın hayatını sürdürmüştür. *Takvim-i Vekâyi*'den sonra yayımlanan ikinci gaze-

tedir. Gazete İngiltere'deki *Morning Herald* gazetesinin İstanbul muhabiri olan William Churchill tarafından çıkarılmıştır. Yayınlarının niteliği itibarıyla yarı resmî olmakla beraber; özel çaba ve sermaye ile çıkarılan ilk gazete olma özelliğini taşır. Yazar kadrosunda Batı dünyasını tanıyan ve yabancı dil bilen Türkler yer almakla birlikte, hiçbirisi kendi imzasını kullanmamıştır. Kırım Savaşı'nın çıkmasıyla beraber İngiltere'ye giden Churchill, oradan gönderdiği haberlerle gazeteye olan ilgiyi artırmış ve gazete yayın gününü beklemeden "Ruznâme-i Ceride-i Havadis" veya "Ruznâme" adı altında bir yapraklı ekler yayımlamıştır. Churchill'in ölümüyle halkın rağbetini kaybeden *Ceride-i Havadis* 1864 yılında kapanmış ve yerine *Ruznâme-i Ceride-i Havadis* günlük hâle getirilerek yayımlanmaya başlanmıştır. Sahibi İngiliz olan bu gazete devletin icraatını devamlı övmüş ve yazı dilinin gelişmesi ve sadeleşmesine de katkıda bulunmuştur.

✓ *Demirkırat*: 1947 yılında önce haftalık, ardından günlük olmuştur. Gazetenin sahibi Fikret Karakoyunlu, yazı işleri müdürü ise Bedii Faik'tir. Yayın politikası olarak Demokrat Parti'yi desteklemiştir. Yazı kadrosunda başyazar olarak Prof. Kenan Öner, Samet Ağaoğlu, Bahadır Dülger yer almışlardır. Yayımlandığı ilk dönemler ilgi gören bir gazete olmuştur. Gazete aynı yıl Kenan Öner'in Demokrat Parti'den ayrılmasıyla kapanmıştır.

✓ *Dertli*: 1919 ile 1926 yılları arasında Yağcıoğlu Ahmet Reşat Bey tarafından Bolu'da haftalık olarak 175 sayı çıkarılmıştır. 1920 yılına Bolu-Düzce isyanları nedeniyle yayınına ara vermiştir. 1921 yılında İlyaszade Şükrü Bey tarafından tekrar çıkartılmaya başlanmıştır. Millî Mücadele'yi desteklemiştir. Yazarları Ali Sait, Şerafettin Abdurrahman, İlyaszade Şükrü Bey, Yağcıoğlu Ahmet Reşat Bey'dir.

✓ *Devir*: Bu isimle üç farklı gazete ve dergi çıkmıştır. Birincisi, 1872 yılında Ahmet Midhat Efendi ile Mehmet Cevdet tarafından çıkarılmıştır. Günlük olarak yayımlanması tasarlanan gazete ilk sayısında neşredilen bir makale yüzünden kapatılmıştır. *Bedir* adıyla tekrar yayımlanmışsa da kısa süre sonra kapanmıştır. İkincisi, 1873 ile 1874 arasında Mehmet Salim ve Yanko Resmi tarafından İzmir'de haftada iki gün olmak üzere 57 sayı yayımlanmış siyasi bir gazetedir. Üçüncüsü, 1954 ile 1974 arasında Altemur Kılıç tarafından İstanbul'da aylık olarak 124 sayı yayımlanmış dergidir.

✓ *Doğru Söz*: Bu isimle beş gazete yayımlanmıştır. İlki, Kahire'de 1906 yılında 15 günlük gazete olarak Ahmet Kemal Akünal ve Ubeydullah Efendi tarafından 13 sayı çıkarılmıştır. İkincisi, Ârif Hikmet tarafından 1910 ile 1911 arasında İstanbul'da Türkçe ve Arnavutça haftalık olarak 49 sayı yayımlanmıştır. Üçüncüsü, 22 Mayıs 1919'da Balıkesir'de haftalık olarak yayına başlamıştır. Balıkesir'in işgaliyle gazete kapanmıştır. 5 Haziran 1919 tarihli 3. sayısında manda teklifini şiddetle eleştirerek, Türkler için "Ya İstiklal Ya Ölüm" şeklinde belirlenen tercihi dile getirmiştir. Millî Mücadele taraftarı yayın yapmıştır. Dördüncüsü, 1937 ile 1937 arasında Kayseri'de Hüsnü Açıksöz tarafından yayımlanmıştır. Beşincisi, 1946 ile 1968 arasında Kastamonu'da 6729 sayı yayımlanmıştır.

✓ *Efkâr*: 1876 yılında Antuvan Efendi tarafından İstanbul'da haftalık olarak 19 sayı yayımlanmıştır. Siyasi bir gazetedir.

✓ *Ekspres*: 1962 ile 1984 arasında Ankara'da 12370 sayı yayımlanmıştır. Yazı işleri müdürü Muammer Yaşar Bostancı'dır. Yazarları Doğan Kasaroğlu, Nécdet Onur, Niyazi Acun, Enver Behnan Şapolyo, Muazzez Arıoba'dır.

✓ *Ertuğrul*: 1912'den itibaren haftalık olarak Mümtaz Şükrü ve Ahmet Refik tarafından Bursa'da yayımlanmıştır. Gazete Yunan işgalini protesto etmiştir.

✓ *Ferda*: Bu ismi taşıyan üç gazete ve dergi vardır. İlki, 1904'te Hulusi ve A. Rüştü tarafından İstanbul'da haftalık olarak 4 sayı yayımlanmıştır. İkincisi, 1918'de Kemalettin, Ahmet Sami ve Haydar isimli kişiler tarafından 15 günlük dergi olarak 12 sayı yayımlanmıştır. Basın tarihi açısından önemli olan *Ferda* gazetesi ise 31 Ekim 1918 ile 1919 arasında 150'liklerden Ali İlmi tarafından Adana'da haftada iki kez olmak üzere 96 sayı çıkarılmıştır. Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın sözcülüğünü yapan *Ferda* gazetesi, Adana ve havalisini işgal eden Fransızların maddi ve manevi desteğini görmüştür.

✓ *Gaye-i Millîye*: Bu isimle üç gazete ve dergi yayımlanmıştır. İlki, 1885 ile 1886 arasında Menemelizade Mehmet Tahir tarafından haftalık olarak 33 sayı çıkarılan bir dergidir. İkincisi, 1894 ile 1908 arasında Filibe ve İstanbul'da haftalık olarak yayımlanıp 326 sayı çıkmış gazetedir. Bu gazetede Ali Rıza, Mehmet Ubeydullah, Ahmet Sadık yazmışlardır. Üçüncüsü, Köy Öğretmenler Derneği'nin yayını olarak 61 sayı çıkmış dergidir. *İrade-i Millîye* gazetesinin kapanması üzerine, 2 Mart 1921'de Maksud Azmi tarafından Sivas'ta bu adla yayımlanmıştır.

✓ *Gedikkaya*: Şubat 1920'de Giresun Belediye Reisi Kuva-yı Milliyeci Topal Osman tarafından Giresun'da çıkarılmıştır. Yazı işleri müdürü Cemşidzade Ahmet Nuri'dir. Gazete kısa bir süre sonra kapanmıştır.

✓ *Geveze*: Bu isimle iki gazete çıkmıştır. Birincisini, 1875 yılında Çaylak Tevfik Bey haftada iki gün olarak 10 sayı yayımlamıştır. Mizah gazetesidir. İkincisi, 1908 ile 1909 arasında Kirkor Faik, A. Sami, Nurettin Rüştü Büngül tarafından İstanbul'da haftada iki gün olarak 115 sayı çıkarılmıştır. Diğeri gibi mizah gazetesidir.

✓ *Gözcü*: 15 Mayıs 1996'da yayınına başlayan *Gözcü*'nün künyesindeki sahibi Mehmet Ali Yalçındağ'dır. Burada birinci sayfada belirlenen genel güncel konular haricinde polisye olaylar ve yorumlar ağırlıktadır.

✓ *Günaydın*: İstanbul'da Haldun Simavi tarafından 26 Kasım 1968 ile 1990 arasında çıkarılmıştır. Daha sonra *Yeni Günaydın* adıyla çıktı ise de kısa süreli olmuştur. Bugün itibarıyla *Sabah* gazetesinin her gün verdiği ek tir. Yayımlandığı ilk zamanlarda yazı işleri müdürü Rahmi Turan'dır.

✓ *Güneş*: 19 Şubat 1982 tarihinde yayın hayatına başlayan gazetenin değişen logosuyla ilk sahibi Mehmet Bülent Ergin, sonraki sahipleri ise Asil Nadir ve Mehmet Ali Yılmaz'dır. *Güneş* gazetesinde adliye haberleri, siyasi konular, haber ve yorumları ağırlıktadır.

✓ *Güzel Trabzon*: 1922 tarihinde Ali adlı bir kişi tarafından günlük olarak Trabzon'da çıkarılmıştır. Gazetenin Müdürü Mehmet Ziyaeddin olup haftada üç defa çıkarılmıştır.

✓ *Haber*: Bu isimle dört farklı gazete çıkmıştır. İlki, 1918 ile 1926 arasında "Türk Mürettibin Cemiyeti"nin yayın organı olarak 205 sayı çıkmış bir akşam gazetesidir. Süleyman Sudi, Süleyman Tevfik, Samizade Süreyya yazmışlardır. İkincisi, 1931 ile 1946 arasında Hakkı Tarık Us tarafından 4962 sayı çıkarılmış günlük bir gazetedir. Us kardeşlerin yanı sıra Vâlâ Nurrettin, Yekta Ragıp Önen, Reşat Ekrem Koçu, Sadri Ertem, Hakkı Süha Gezgin gibi kalemler de yazmışlardır. Üçüncüsü, 1951 ile 1959 arasında Vedat Refioğlu tarafından Ankara'da yayımlanmış günlük gazetedir. Dördüncü, 5 Eylül 1965 ile 1981 arasında İstanbul ve Ankara'da 23704 sayı çıkmış gazetedir. Sahibi İzzettin Turanlı'dır. Yazı işleri müdürü Mithat Perin, sonra da Vural Sugen'dir. Esat Siyavuşgil, Rıfık Salim Burcak, Enver Behnan Sapolyo, Ârif Sakar, Sevda Sezer, Mekki Sait Esen, Güzide Sayan, Avni Uzansoy daimi olarak bu gazetede yazmışlardır.

✓ *Hadika*: Bu isimle iki gazete yayımlanmıştır. İlki, 1869 ile 1874 arasında İstanbul'da Aşir Efendi tarafından günlük olarak 128 sayı çıkarılmıştır. Hükümeti eleştiren yazıları nedeniyle kısa süreli kapatılmıştır. Yazar kadrosunda Nâmık Kemal, Ebuzziya Tevfik, Ahmet Midhat Efendi, Şemsettin Sami yer almışlardır. 57. sayısından itibaren haftada bir kez çıkartılmıştır. Endüstri, teknik ve bilim konulu yazılarıyla *Mecmua-i Fünûn*'dan sonra çıkan ilk ilmî gazetedir. İkincisi, 1888'de İstanbul'da Halil Edip tarafından 15 günlük olarak çıkarılmış bir gazetedir.

✓ *Hadisat*: 1918 ile 1919 arasında Mehmet Tevfik Efendi tarafından İstanbul'da 174 sayı yayımlanmıştır. Süleyman Nazif, İstanbul'un işgali üzerine yazdığı "Kara Bir Gün" adlı yazısı nedeniyle Malta'ya sürülmüştür. Bu gazetede Cenap Şehabettin de yazmıştır.

✓ *Hak*: Bu isimle beş gazete yayımlanmıştır. İlki, 1899 ile 1900 yılları arasından 15 günlük gazete olup 39 sayı çıkmıştır. İttihat ve Terakki'nin yayın organıdır. İkincisi, Mehmet İzzettin tarafından 1909 ile 1912 arasında Selanik'te haftada iki defa olmak üzere 162 sayı yayımlanmıştır. İttihat ve Terakki'nin yayını olarak çıkmıştır. Aka Gündüz de yazmıştır. Üçüncüsü, 1910 ile 1912 arasında Süleyman Nazif ve Cemil Mahmut tarafından günlük olarak 139 sayı yayımlanmıştır. Bu gazete edebiyat eki vermiştir. Dördüncüsü, 1912'de Hamdi adlı bir kişi tarafından İstanbul'da günlük olarak yayımlanmış ve 148 sayı çıkmıştır. Beşincisi ise Hüseyin Kâzım Kadri, Hüseyin Cahit Yalçın, Tevfik Fikret'in, ceza alan *Tanın* gazetesinin yerine 1912'de 4 sayı çıkardıkları gazetedir.

✓ *Hakayikü'l Vekâyi*: 1870 ile 1873 arasında İstanbul'da Rüştü ve Filip adında iki kişi tarafından 1040 sayı çıkarılmış bir gazetedir.

✓ *Halk Dostu*: Bu gazete 1928'de ve 1930-1931 yıllarında Nebizade Hamdi tarafından çıkarılmış günlük gazetedir. Az sayfalı, reklama dayalı, sütün doldurmak kaygısı ile yazılmış tefrikaları olan gazetedir.

✓ *Halk*: Bu isimle altı gazete yayımlanmıştır. İlki, 17 Haziran 1922-1923'te 42 sayı olarak Konya'da Samizade Süreyya Bey, Server İskit tarafından çıkarılmıştır. İkincisi, 1925-1926'da Ahmet Bey ve Muhittin Birgen tarafından İstanbul'da günlük olarak yayımlanmıştır. Bu gazetede Muhittin Birgen, İsmail Hüsrev, İbrahim Necmi Dilmen, M. Mermi, Vedat Nedim Tör ve M. Ermin yazmışlardır. Üçüncüsü, 1927 ile 1928 arasında Mustafa Cavit tarafından Muğla'da günlük olarak yayımlanmıştır. Dördüncüsü, 1929 ile 1931 arasında Ankara'da "Maârif Vekâleti"nin yayın organı olarak 124 sayı çıkmıştır. Beşincisi, 1934 yılında Kâmil Saruhan ve Ali Kalkan tarafından Trabzon'da hafta iki gün olmak üzere yayımlanmış gazetedir. Altıncısı, 1956 yılında İstanbul'da çıkmıştır. Tahir Burak'ın karikatürü yüzünden kapatılmıştır.

✓ *Hareket*: Bu isimle üç farklı gazete ve dergi yayımlanmıştır. Birincisi, 1929 yılında Suat Tahsin Türk tarafından haftada iki gün olmak üzere İstanbul'da yayımlanmış bir dergidir. İkincisi, 1939 yılından itibaren Nurettin Topçu tarafından çıkarılmış felsefe ve sanat dergisidir. Üçüncü *Hareket* ise 1962'de Ankara'da Süha Sükuti Tübel tarafından çıkarılmıştır. Yazı işleri müdürü Faruk Taşkıran'dır. Yazarları Ali İhsan Yazgan, Numan Beyazıt, Mazhar, Hasan Tezel'dir.

✓ *Hayal*: Bu isimle üç gazete yayımlanmıştır. İlki, 1872 ile 1877 arasında haftada üç gün olmak üzere Teodor Kasap tarafından 368 sayı çıkarılmış mizah gazetesidir. Ebüzziya Tevfik de burada yazmıştır. Yayımladığı bir karikatürden dolayı ceza almıştır. İkincisi, 1895 yılında Londra'da Ali Şefkati tarafından yayımlanmış mizah gazetesidir. Üçüncüsü, 1910 ile 1911 arasında haftada iki gün olarak 79 sayı yayımlanan bir gazetedir. İlk sayıları Londra ve Paris'te yayımlanmıştır. Mehmet Rauf çıkarmıştır.

✓ *Hukuk-ı Beşer*: Bu isimle iki gazete yayımlanmıştır. İlki, 1918-1919'da İzmir'de günlük 155 sayı olarak yayımlanmıştır. Osmanlı Sulh ve Selamet Cemiyeti'nin sözcülüğünü yapan, *Hukuk-ı Beşer*'in başyazarı Hasan Tahsin'dir (Osman Nevres). Hasan Tahsin makalelerinde düşmana karşı topyekûn direnişi savunmuş, Mayıs 1919'da İzmir'e ayak basan Yunanlılara karşı ilk kurşunu atarak Anadolu basınının düşmana karşı direniş hareketini başlatmıştır. Kendisi de burada şehit olmuştur. Gazete, 4 Ocak 1919'dan sonra *Sulh ve Selamet* adıyla çıkmıştır. İkincisi, 1919 yılında 'günlük olarak Mevlanzade Rifat tarafından 68 sayı yayımlanmıştır.

✓ *Hülasatü'l-Efkar*: 1873 ile 1874 arasında Antuvan Efendi tarafından günlük olarak yayımlanmıştır. Toplam 135 sayı çıkmıştır. Siyasî ve haber gazetesidir. Sabah ve akşam çıktığı günler olmuştur.

✓ *Hukuk-ı Umumiye*: 1908 ile 1909 arasında Necip Nadir ve Avnullah Kâzimi tarafından günlük olarak yayımlanmış ve 182 sayı çıkmıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin muhalifidir. Başyazarı Mevlanzade Rifat'tır.

✓ *Hür Adam*: 1928 ile 1931 arasında Fuat Carım ve Suphi Soysallı tarafından İstanbul'da çıkarılmış günlük gazetedir.

✓ *Işık*: Bu isimle dört gazete ve dergi çıkmıştır. Birincisi, 1909 yılında "Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti Süleymaniye Kulübü" yayını olarak 2 sayı çıkan dergidir. İkincisi, 1914 yılında İbrahim Temo ve Cevdet Kemal tarafından Romanya'da haftalık olarak yayımlanmış gazetedir. Üçüncüsü, önce Samsun'da 16 Aralık 1918'de, sonra 1 Nisan 1918'de, sonra da Giresun'da Cemşidzade Osman Nuri tarafından on beş günde bir çıkarılmış resimli bir dergidir. Millî Mücadele'yi desteklemiştir. Dördüncüsü ise 1971 ile 1972 arasında Ankara'da "Harp Okulları Mezunları Yardımlaşma Derneği" yayını olarak 20 sayı çıkmıştır.

✓ *İbret*: Bu isimle üç gazete yayımlanmıştır. Birincisi, 29 Mayıs 1870'te Aleksan Sarafyan Efendi tarafından yayımlanmaya başlayan *İbret* 1871'de kapanmıştır (30 sayı). İkincisi, 1872'de Ahmet Midhat Efendi'nin yönetimine geçmiş ve yeni yayın anlayışı ile çıkmaya devam etmiştir. Gazetenin başyazarlığını Nâmık Kemal yapmıştır. Osmanlı yönetimine karşı en şiddetli yazılarını bu gazetede yazmıştır. Bu sebeple birkaç kez kapatma cezasına uğrayan gazetenin yayınına 4 Nisan 1873'te son verilmiş ve yazarlardan Ahmet Midhat Efendi ile Ebuzziya Tefik Rodos'a, Nâmık Kemal Magosa'ya, Nuri Bey de Akka'ya sürülmüşlerdir. *İbret*, haberden çok makaleleriyle devrin fikir hayatına katkıda bulunmuş, özellikle Nâmık Kemal, yönetim anlayışına ait o döneme göre radikal sayılan fikirlerini bu gazetede yayımlamıştır. Gazete, haftada beş gün yayımlanmıştır. Üçüncüsü, 1919-1920'de Hadizade Mehmet Emin Bey tarafından Konya'da yayımlanmıştır.

✓ *İfham*: Bu isimle üç gazete yayımlanmıştır. Birincisi, 1912 yılında Hasan Fehmi ve Lütfi Fikri tarafından İstanbul'da günlük olarak 48 sayı yayınlanmış gazetedir. İkincisi, 1912 ile 1913 arasında Hasan Vehbi tarafından 180 sayı yayımlanmış bir akşam gazetesidir. Gazetede Ahmet Ferit Tek, Mehmet Ali Hüseyin, Mustafa Suphi yazmışlardır. Üçüncüsü, Temmuz 1919-1920'de İstanbul'da 204 sayı yayımlanmıştır. İlk günlerinde Millî Türk Partisi'nin yayın organı olarak neşriyat yapmıştır. Bu dönemde manda yanlısıdır. Bir süre kapatılan gazete, daha sonra aynı adla Ahmet Ferit Bey tarafından 23 Temmuz 1919'da yayımlanmıştır. Gazetenin yazı kadrosunda Ahmet Ferit, Mehmet Emin, Hamdullah Suphi, Ömer Seyfettin, Necip Âsım, İzzet Ulvi, Falih Rıfki gibi isimler vardır.

✓ *İrade-i Millîye*: 14 Eylül 1919 ile 1922 arasında Sivas'ta yayımlanmıştır. Anadolu'da Millî Mücadele'yi destekleyen ilk gazetedir. Gazete, sahibi Demircioğlu Selahattin, yazı işleri müdürü Mazhar Müfid Kansu'dur. Bu gazete Millî Mücadele'nin ilk resmî gazetesi olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Sivas Kongresi zabıtları ve Mustafa Kemal'in bildirimleri bu gazete ile Anadolu'ya yayılmıştır. Gazete, Temsil Heyetinin Ankara'ya gelmesinden sonra da Sivas'ta çıkmaya devam etmiş, *İrade-i Millîye*'nin kapanması üzerine, 2 Mart 1921'de Maksud Azmi tarafından Sivas'ta bu adla yayımlanmıştır.

✓ *İrşad*: Bu isimle iki gazete yayımlanmıştır. İlki, 1912 yılında İstanbul'da haftada iki gün olmak üzere Hamit Hüsnü tarafından çıkarılmış-

tır. İkincisi, Kadızade Hulusi ve 150'liklerden Ömer Fevzi tarafından Yunan Komutanlığının kontrol ve desteği ile 1920 ile 1922 arasında Balıkesir'de yayımlanmıştır. *İrşad*, Millî Mücadele'ye karşı yayın yapmıştır. Bu yüzden o dönemde "Gavurcu İrşad" olarak anılmıştır.

✓ *İstanbul*: Bu isimle altı farklı gazete ve dergi yayımlanmıştır. İlki, 1868 ile 1869 arasında Vahap, Mehmet Ârif tarafından İstanbul'da 477 sayı çıkarılmıştır. İkincisi, 150'liklerden Said Molla tarafından 5 Aralık 1918 ile 1921 tarihleri arasında 275 sayı yayımlanmıştır. *İstanbul* gazetesi, O dönem devlet bürokrasisindeki bazı kişilerin üyesi olduğu Osmanlı Devleti'nin toprak bütünlüğünün İngiliz himayesinde sağlanacağı inancını savunan İngiliz Muhipler Cemiyeti'nin yayınıdır. 1943 ile 1948 arasında Eminönü Halkevi'nin yayını olarak 99 sayı çıkmıştır. Falih Rıfkı Atay burada yazmıştır. Dördüncüsü, 1953 ile 1957 arasında A. Turgut Atasoy tarafından İstanbul'da 39 sayı yayımlanmış aylık bir edebiyat dergisidir. Beşincisi, 1972 ile 1986 arasında yayımlanmış günlük gazetedir. Altıncısı, Tarih Vakfı tarafından 1992'den bu yana üç aylık olarak yayımlanmış dergidir.

✓ *İstanbul Postası*: 1949 ile 1984 arasında Galip Arıoğlu tarafından 16769 sayı yayımlanmış bir gazetedir.

✓ *İstanbul Telgraf*: 1956 ile 1958 arasında Kenan Ütsek tarafından 1011 sayı yayımlanmış bir gazetedir.

✓ *İstikbal*: Bu isimle üç gazete yayımlanmıştır. İlki, Teodor Kasap Efendi tarafından İstanbul'da 1875 ile 1877 arasında 236 sayı yayımlanmıştır. Sultan Aziz'in tahtan indirilmesi, V. Murat'ın tahta çıkışı ve yine Çerkes Hasan vakasına geniş yer ayırmıştır. İkincisi, 1879 ile 1881 arasında Ali Şefkati tarafından Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde toplam 30 sayı yayımlanmış 15 günlük bir gazetedir. Üçüncü *İstikbal* ise 10 Aralık 1918 ile 1925 arasında Faik Ahmet Barutçu ve Kemal Ahmet Bey tarafından Trabzon'da 1426 sayı çıkarılmıştır. Önce haftada iki gün, 27 Ocak 1921'den sonra ise günlük olarak çıkarılan gazete 11 Şubat 1925'e kadar yayını sürmüştür. Trabzon Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'nin yayın organıdır.

✓ *İttihat ve Terakki*: 1908 yılında İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin yayın organıdır. 84 sayı çıkmıştır. Selanik'te haftada üç gün yayımlanmıştır.

✓ *İttihat*: Bu isimle dört gazete yayımlanmıştır. İlki, 1876-1877'de İstanbul'da 156 sayı çıkmış günlük bir gazetedir. Ahmet Midhat Efendi tarafından yayımlanmış olan bu gazetede Nâmık Kemal de yazmıştır. İkincisi, 1899 yılında M. Emin ve Mustafa Fazıl tarafından Londra'da haftalık olarak çıkarılmıştır. Üçüncüsü, 1908 yılında İstanbul'da Nesim Masliyah tarafından 125 sayı çıkarılmış günlük gazetedir. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin yarı resmî yayın organıdır. Dördüncüsü ise 1911'de Ahmet Refik tarafından haftalık olarak yayımlanmıştır.

✓ *İzmir'e Doğru*: 16 Kasım 1919 ile 1920 arasında Çınar kardeşler tarafından haftada iki gün olmak üzere 74 sayı yayımlanmış bir gazetedir. Balıkesir Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'nin yayın organıdır. Yazılıyla

Millî Mücadele'yi desteklemiş, Millî Mücadele'nin güçlenmesi için halkı aydınlatmayı amaç edinmiştir. Gazetede yazarlar da Yunan istilasına, saraya ve İtilaf Devletlerine meydan okumuştur. Ayrıca bu gazete Kuva-yı Millîye'ye karşı savaşan Aznavur çetelerine hücum etmiş, Mustafa Kemal'in beyanatlarına yer vermiştir. Önceleri yerel haberlere yer veren gazete, daha sonra Anadolu'nun her kesiminden haber temin etmiştir. Pierre Loti'nin de yazıları bu gazetede yayımlanmıştır. Gazete 30 Haziran'da İzmir'in işgali üzerine kapanmıştır.

✓ *Karadeniz*: 1911 ile 1919 arasında Mehmet Hamdi tarafından Giresun'da haftada bir yayımlanmış gazetedir.

✓ *Karagöz*: Bu isimle beş gazete yayımlanmıştır. Hepsisi de mizah gazetesidir. İlki, 1878 yılında İstanbul'da Halit Bey tarafından çıkarılmıştır. İkincisi, 1908 yılında Ankara'da 27 sayı çıkmıştır. Üçüncüsü, 1908 ile 1935 arasında kesintilerle 2802 sayı yayımlanmıştır. Önce haftalık, sonra günlük olan gazete çeşitli kişilere satılmışsa da aynı çizgide yayımına devam etmiştir. *Karagöz*'de Ali Haydar, Baha Fuat, Mahmut Sadık, Baha Tefik, Aka Gündüz, Burhan Cahit Morkaya ve Orhan Seyfi Orhan yazmışlardır. Dördüncüsü, 1935 ile 1951 arasında haftada iki defa olmak üzere yayımlanmıştır. İskender Fahrettin Sertelli, Burhan Cahit Morkaya, Osman Cemal Kaygılı yazarları arasında yer almaktadırlar. Beşincisi, 1962 ile 1964 arasında Ankara'da günlük yayımlanmış bir gazetedir.

✓ *Kevakib-i Şark*: 1869'da çıkmıştır. Bu gazete, Aleksan Sarrafyan tarafından özellikle kadınlara yönelik olarak 40 sayı yayımlanmıştır.

✓ *Konya*: Bu isimle iki yayın organı tespit ettik. İlki, 1 Kasım 1869 ile 1928 arasında 2292 sayı çıkmıştır. Yayın periyodu dağınıktır. Konya'nın resmî gazetesi olarak Konya'da haftada bir yayımlanmaya başlamıştır. Yazı işleri müdürü Server İskit olup 1919 yılına kadar yayımlanmıştır. İkincisi, 1936 ile 1950 arasında 140 sayı çıkmış bir dergidir.

✓ *Köy Hocası*: 1918 ile 1922 arasında İstanbul'da 71 sayı çıkmıştır. Haftada bir çıkan gazete, Uryanizade Ali Vahit tarafından Ankara'da yayımlanmıştır. Bu gazetenin devamı olarak aynı adla aynı kişiler 1922 ile 1930 arasında 284 sayı yayımlamışlardır.

✓ *Köylü*: Bu ismi taşıyan dört gazete yayımlanmıştır. İlki, 1908 ile 1921 arasında İzmir'de İsmail Siddık ve 150'liklerden Mehmet Refet Menekşeli-oğlu tarafından 3322 sayı yayımlanmıştır. Millî Mücadele'ye karşı tavır almıştır. İkincisi, 1911-1912'de Selanikli Ali Mümin tarafından İstanbul'da (55 sayı) haftalık olarak yayımlanmıştır. Üçüncüsü, 1952 ile 1955 arasında Ankara'da Tarık Mümtaz Göztepe tarafından haftalık olarak 169 sayı çıkarılmıştır. Dördüncü gazete ise 1961 ile 1976 arasında Çanakkale'de Ali Dalcancı tarafından 6707 sayı yayımlanmıştır.

✓ *Kudret*: Bu isimle iki gazete yayımlanmıştır. İlki, 1947 ile 1951 arasında *Kuvvet* gazetesi kapatıldıktan sonra aynı kadro ve daha da sertleşen bir muhteva ile yayımlanmaya başlamıştır. 1948 yılı başlarında Prof. Kenan

Öner'in DP'den ayrılması ve Millet Partisi'ni kurması üzerine bu gazete de yeni partinin yayın organı hâline gelmiştir. Öner'in vefatından sonra başyazar olan Millet Partisi Lideri Hikmet Bayur'un çok sert yazıları üzerine 1949 yılında hükümet tarafından bir süre kapatılmış, tekrar yayına başlarken bu defa da cezai takibata uğramış ve yazı işleri müdürü Nail Ataer 7 ay hapis, gazete de 3 ay tatil cezasına maruz kalmıştır. Demokrat Parti iktidarına muhalefete geçmiş ve pul konusunda PTT aleyhine yaptığı yayın üzerine kapanmıştır. 1949 yılının Kasım ayında Ahmet Hamdi Tanpınar gibi önemli isimlerin de dahil olduğu bir seri röportaja yer verilmiştir. İkincisi, 1960 ile 1966 arasında Ankara'da Fethi Giray, Gazanfer Kunt, Osman Bölükbaşı tarafından milliyetçi çizgide yayımlanmış bir gazetedir.

✓ *Kurs-ı Millet*: 1920 yılında Mengenli Nuri Bey tarafından Bolu'da çıkarılmıştır.

✓ *Kuvvet*: 1947 yılında Ankara'da Hamdi Arpag ile Ali Rıza Başkan tarafından yayımlanmıştır. Demokrat Parti'yi destelemek üzere Ankara'da çıkan bu gazetede Kenan Öner, Hikmet Bayur ve Fuat Köprülü gibi isimler yazmışlardır. *Kuvvet* gazetesinde CHP iktidarına karşı çok şiddetli muhalefet yapılmıştır. Daha sonra bu gazete muhalefetinden dolayı hükümetçe kapatılmıştır. Bu gazetenin yerine aynı kadro tarafından *Kudret* gazetesi yayımlanmıştır.

✓ *Memalik - i Mahrusa*: İstanbul'da 1870 yılında Andon Efendi ve Rasih Bey tarafından 50 sayı çıkarılmış siyasi bir gazetedir.

✓ *Meşveret*: Bu isimle iki gazete yayımlanmıştır. İlki, 1895 ile 1908 arasında Paris ve Cenevre'de Ahmet Rıza tarafından Türkçe ve Fransızca olarak 202 sayı çıkarılmıştır. Gazete İttihat ve Terakki Partisi'nin yayın organıdır. *Meşveret* 15 günde bir yayımlanmıştır. Gazete Meşrutiyeti savunmuş, halkı bilinçlendirmek için yayınlar yapmıştır. İkincisi, 1908 ile 1910 arasında Trabzon'da Ali Naci Yamaç tarafından çıkarılmıştır.

✓ *Millî Gazete*: Hasan Aksay tarafından 12 Ocak 1973 tarihinde çıkarılan gazete, "Millî Görüş"ü savunmak amacıyla yayın hayatına girmiştir. Aynı görüşü devam ettiren gazetenin bugünkü sahibi Hazım Oktay Başer. 1980 İhtilali'nde kapansa da daha sonra tekrar yayın hayatına atılmıştır.

✓ *Mirkat*: 1870 yılında İstanbul'da Ali Rıza Bey tarafından 7 sayı çıkarılmış bir gazetedir.

✓ *Misak*: 1923 ile 1925 arasında Kayseri'de günlük olarak çıkarılmış gazetedir. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın yayın organıdır.

✓ *Misak-ı Millî*: Bu isimle iki gazete yayımlanmıştır. İlki, 1919 yılında Eflatun Cem Güney ve Nafi Atuf Kansu tarafından Ankara'da çıkarılmıştır. Diğeri ise Necmettin Feyzioglu, Nurullah Sami ve Osman Nafiz tarafından 1922 ile 1923 arasında Kayseri'de günlük olarak çıkartılan siyasi bir gazetedir. Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti'nin fikirlerini savunmuştur. Devamı *Misak* gazetesidir.

✓ *Mizan*: Mizancı Murat'ın 21 Ağustos 1886'da İstanbul'da yayımlanmaya başladığı haftalık gazete, II. Abdülhamid yönetimince sürekli kapatılmıştır. Jön Türklere yakınlık gösteren Murat Bey Türkiye'den ayrılarak *Mizan*'nın 159-184. sayılarını Kahire'de yayımlamıştır. Aynı yıl Avrupa'ya geçerek gazeteyi Paris'te çıkarmaya başlamıştır. *Mizan* yine aynı yıl İttihat ve Terakki'nin organı olarak Paris ve Cenevre'de (29 sayı, 14 Aralık 1896 -14 Temmuz 1897) çıkmıştır. II. Abdülhamid'le anlaşarak gazeteyi kapatıp İstanbul'a dönen Murat Bey, II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, İstanbul'da 30 Temmuz 1908'den başlayarak *Mizan*'ı günlük olarak yeniden yayımlamıştır. Bu dönemde İttihat ve Terakki yönetimine karşıt bir yayın çizgisi izlemiştir. 31 Mart Olayı'ndan sonra Murat Bey kışkırtıcı olduğu iddiasıyla tutuklanmış ve gazete 24 Nisan 1909 tarihli sayısından sonra kapatılmıştır.

✓ *Muhbir*: Bu isimle iki gazete yayımlanmıştır. 1866 ile 1867 arasında haftada beş gün olmak üzere ilk 55 sayısı İstanbul'da Türkçe ve Fransızca olarak yayımlanmıştır. 56. sayıdan itibaren ise Paris'te çıkmıştır. Gazetenin sorumlusu ve başyazarı Ali Suavi Efendi'dir. *Muhbir*, o dönemin en önemli fikir gazetesidir. Demokratik düzeni öven ifadeler yüzünden 10 Mart 1867'de kapatılmış, Londra'da tekrar dört sayı çıkarılmıştır. Yurt dışında çıkarılan ilk Türk gazetesidir.

✓ *Muhibb-i Vatan*: 1878 yılında Andon Efendi neşretmiştir. Bu gazete beş defa isim değiştirmiştir: *Memalike*, *Mahsusa-i Türkistan*, *Hülasatül Efkâr*, *Efkâr*, *Muhibb-i Vatan*. İkinci defa 1908 yılında İstanbul'da haftalık olarak Mehmet Muhittin ve M. Celalettin tarafından yayımlanmıştır.

✓ *Muhip*: 1867-1869 arasında İstanbul'da günlük yayımlanıp 66 sayı çıkan bir gazetedir. Sahibi Şakir ve Şekip beylerdir.

✓ *Mücadele-i Millîye*: 23 Mart 1922'de Hilmi Abidin ve Hayri Lütfi tarafından Sivas'ta çıkarılmış, Cumhuriyet'in ilanına kadar yayımlanmıştır.

✓ *Mümeyyiz*: Bu gazete, 1869 ile 1870 arasında İstanbul'da haftada beş gün olmak üzere 305 sayı çıkmıştır. Bu gazetenin özelliği çocuk gazetesi şeklinde çıkmasıdır. Çocukların ilgisini çekmek için her sayı renkli yayımlanmıştır. Pedagojik yazılara yer verilmiştir. Gazete, çocukların anlayacağı dilde çıktığından dönemine göre önemli bir tiraja sahiptir.

✓ *Müsavat*: 1876'da İstanbul'da Esad Efendi tarafından günlük olarak 305 sayı çıkarılmıştır. Bu gazetede İhyazade Faik Reşat, Mehmet Esat, Nazım beyler yazmışlardır.

✓ *Ordu Bucak*: 1920 yılı sonlarında Haznedarzade Mustafa Fehmi, İsa Curdan ve H. M Fahrettin tarafından Ordu'da çıkartılmıştır.

✓ *Ordu'da Güneş*: 15 Kasım 1919'da Ordu'da yayımlanmıştır. Millî Mücadele'yi destekleyen yazıları yüzünden kapanan gazete, 15 Şubat 1922'de yeniden yayına başlamıştır.

✓ *Ortadoğu*: 1964 yılında yayın hayatına başlayan gazetenin sahibi Emtaş A.Ş. adına Zeki Saraçoğlu'dur. "Fikirde Lider Gazete" logosuyla yayımlanmıştır.

lanan gazetedir. Bugün itibariyle Milliyetçi Hareket Partisi'nin fikirlerini savunan bir yayın anlayışına sahiptir.

✓ *Osmanlı Gazetesi*: Bu isimle sekiz yayın neşredilmiştir. İlki, Çaylak Tevfik tarafından 1877 ile 1878 arasında 156 sayı çıkan günlük bir gazetedir. Ahmet Midhat Efendi yazarları arasındadır. İkincisi, 1880 ile 1885 arasında Tevfik İlhami tarafından İstanbul'da 400 sayı çıkarılmış gazetedir. Üçüncü gazete 1897 ile 1905 arasında yayımlanmıştır. İttihat ve Terakki'nin kurucuları olan İshak Sükutî, Abdullah Cevdet, Tunalı Hilmi, Reşit, Akil Muhtar ve Refik Bey tarafından Cenevre'de çıkarılmıştır. 1 Haziran 1900 tarihine kadar Jön Türklerin merkez organı olarak Cenevre'de yayımlanan gazete, 10 Haziran 1900'da Londra'da, 1 Ekim 1900'da başka bir şehirde, 15 Mart 1903'te Kahire'de yayımlanmıştır. Dördüncüsü, "İstikbali Vatan ve Millet Cemiyeti"nin yayını organı olarak 1903 yılında 15 günlük periyotlarla yayımlanmıştır. Beşincisi, 1908 yılında kurulan Ahrar Partisi'nin yayını organıdır. Başyazarı Süleyman Nazif olup Celalettin Ârif, Ahmet Samim gibi isimler de burada yazmışlardır. Altıncısı, 1909 yılında Ahmet Fazlı ve Nihat Reşat tarafından İstanbul'da 71 sayı yayımlanıp günlük olarak çıkmıştır. Yedincisi, 1912 ile 1916 arasında Ahmet Fazlı tarafından İstanbul'da günlük çıkarılmış gazetedir. Sekizincisi, 1912 ile 1916 arasında Konya'da haftada iki gün olarak çıkan gazetedir. Sahipleri Ahmet Necip ve Mahmut Nedim'dir.

✓ *Öğüt*: 2 Ocak 1918 tarihinde Abdülğani Ahmet Bey tarafından Afyon'da kurulan, Yunanlıların İzmir'i işgali üzerine Konya'da İtalyan baskısına maruz kalan *Öğüt* gazetesi 1921 Temmuzunda Ankara'da yayımlanmaya başlamıştır. Gazete 1923 yılına kadar yayımlanmış ve toplam 856 sayı çıkmıştır. 290. sayıdan sonra *Nasihât* gazetesinin devamı olarak yayın yapmıştır. Millî Mücadele'nin başarıya ulaşmasında Anadolu halkını aydınlatan önemli bir bölgesel gazetedir. 1921 Temmuzundan itibaren Ankara'da çıkmaya başlayan *Öğüt*'ün yazı işleri müdürü Sadri Ertem, yazarları ise Lütfi Ârif, Celal Davut, Enver Behnan Şapolyo, Abdülğani Nuri, Ahmet Tevfik, Nuri Tahsin ve Raif Nezihî'dir.

✓ *Peyam-ı Sabah*: 16 Kasım 1913 ile 17 Kasım 1922 tarihleri arasında İstanbul'da 1183 sayı yayımlanmıştır. Bu gazete *Peyam-ı Edebi*'nin devamıdır. 1920 yılında Ali Kemal'in çıkardığı *Peyam* ile Mihran'ın çıkardığı *Sabah* gazetelerinin birleşmesinden de *Peyam-ı Sabah* doğmuştur. Günlük olarak yayımlanan gazete Anadolu direnişine açık ve sert bir şekilde muhalefet etmiştir. Gazete, ülke haberlerini bile yabancı basına dayanarak vermiştir. Millî Mücadele hareketine karşı en aşırı saldırıları bu gazetede Ali Kemal yapmıştır. Millî Mücadele aleyhinde makaleler yayımlayan Ali Kemal, İngiliz himayesini isteyen bir tutumu benimsemiştir. Büyük zaferden sonra TBMM Hükümeti umum-i efkârı bozucu yayınları nedeniyle gazeteyi kapatmış ve yazarları da İstiklal Mahkemesi'nde yargılanmıştır. Ali Kemal İstanbul'dan Ankara'ya sevk edilirken bugün bile kimin yaptırdığı meçhul olan bir kışkırtma ile İzmir'te linç edilmiştir. Burada Ali Kemal'in edebî tenkitleri de yayımlanmıştır.

✓ *Posta*: 23 Ocak 1995 tarihinde çıkarılan gazetenin sahibi Aydın Doğan'dır. Bugün itibariyle en çok satan gazetelerdendir.

✓ *Protesto*: 1908 ile 1909'da İstanbul'da Türkçe ve Arapça 11 sayı çıkmış gazetedir. Gazeteyi Mehmet Safa çıkarmıştır.

✓ *Radikal*: 12 Ekim 1996 tarihinde yayın hayatına başlayan *Radikal* gazetesinin bugünkü sahibi Aydın Doğan'dır.

✓ *Rehber*: Fransızların desteği ile Ata Derviş tarafından Adana'da çıkarılmıştır. Millî Mücadele karşıtı bir yayın benimsemiştir.

✓ *Ruzname-i Ceride-i Havadis*: 1860 ile 1878 arasında İstanbul'da günlük, haftada beş günlük ve haftalık olarak 5804 sayı yayımlanmıştır. *Tercüman-ı Ahval*'in çıkışından sonra basına hâkim olmak isteyen William Churchill, oğlu Alfred'in üzerine bu gazeteyi çıkartmıştır. *Ruzname-i Ceride-i Havadis*'in 11 Aralık 1860 tarihli 29. sayısında, Münif Paşa tarafından yazıldığı rivayet edilen bir yazıda, Şinasi'nin *Tercüman-ı Hakikat*'te tefrika edilmekte olan "Şair Evlenmesi" adlı piyesinden kocakarılar mahsus mesel diye bahsedilmesi, bu iki gazete arasında yıllarca sürüp giden tartışmaların fitilini ateşlemiştir.

✓ *Sabah*: Bu isimle dört gazete yayımlanmıştır. İlki, 5 Mart 1876 tarihinde İstanbul'da günlük yayımlanıp 308 sayı çıkmıştır. Papadopulos adında bir Rum çıkarmıştır. Başyazarı Şemsettin Sami Bey'dir. Bu gazetede ilk defa miladi tarih kullanılmıştır. İkincisi, 1882 ile 7 Kasım 1922 arasında İstanbul'da günlük olarak 11838 sayı çıkmıştır. Mihran Efendi'nin çıkarmakta olduğu bu gazetenin yazarları Mahmud Sadık, Selanikli Tevfik, Halit beylerdir. Abdullah Zühdü'nün "Şu Şevketlü Gazi Abdulhamid" başlığı Osmanlıca yazıldığında bir harf düşmüş ve başlık "Şu Kötü Gazi Abdulhamid"e dönüştüğünden kapatılmıştır. Bu gazete gerek yazıları gerekse yazar kadrosuyla Meşrutiyet döneminin en önemli gazetesi olmuştur. Yazar kadrosunda Hüseyin Cahit, Cavit Bey, Adnan Adıvar, Ata Bey, Ahmet Emin Yalman, Ârif Cemil gibi yazarlar yer almıştır. Üçüncüsü, Ankara'da Sırrı Atalay tarafından çıkarılmış günlük bir gazetedir. Dördüncüsü, 22 Nisan 1985 tarihinde Dinç Bilgin tarafından yayımlanmıştır. Şu anda Turgay Ciner'e aittir. Ayda bir defa kitap eki vermektedir. 11 Haziran 1992 tarihinde Kurban Bayramı'nda yayımladığı gazete ile bayramlarda gazete çıkarma ilkinde de kendi sahasında imza atmıştır.

✓ *Sadakat*: Bu isimle iki gazete yayımlanmıştır. İlki, 1876 ile 1877 arasında Mihran Efendi tarafından günlük olarak 84 sayı çıkmış gazetedir. Mehmet Tevfik, Nâmık Kemal, Hasan Tahsin yazmışlardır. İkincisi, Köstence'de Ali Rıza Bey tarafından haftalık olarak 23 sayı yayımlanmıştır. Bu gazete İslami bir çizgide yayın yapmıştır. Her gün yayımlanan gazete İslamcılık hareketini uyandırma misyonuyla beraber çocuklara özel ekler de vermiştir.

✓ *Sada-i Hak*: Bu isimle iki gazete yayımlanmıştır. İlki, 1908 yılında İstanbul'da 13 sayı çıkmış gazetedir. Gazeteyi Ahmet Samim ve Hersekli İsmail Hakkı çıkarmışlardır. İkincisi, 24 Mayıs 1919 ile 17 Mart 1925 arasında yayımlanmış olup Takrir-i Sükun Yasası ile kapatılmıştır. Mehmet Sırrı

ve İsmail Hakkı tarafından İzmir'de yayımlanmıştır. Türkçülük fikrini savunan gazete, Mondros Mütarekesi'nden sonra Türk Kurtuluşu hakkında makaleler yayımlamıştır.

✓ *Sada-yı Millet*: 1909 ile 1910 arasında 192 sayı çıkan günlük bir gazetedir. Gazete İbrahim Temo tarafından kurulan partinin yayın organıdır. Günlük çıkan gazetenin imtiyaz sahibi Yordanaki Heralonbidi'dir. Başyazarı Ahmet Samim olup gazete, İttihat ve Terakki yönetimini eleştirmiştir.

✓ *Sağduyu*: Mayıs 1998 tarihinde yayımlanmaya başlayan *Sağduyu*'nun sahibi Zafer Şanlı'dır. Gazete kısa süre sonra kapanmıştır.

✓ *Satvet-ı Millîye*: 24 Şubat 1922'de Mustafa Hulusi ve Emin Hüseyin tarafından Elazığ'da çıkarılmıştır. Millî Mücadele'nin savunuculuğunu yapmıştır.

✓ *Selamet*: Bu isimle dört yayın neşredilmiştir. İlki, 1876'da İstanbul'da Abdullah Efendi tarafından çıkarılmıştır. Yayın hayatı kısa sürmüştür. İkincisi, Eylül 1919 tarihinde Ömer Fevzi tarafından Trabzon'da yayımlanmıştır. Gazete, Millî Mücadele karşısında yer almıştır. Üçüncüsü, 1921 ile 1922 yılında Selanik'te A. Kemalettin tarafından günlük olarak 541 sayı çıkarılmıştır. Dördüncüsü, 1945 ile 1949 yılları arasında 12 sayı yayımlanmış bir dergidir. Bunu, Halim Baki Kunter çıkarmıştır.

✓ *Serbesti*: 1908 ile 1920 arasında kesintili olmakla beraber günlük çıkmış olup 770 sayı yayımlanmıştır. Mevlanzade Rifat tarafından çıkarılmıştır. Başyazarı Hasan Fehmi'dir. Gazete İttihat ve Terakki idaresini şiddetle eleştirmiştir. Radikal Avam Fırkası'nın yayın organıdır. Meşrutî idareye taraftar günlük siyasi akşam gazetesidir. Mevlanzade Meşrutiyet-i idareye ve bila tefrik-i cins ve mezhep Osmanlıların hukukuna hadim (Meşrutiyet yönetimine ve cins ve mezhep ayrımı yapmaksızın Osmanlıların haklarına hizmet eden) gazete kaydıyla 1908-1912'de yayımlandı. 1919'da yeniden çıkarıldı ve 1920'de Mevlanzade'nin 150'likler listesine alınıp yurt dışına gönderilmesine kadar yayını sürdü. Kurtuluş Savaşı'na karşı bir yayın çizgisi izledi.

✓ *Ses*: Bu isimle altı farklı yayın çıkmıştır. İlki, 17 Ekim 1918'de Balıkesir'de haftalık olarak yayımlanmaya başlamıştır. Sahibi ve başyazarı Hasan Basri Çantay'dır. 1919 yılı ortalarına kadar yayını sürdürülen *Ses*, Ege'nin Türk toprağı olduğunu dünyaya anlatıp buranın hiç kimseye verilmeyeceğini savunmuştur. Toplam 22 sayı çıkmıştır. İkincisi, 1939 yılında Yusuf Ahıskalı tarafından 5 sayı çıkarılmış dergidir. Üçüncüsü, yine Yusuf Ahıskalı tarafından 1945'te 10 sayı, 1948'de 11 sayı yayımlanmıştır. Dördüncüsü, 1956 yılında Ankara'da Melahat Günel tarafından çıkarılmıştır. Beşincisi, 1961 ile 1978 arasında Şevket Rado tarafından İstanbul'da 865 sayı çıkarılmış magazin dergisidir. Altıncısı, 1980 ile 1984 arasında İstanbul'da 266 sayı çıkmış bir dergidir.

✓ *Sıraç*: Bu gazeteyi Ebüzziya Tevfik Bey 1873 tarihinde çıkarmıştır. 17 sayı yayımlanmıştır. Gazete Sultan Abdulaziz'in sıfatlarını yazmadığı için sansür tarafından kapatılmıştır.

✓ *Sivas*: Millî Mücadele sırasında Sivas'ta yayımlanmış ve maddi imkânsızlıklardan dolayı kısa bir süre sonra kapanmıştır.

✓ *Son Baskı*: 7 Şubat 1964 ile 1968 arasında Ankara'da 1618 sayı çıkmış bir gazetedir. Sahibi İzzettin Turanlı'dır. Yazarları arasında Mustafa Özkan, Mehmet Bican, Tayyar Şafak, Hüsamettin Ünsan, Okay Göçer, Celal Akbaş, Mete Bayındır, İsmet Ararat, Nimet Arzık, Şemsi Kuseyri, Erdoğan Örtülü, Nurettin Yerdelen, Emel Aktuğ, Erdoğan Erentöz, Erdal Çetin, Melaki Sait, Adnan Ötügen ve Enver Behnan Şapolyo gibi isimler bulunmaktadır.

✓ *Şark*: Bu isimle altı farklı yayın vardır. İlki, 1873 ile 1875 arasında Agop Baranyan tarafından İstanbul'da 406 sayı çıkarılmış günlük bir gazetedir. Yayınlarında mali konulara ağırlık vermiştir. İkincisi, 1880 ile 1881 arasında Mustafa Reşit tarafından aylık olarak çıkarılıp 8 sayı yayımlanmış dergidir. Üçüncüsü, 1908 yılında İstanbul'da Hersekli Ahmet Şerif ve Mustafa Fahri tarafından günlük olarak yayımlanmış ve 31 sayı çıkmıştır. Dördüncüsü, 1910 ile 1911 arasında İstanbul'da Hüseyin Nazmi tarafından haftalık olarak 13 sayı yayımlanmış bir ilan gazetesidir. Beşincisi, 1920 yılında İskender Fahrettin Sertelli tarafından çıkarılmış bir dergidir. Altıncısı, 1922 ile 1923 arasında Halil Zeki ve A. Vasfi tarafından İzmir'de günlük olarak yayımlanmış gazetedir.

✓ *Şura-yı Ümmet*: 1902 ile 1910 arasında kesintilerle yayımlanmıştır. İlk önce Ahmet Rıza tarafından çıkarılmıştır. 23 Eylül 1908'de de İttihat ve Terakki tarafından yayımlanmıştır. Tıpkı *Tanin* gibi İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin fikirlerini savunmuş, muhalif basına çatan sert eleştiriler bu gazetede yer almıştır. 1902 ile 1908 arasında Paris'te sonra Kahire'de yayımlanmıştır. Toplam 220 sayı çıkmıştır. 1909 yılında 31 Mart olaylarına karışanlar tarafından matbaası yakılmıştır. Gazetenin yazar kadrosunda Mustafa Bahattin, Bahattin Şakir, Mustafa Âsım, Samipaşazade Sezai, Cenap Şahabettin, Hakkı Baha, Ahmet Ferit Tek, Ahmet Rıza vardır.

✓ *Takvim*: 25 Aralık 1994'te yayın hayatına başlayan *Takvim*, genelde adliye ve polisiye haber ve yorumların işlendiği bir gazetedir.

✓ *Takvim-i Ticaret*: 1865 yılında yayımlanmış, Türkiye'nin iktisat ve ticaret sorunlarını konu edinen ilk gazetedir. Sahibi Hasan Fehmi Paşa'dır. Türkiye'deki kütüphanelerde hiçbir nüshası yoktur. Bu gazetenin birkaç nüshası, Londra British Museum'da bulunmaktadır.

✓ *Tarık*: Bu isimle üç farklı gazete yayımlanmıştır. İlki, İstanbul'da 1884 ile 1889 arasında 5076 sayı çıkmış günlük bir gazetedir. Kurucusu Filip Efendi ile Ahmet Cevdet'tir. Gazetede Ahmet Cevdet, Mahmut Sadık, Mustafa Reşit, Hamit Vehbi, Lastik Said, İbnülemin Mahmut Kemal, Hüseyin Cahid ve Tevfik Fikret yazmışlardır. İkinci *Tarık* gazetesi, 1910 ile 1911 arasında Trabzon'da Şatırzade Hasan Hicabi tarafından haftalık olarak 70 sayı çıkarılmıştır. Üçüncüsü ise 1919 yılında günlük olarak yayımlanmış olup 115 sayı çıkmıştır. Kurucusu ve başyazarı Muslihittin Adil Taylan'dır.

✓ *Tasvir*: Bu isimle üç gazete yayımlanmıştır. İlki, 1945 ile 1949 arasında İstanbul'da Ziyad Ebuzziya tarafından 1452 sayı yayımlanmış günlük bir gazetedir. Yazı işleri müdürü Kemal Deniz, başyazarların Cihat Baban ve Cemil Sait Barlas'ın olduğu bu gazete zamanın önemli yazarlarını bünyesinde toplamıştır. Peyami Safa, Orhan Seyfi Orhon, Fuat Köprülü Cemil Sait Barlas, Nurullah Ataç, Baki Kurtuluş, Füzuzan Hüsrev, Nizamettin Nazif, Reşat Ekrem Koçu bunlardan bazılarıdır. İkinci *Tasvir*, Şahin Aymete tarafından 1962 ile 1982 arasında Ankara'da 8699 sayı yayımlanmış günlük bir gazetedir. Üçüncüsü ise 1982 ile 1983 arasında Mümin Çevik tarafından İstanbul'da 194 sayı yayımlanmış günlük bir gazetedir.

✓ *Teemin*: Yunanlıların Edirne'yi işgalinden sonra Edirne İstatik Müdürü Neyir Mustafa tarafından Yunan emellerine hizmet etmek için çıkarılmıştır. Millî Mücadele karşıtı olan gazete Selanik'te de yayımlanmıştır.

✓ *Tek Dünya*: (10-20 Ekim 1947) Türkiye'de ilk defa İsveç sosyalizmini savunan bir gazetedir. Sabit Şevki Şeren tarafından Türkiye Sosyalist Partisi organı olan bu gazete, üç sayısında partinin tüzüğünü yayımladıktan sonra parasızlıktan kapanmıştır.

✓ *Telgraf Haberleri*: 3 Mart 1918'de Yusuf Mazhar Bey tarafından Konya'da yayımlanmıştır. Yayın hayatı kısa sürmüştür.

✓ *Terakkî*: Bu isimle sekiz gazete ve dergi yayımlanmıştır. İlki, 1868 ile 1870 arasında İstanbul'da Ali Raşit, Filip Efendi ve Ebuzziya Tefvik tarafından 410 sayı çıkarılmıştır. Gazete ise haftada altı gün çıkmıştır. Daha sonra hükümet emri ile kapatılmıştır. Yazar kadrosunda Ebuzziya Tefvik, Kemal Paşazade Said, Suphi Paşazade Ayetullah, Lehli Hayrettin Karskı ve Rezaizade Mahmut Ekrem vardır. Hükümeti tenkit eden, kadınların toplumdaki rolüne değinen yazılar yayımlanmış ve dilinin sadeliğiyle dikkat çekmiştir. Dönemine göre yüksek tirajlı bir gazetedir.

✓ *Tercüman*: Bu isimle iki gazete yayımlanmıştır. İlki, 1883 ile 1917 arasında Kırım'da İsmail Gaspıralı tarafından haftalık olarak yayımlanmış bir gazetedir. İkincisi, 26 Mayıs 1956 tarihinde Cihat Baban tarafından çıkarılmıştır. İlk yazı işleri müdürü Tefvik Erol'dur. Bu gazete sırasıyla Semih Tanca, Nihat Karaveli, Semih Balcıoğlu ve Kemal Ilıcak tarafından satın alınmıştır. Gazete 19 Ocak 1995'te kapanmıştır. Yayın haklarını alan Turgay Ciner gazete-yi 17 Ocak 2003 tarihinden itibaren yayın hayatına tekrar kazandırmıştır. Ancak ticari anlaşmazlıklardan dolayı aynı gün Nazlı Ilıcak tarafından da *Tercüman* gazetesi yayımlanmıştır. Daha sonra yayımlanmakta olan iki *Tercüman*, Turgay Ciner'in çıkardığı *Tercüman* gazetesinin çatısı altında birleşmiştir. Yazı kadrosunda Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kadircan Kafı, Semih Tuğrul, Haldun Taner, Ahmet Kabaklı, Beşir Ayvazoğlu, Yavuz Bülent Bâkiler, Osman Özsoy, Nazlı Ilıcak, Cengiz Çandar, Salahattin Sonat, Murat Sertoğlu bulunmaktadır. *Tercüman* sağ eğilimli bir yayın çizgisi takip etmiştir.

✓ *Tercüman-ı Şark*: 1878 tarihinde Şemsettin Sami tarafından İstanbul'da 179 sayı çıkarılmış gazetedir.

✓ *Trakya*: Edirne'deki Trakya Müdafaa-ı Hukuk Cemiyeti'nin yayın organı olarak 1918 ile 1919 arasında Mehmet Şeref Aykut tarafından 47 sayı çıkarılmış haftalık bir gazetedir. Genelde Millî Mücadele'yi, özelde Edirne'nin kuruluşunu savunmuştur. İkinci *Trakya* ise 1936 ile 1938 yılında İstanbul'da 20 sayı yayımlanmış bir dergidir.

✓ *Türkiye*: Dr. Enver Ören ve birkaç arkadaşının girişimi ile ilk zamanlar *Hakikat* adıyla çıkarılan *Türkiye*, 22 Nisan 1970 yılında yayın hayatına başladı. Günümüzde çok satan gazetelerdendir.

✓ *Türkoğlu*: 15 Ağustos 1921'de Âkifbeyzade Midhat Bey ve Aptiagazade Ahmet Bey tarafından Bolu'da çıkarılmıştır. Millî Mücadele'yi desteklemiştir.

✓ *Ulûm*: 1869 ile 1870 arasında Paris'te Ali Suavi tarafından 25 sayı çıkarılmış 15 günlük bir gazetedir. Bu gazete Türkçe ve Fransızca yayımlanmıştır. *Ulum*'un yazılarıyla Türkçülük akımına öncülük ettiği söylenebilir.

✓ *Utarit*: Bu isimle iki yayın vardır. İlki, bir gazete olup 1867 yılında Mehmet Ayetullah ve Musullu Sami tarafından haftada iki defa olmak üzere 5 sayı çıkarılmıştır. Yazılarda belli bir siyaset güdülmediğinden ayrı sayıda zıt fikirler yayımlanmıştır. İkincisi, 1919 yılında Süleyman Tevfik tarafından 20 sayı yayımlanmış aylık bir dergidir.

✓ *Ümran*: Bu isimle iki gazete yayımlanmıştır. İlki, 1887-1888'de Raşid adlı bir kişi tarafından İstanbul'da yayımlanmıştır. *Müsavat* gazetesinin yerine aynı yılda çıkmıştır. İkincisi ise 1887 ile 1888 arasında İstanbul'da Ahmet İhsan Tokgöz tarafından 29 sayı yayımlanmış edebî bir dergidir.

✓ *Vakayi-i Mısriyye*: 1828 yılında resmî bildirimleri, yasal uygulamaları ve Mısır Hıdivi Mehmet Ali Paşa'nın çalışmalarını yansıtmak amacıyla çıkmış bir gazetedir. Sol sütünü Arapça, sağ sütünü Türkçe olan haftalık gazete, Hıdiv İsmail Paşa dönemine kadar (1863-1879) iki dilli yapısını korumuş, daha sonra yalnız Arapça olarak yayımlanmıştır. Mehmet Ali Paşa bu arada, yine kendi görüşlerini özellikle yabancılara aktarmak amacıyla, 1833 yılında *Vakayi-i Mısriyye*'nin Fransızca olan *Moniteur Egyptien*'i yayımlatmıştır.

✓ *Vakayi-i Zaptiye*: 1869 ile 1870 arasında İstanbul'da mutasarrıflardan Bursalı Şakir Bey tarafından 50 sayı çıkarılmıştır. Yarı resmî bir gazete olup yayın ömrü kısa olmuştur. Günlük olarak yayımlanmıştır.

✓ *Vazife*: 1913'te Mustafa Suphi tarafından çıkarılmış bir gazetedir.

✓ *Veledü'l Cevaib*: Bu gazete 1867 yılında Beyrutlu Ahmet Faris Efendi tarafından çıkarılmıştır. Türkçe ve Arapça olarak yayımlanmıştır. İslam Birliği taraftardır.

✓ *Volkan*: 31 Aralık 1908-21 Nisan 1909 tarihleri arasında Derviş Vahdeti tarafından 110 sayısı çıkarılan günlük gazetedir. Hasan Tahsin, Hüseyin Hazım'ın yazılarına yer veren *Volkan*, özellikle din adamları ile İttihat ve Terakki'nin uygulamalarından zarar gören alaylı subaylar üzerinde etkili oldu. 31 Mart ayaklanmasının çıkmasında önemli rol oynadığı gerekçesiyle kapatıldı. İttihat ve Terakki Partisi'ne muhalefet etmiştir.

✓ *Yeni Adana*: Ahmet Remzi ve Avni Doğan tarafından 25 Aralık 1918 ile 1927 arasında günlük olarak 1598 sayı yayımlanmıştır. Fransız işgali ve Ermeni faaliyetlerine karşı Adana'nın ve Çukurova'nın Türk olduğunu ifade etmek amacıyla çıkarılmıştır. Fransızlar tarafından gazete kapatılmış ve sahipleri işgal bölgesinin dışına sürülmüştür. Ahmet Remzi, Mazlum Rasim ile bu kez *Adana'ya Doğru* adıyla tekrar gazete çıkarmış; ancak bu, kısa süre sonra tekrar kapanmıştır. Ahmet Remzi, 25 Temmuz 1920'de Pozantı'da Millî Mücadele hareketini Adana halkına duyurmak için *Yeni Adana* gazetesini çıkarmıştır. Gazete, haftada iki kez yayımlanarak İnönü ve Sakarya zaferlerine büyük ölçüde yer vermiştir. Ankara Anlaşması'nın imzalanmasından sonra yayın hayatına Adana'da devam etmiştir.

✓ *Yeni Asya*: 21 Şubat 1970 yılından günümüze kadar yayımlanmaya devam eden *Yeni Asya*'nın sahibi Mehmet Kutlular'dır. Köşe yazısı, haber ve çeşitli tefrikaların İslamî görüşle yorumlandığı bir gazetedir.

✓ *Yeni Dünya*: Bu isimle iki yayın vardır. İlki, 1919 yılında Selahattin Şadi tarafından 15 günlük dergi olarak 5 sayı çıkarılmıştır. Diğeri, Ârif Oruç tarafından Eylül 1920-1921 tarihleri arasında Eskişehir'de günlük olarak çıkarılmış bir gazetedir. Yeşil Ordu'nun yayını olarak faaliyet göstermiştir.

✓ *Yeni Gazete*: Bu isimle dört gazete yayımlanmıştır. İlki, Ahdullah Zühtü tarafından 2 Eylül 1908 - 30 Ağustos 1919 arasında 1823 sayı çıkarılmıştır. Yazar kadrosunda Ahmet Emin, Hakkı Behiç, Ahmet Zühtü, Mahmut Sadık, Nâzım Poray vardır. Sermayesinin, Sadrazam Kâmil Paşa'yı desteklemesi karşılığında Kâmil Paşa'nın oğlu Said Paşa tarafından sağlandığı öne sürülmektedir. İttihatçıların iktidarına karşı çıkan *Yeni Gazete*'nin "Garaburun ile İbiş" adlı bir mizah eki vardır. 1117-1141. sayıları *Takvimli Gazete* adıyla yayımlanmıştır. Aralık 1913'teki Babıali Baskını ile Kâmil Paşa'nın sadrazamlıktan çekilmesi üzerine 1564. sayısında yayınına ara vermiştir. Kısa bir süre sonra tekrar yayımlanan gazete 1823. sayısında tekrar kapanmıştır. İkincisi, 1925 yılında İstanbul'da kısa süreli yayımlanan günlük bir gazetedir. Üçüncüsü, 1957 ile 1958 arasında *Tan* gazetesinin devamı olarak yayımlanmıştır. Dördüncüsü, 1964 ile 1971 arasında İstanbul'da Haldun Simavi tarafından 2383 sayı yayımlanmış bir gazetedir.

✓ *Yeni Giresun*: 1920 yılında Cemil Ragıp tarafından Giresun'da çıkarılmıştır. Pontus-Rum Devleti kurma çabalarını protesto etmek ve Millî Mücadele'yi desteklemek için yayın hayatına girmiştir.

✓ *Yeni Gün*: Bu ismi taşıyan beş gazete yayımlanmıştır. İlki, 2 Eylül 1918 ile 1924 arasında Yunus Nadi tarafından İstanbul, Ankara ve Kayseri'de günlük olarak yayımlanıp 1563 sayı çıkmıştır. Millî Mücadele'yi desteklediği için İstanbul'un işgaliyle kapatılmış ve Yunus Nadi de Anadolu'ya kaçmıştır. 10 Ağustos 1920'den itibaren tekrar *Yeni Gün* adıyla Ankara'da yayımlanmıştır. Yazı işleri müdürü Kemal Salih Sel, başyazar Yunus Nadi'dir. Yazı kadrosunda Aka Gündüz, Nüzhet Hâşim, Ziya Gökalp, Enver Behnan Şapolyo, Şükrü Kaya, Zekeriya Sertel ve Mahmut

Esat Bozkurt gibi ünlü kişiler yer almışlardır. Yunan saldırısının Ankara'ya yaklaşması üzerine Kayseri'ye nakledilen gazete, Sakarya Zaferi'nden sonra tekrar Ankara'da çıkmıştır.

✓ *Yeni Mesaj*: Ocak 1998 tarihinden beri yayımlanan gazetenin sahibi Mehmet Emin Koç'tur. Tirajı çok düşüktür. Bu gazete de İslami görüşle yayın hayatını sürdürmektedir.

✓ *Yeni Şafak*: 29 Ocak 1995'ten beri yayın hayatını sürdüren *Yeni Şafak*'ın sahibi Nevzat Küçük idi. Şu anda Ahmet Albayrak'a aittir. İslami çizgide yayını sürdürmektedir. 2006'dan beri aylık kitap eki vermektedir.

✓ *Yeni Tanin*: Bu isimle üç gazete yayımlanmıştır. İlki, 1909 ile 1910 arasında İstanbul'da Hüseyin Kâzım Kadri, Hüseyin Cahid Yalçın ve Tevfik Fikret tarafından *Tanin* gazetesinin 470 ile 516 sayıları için çıkarılmış günlük bir gazetedir. İkincisi, 20 Mayıs 1961'den başlamak üzere Ankara'da yayımlanmaya başlayan gazetedir. İmtiyaz sahibi Kâmil Kınık'tır. Yazı işleri müdürü ise İhsan Ada'dır. Erdoğan Örtülü, Muammer Yaşar, Necdet Onur, Öncal Uluc, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Aziz Nesin, Refik Halit Karay, Vedat Nedim Tör, Sabri Esat Siyavuşgil, Vural Sözer, Abdulkadir Günay, Reşat Nartak, Osman Koçtürk, Yüksel Baştuğ, Erdoğan Kırıl, Selma Tükel, Ergun Tuncalı, Bedri Esal, Tanju Yıldızoğlu, Kâzım Yenisey, Ümit Deniz, Atilla Bartınlı, Adnan Veli Kanık, Nevzat Üstün, Çelik Arıba, Yusuf Ziya Gedikli, Savaş Kıratlı, Hüsamettin Ünsal, Yener Öymez gazetenin yazarlarından bazılarıdır. Üçüncü *Yeni Tanin* ise 1964 ile 1986 arasında Burhanettin Göğen ve Oğuz Engin tarafından Ankara'da 7842 sayı yayımlanmış gazetedir.

✓ *Yeni Yüzyıl*: Aralık 1994 tarihinde yayın hayatına başlamıştır. Daha bir modern görünüm ve içerik kaygısı taşımış olan *Yeni Yüzyıl*, *Sabah*'ın başarısına bir türlü ulaşamadı. Daha sonra kapanmıştır.

DİPNOTLAR

- 11 Bu gazete için bk. Ahmet Demirel, *Ali Şükrü Bey'in Tan Gazetesi*, İletişim Yay., İstanbul, 1996.
- 12 Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü*, Küll Yayınları, İstanbul, 1994, s. 152.
- 13 Niyazi Ahmet Banoğlu, *Atatürk'ün Kulübesi ve Atatürk Başyazar*, Tokar Yay., İstanbul, 2003.
- 14 Bu dönem için bk. Türkmen Parlak, *Yeni Asır'ın Selânik Yılları, Eolad-ı Fatihan Diyarları (1895-1924)*, Yeni Asır Yayınları, İzmir, 1986.
- 15 Bu dönem için bk. Gülay Özdemir, *Yeni Asır Gazetesi Bibliyografyası (1931-1950)*, (Ege Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bitirme Tezi, 1989.)
- 16 M. Orhan Bayrak, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü*, Küll Yayınları, İstanbul, 1994, s. 167.

KAYNAKÇA

- Alemdar, Korkmaz, *İletişim ve Tarih*, Ümit Yayınları, Ankara, 2001.
- Arslan, Ali, *Osmanlı'dan Cumhuriyete Rum Basını*, Truva Yayınları, İstanbul, 2005.
- Banoğlu, Niyazi Ahmet, *Atatürk'ün Kulübesi ve Atatürk Başyazar*, Tokar Yayınları, İstanbul, 2003.
- Bayrak, Orhan, *Türkiye'de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü*, Küll Yayınları, İstanbul, 1994.
- Beki, Akif, *Kara Liste*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2004.
- Bozdağ, İsmet, *Basın İstibdadı*, Emre Yayınları, İstanbul, 1992.
- Çakır, Hamza, *Osmanlı'da Basın İktidar İlişkileri*, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2002.

- Demirel, Ahmet, *Ali Şükrü Bey'in Tan Gazetesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.
- Dirin, İlyas, "Büyük Doğu Dergisinin Künyesi", *Yedi İklim*, S. 134, Mayıs 2001.
- Doğan, D. Mehmet, *İletişim veya Dehşet Çağı*, Timaş Yayınları, İstanbul, 1993.
- Duman, Hasan, *İstanbul Kütüphaneleri Arap Harfli Süreli Yayınlar Toplu Kataloğu; 1828-1928*, İrcaca, İstanbul, 1986.
- Gevgilili, Ali, *Türkiye'de Yenileşme Düşüncesi, Sivil Toplum, Basın ve Atatürk*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1990.
- Güner, Zekai, *Milli Mücadele Dönemi Beyannameleri ve Basını*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1990.
- Gürkan, Nilgün, *Türkiye'de Demokrasiye Geçişte Basın*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.
- Güvenir, O. Murat, 2. *Dünya Savaşında Türk Basını*, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1991.
- Güz, Nurettin, *Serbest Cumhuriyet Fırkası Sonrası Basında Muhalefet ve 1931 Matbuat Kanunu*, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1993.
- Güz, Nurettin, *Türkiye'de Basın İktidar İlişkileri 1920-1927*, Gazi Üniversitesi Yay., Ankara, 1991.
- İlgar, İhsan, *Mütarekede Yerli ve Yabancı Basın*, Kervan Yayınları, İstanbul, 1973.
- İnuğur, M. Nuri, *Türk Basın Yayın Tarihi*, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1992.
- İnuğur, M. Nuri, *Türk Basınında İz Brakanlar*, Der Yayınları, İstanbul, 1988.
- İskit, Server R., *Türkiye'de Neşriyat Hareketleri Tarihine Bir Bakış*, MEB Yayınları, Ankara, 2000.
- İspirli, Muhammet, *Medya Gerçeği ve Haberciler*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.
- Kabacalı, Alpay, *Başlangıçtan Günümüze Basın Sansürü*, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti, İstanbul, 1990.
- Karaca, Emin, *Cumhuriyet Olayı*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1994.
- Karaca, Emin, *Milliyet Olayı*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1995.
- Kavaklı, Nurhan, *Bir Gazetenin Tarihi: Akşam*, YKY, İstanbul, 2005.
- Kemalist Anadolu Basını*, (hızl. Orhan Koloğlu), Çağdaş Gazeteciler Cemiyeti, Ankara, 1995.
- Kıvanç, Hüseyin, *Mürekkebin Yanık Kokusu Sansür*, Hasat Yayınları, İstanbul, 1999.
- Kocabaşoğlu, Uygur, *Yoktur Zulme Rızamız*, Phoenix Yayınları, Ankara, 2004.
- Koçak, Vasfiye (Kordinatör), *Gazeteciler Cemiyeti ve 40 Yıl*, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 1987.
- Koloğlu, Orhan, *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Basın*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.
- Koloğlu, Orhan, *Osmanlı Basınının Doğuşu ve Blak Bey Ailesi*, Müteferrika Yay., İstanbul, 1998.
- Milli Mücadele Dönemi Beyannameleri ve Basın*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1990.
- Okay, Cüneyt, *Osmanlıca Süreli Yayınlar Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi*, Gezgin Kitabevi, Ankara, 2000.
- Oral, Fuat Süreyya, *Türk Basın Tarihi, Yeni Adım Matbaası*, Ankara, 1969.
- Şahhüseyinoğlu, H. Nedim, *Dünden Bugüne Düşünceye ve Basına Sansür*, Paragraf Yay., Ankara.
- Özkaya, Yücel, *Milli Mücadele'de Atatürk ve Basın 1919-1921*, Ankara, 1989.
- Şapolyo, Enver Behnan, *Türk Gazetecilik Tarihi ve Her Yönüyle Basın*, Güven Matbaası, Ankara, 1971.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 4. bs., 1976.
- Til, Enis Tahsin, *Gazeteler ve Gazeteciler*, (hızl. İbrahim Şahin), Bilge Yayınları, Ankara, 2004.
- Topdemir, Hüseyin Gazi, *İbrahim Müteferrika ve Türk Matbaacılığı*, KBY, Ankara, 2002.
- Topuz, Hıfzı, *100 Soruda Basın Tarihi*, Gerçek Yayınları, İstanbul, 1973.
- Türker, Hasan, *Türk Devrimi ve Basın*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2000.
- Varlık, M. Bülent, *Türkiye Basın Yayın Tarihi Bibliyografyası*, Kebikeç Yayınları, Ankara, 1995.
- Yalçın, E. Semih, *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi I*, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2004.
- Yazıcı, Nesim, *Takvim-i Vekayi, Belgeler*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fak. Yay., Ankara, 1983.

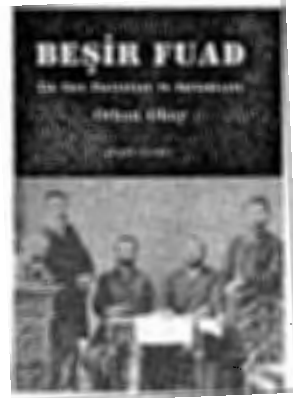
KİTAP TANITIMI

Beşir Fuad'la Kırk Yıl Sonra Yeniden: Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*

Orhan Okay'ın *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti* isimli kitabı, 2008 yılında, yaklaşık kırk yıllık bir aranın ardından okuyucuyla tekrar buluştu. 1959 yılında Erzurum'da kurulan Atatürk Üniversitesi'ndeki ilk asistanlardan biri olan Okay, bu üniversitede ve Mehmet Kaplan'ın danışmanlığında hazırladığı Beşir Fuad hakkındaki doktora tezini 1962 yılında tamamlar. 1969 yılında akademi dünyasının "dar sınırları" dışına çıkıp Hareket Yayınları arasında Türk okucusuyla buluşan bu kitap, zamanında ciddi bir ilgi uyandırdıktan sonra, bu kez Dergâh Yayınları tarafından okuyucuların ilgisine sunuldu. Yazarın önsözde de belirttiği gibi, bu kırk yıllık zaman dilimi içerisinde Beşir Fuad'a olan ilgide gözle görülür bir artış olur, birçok yazar bu ilgi çekici Tanzimat aydını hakkında yazılar kaleme alır ve söz konusu çalışma iki yüz civarındaki kitap ve makalede referans olarak kullanılır. Sadece bu bilgi bile, *Beşir Fuad* kitabının tekrar basılmasının ne kadar yerinde bir girişim olduğunu göstermeye yeterlidir.

Orhan Okay, eserinin bu "genişletilmiş 2. baskı"sı için yazdığı önsözde, kitabının kırk yılı aşan mace-

rasından bahsetmekle birlikte, bu süreçte yapılan yeni çalışmaları, kitap-taki ekleme ve çıkarmaları da söz konusu eder. Mehmet Kaplan'ın kırk yıl önce yazdığı ve kitabı okuyucuya tavsiye ettiği sunuş yazısından sonra kitap dört ana bölümden oluşur. Bu bölümlerde, sırasıyla "Beşir Fuad'ın Hayatı", "Beşir Fuad'ın Eserleri", "Beşir Fuad'ın Tesirleri" ve "Beşir Fuad Üzerine Yeni Değerlendirmeler"e yer verilir. Dördüncü bölümdeki Beşir Fuad değerlendirmeleri, kitaba kırk yıl sonra eklenen önemli ve yeni bir bölümdür. Bunlardan başka yazarın Beşir Fuad hakkındaki yargısını ifade ettiği "Son Söz" bölümü ile birlikte, sırasıyla "Bibliyografya",



* Orhan Okay, *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*, Dergâh Yayınları, (Genişletilmiş 2. baskı), İstanbul 2008, 334 s.

"Ekler", "Dizin" ve "Belgeler-Fotoğraflar" isimli bölümlere yer verilir.

Kitabın birinci bölümü "Beşir Fuad'ın Hayatı", kendi içinde birtakım alt başlıklara ayrılır. Yazarın burada oldukça ayrıntılı bir hayat hikâyesi ortaya koymaya çalıştığı görülür. Başta yakın arkadaşı olan Ahmet Midhat Efendi'nin yazdıklarından ve o dönemde yayımlanan birinci derecedeki kaynaklardan hareket edilerek oluşturulan bu bölümde, Beşir Fuad'ın seçeresinden başlayarak aile hayatı, öğrenimi, evliliği, nasıl bir kültür hayatı içinde yaşadığı, kişisel kütüphanesi gibi önemli ayrıntılar aydınlığa kavuşturulur. Böylelikle okuyucu, nasıl bir karakterle karşı karşıya olduğu konusunda önemli ölçüde fikir edinir. O kadar ki bu bölümde yazar, Beşir Fuad'ın kütüphanesinde yer alan kitapların ayrıntılı bir listesini verip onun nasıl bir kültür dünyasının içinde yaşadığını ortaya koymaktan başka, beden yapısı ve karakteri üzerinde de ayrı ve çok çarpıcı bir deneme yapmayı gerekli görür. Böylelikle Beşir Fuad'ın karakteri, ruh-beden ilişkisi üzerine yapılan bilimsel değerlendirmelerden de yararlanılarak ortaya konulmaya çalışılır. Bu bölümde ele alınan bir diğer önemli konu da Beşir Fuad'ın intiharıdır. Hiç şüphesiz Beşir Fuad, hem yaşadığı dönemde hem de günümüze kadar gelen bir zaman dilimi içerisinde eserleri ve şahsiyeti ile olduğu kadar ölüm şekliyle de ilgi sebebi olmuştur. "Beşir Fuad'ın İntiharı" başlığı altında, intihar olayı son derece ayrıntılı bir biçimde işlenir. Okay, birinci derecede kaynaklardan elde ettiği bilgileri, derin bir analizden geçirerek okuyucuya sunarken, Beşir Fuad'ın intihar nedenleri üzerinde uzun uzadıya durur. Onun aile hayatından, anne-

sinden tevarüs etmiş olabileceği birtakım ruhsal bozukluklardan, o dönemde basında devam eden ve bir bakıma herkesi yıldırان polemlerden ve münhasıran onun "ölüm" düşüncesi etrafındaki yaklaşımından ayrıntılı bir şekilde bahsedilir. Etrafın tanıklıklarına yer verilir. Son anına kadar hayata bağlı gibi görünen; ancak yine kendi ifadesinden anlaşıldığı kadarıyla iki yılı aşkın bir zamandır intihar düşüncesiyle yaşayan Beşir Fuad, intihar şekliyle de dehşet uyandırmıştır. Bileklerini kokain zerk ederek uyuşturan ve sonra da onları kesmek suretiyle kendisini öldüren Beşir Fuad, bu süreçte hissettiklerini de mümkün olduğunca yazmak ister; hem bu şekilde, hem de öldükten sonra cesedinin tıp biliminde kullanılmasını vasiyet ederek her şart altında bilim denilen olguya bağlılığını sürdürür. Onun bu yönüne dikkat çeken Okay, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Beşir Fuad için söylediği "ilim mistiği" ifadesine de kitabında yer verir. Bu bölümden anlaşıldığı kadarıyla Beşir Fuad'ın intiharı, o dönem basın ve edebiyat dünyasında ciddi anlamda bir sansasyona neden olduğu gibi, iktidarı da rahatsız eder, hatta bir süre sonra bu intihar olayı ile ilgili haberlere sansür bile uygulanır.

Kitabın ikinci bölümü "Beşir Fuad'ın Eserleri" de kendi içinde birtakım alt başlıklara ayrılır. Birçok alanda eser veren ve bunları kitap ve makale hâlinde yayımlayan Beşir Fuad, asıl kişiliğini bu eserler vasıtasıyla ortaya koymuştur, denilebilir. Orhan Okay'ın da dikkat çektiği bu nokta önemlidir. Zira Beşir Fuad, neredeyse tüm hayatı boyunca bilime inanmış ve ona hizmet edebilmek için çaba sarf etmiş bir aydın olarak özellikle pozitif bilimler sahasında önemli

eserler bırakmıştır. Okay'ın "Müspet İlimler" başlığı altında değerlendirdiği bu eserler, bir kısmı yabancı dillerden tercüme olmakla birlikte, onun fizyoloji ve buna paralel olarak tıp bilimine verdiği olağanüstü önemi göstermesi bakımından önemlidir. Bundan başka Beşir Fuad'ın yabancı dil öğrenimi konusundaki kitapları ile dünya basınında kendisine yer bulmuş kimi dil tartışmalarına ilişkin yazıları da vardır. Okay'ın "Dil Bahisleri" ve "Dil Konuları Üzerine Yazıları" başlıkları altında değerlendirdiği bu eserler, Beşir Fuad'ın dil konusunda ciddi anlamda düşünmekten başka önemli çabalar içinde olduğunu da gösterir. İleri derecede konuşup yazabildiği Fransızcadan başka Almanca ve İngilizceye de ciddi anlamda hâkim olan Beşir Fuad, Osmanlı toplumunun gerçek anlamda ilerleyebilmesi için mutlaka Avrupa dillerini öğrenmesi gerekliliği üzerinde durur. Okay'ın bu bölümde yer verdiği bir başka başlık da Beşir Fuad'ın askerlik konusuyla ilgili yazdıklarıdır. Ancak bu bölümde en geniş başlık onun "Edebî ve Felsefî Eserleri"ne ayrılmıştır. "Tiyatro Tercümeleri" ve "Biyografiler" şeklinde iki ayrı alt başlığa ayrılan bu bölüm, Beşir Fuad'ın çok önemli bir cephesini aydınlatması bakımından önemlidir ve üzerinde durulmalıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Fransızca, İngilizce ve Almanca gibi önde gelen üç Avrupa dilini iyi bilen Beşir Fuad, bu dillerden çeşitli tercüme yapar, ayrıca Osmanlı toplumunda ilgi görmeye başlayan tiyatro sanatının gelişmesine de bir ölçüde katkıda bulunur. Ancak onun özellikle biyografi türüne önemli bir katkı yaptığı açıktır. Okay'ın "Biyografiler" başlığı altında verdiği ve çok ayrıntılı bir şekil-

de incelediği Victor Hugo ve Voltaire biyografileri, bu düşüncemizin dayanağını oluşturur. Zamanında çok ses getiren ve tartışma yaratan bu biyografiler, yazarın da belirttiği gibi sadece yeni tartışma mevzuları oluşturmakla kalmaz, hatta bu vesileyle yeni birtakım eserlerin yayımlanması da mümkün olur.

Orhan Okay, kitabının üçüncü bölümünü, "Beşir Fuad'ın Tesirleri"ne ayırır. Bu bölümü, "Edebiyat Üzerine Fikirlerinde Takipçileri", "Dönemin Diğer Yazarlarında Beşir Fuad'ın İzleri" ve "Pozitivist ve Materyalist Fikirlerinin Takipçileri" alt başlıklarıyla zenginleştiren yazar, daha çok edebiyat sahası hakkında ayrıntıya yer verir. Özellikle Ahmet Midhat Efendi'nin düşüncelerine yer verilen bu bölümde, ayrıca Beşir Fuad'dan etkilenmeleri dolayısıyla Muallim Naci, Mustafa Reşid, Nabizade Nazım, Fazlı Necip, Hüseyin Rahmi, Ali Kemal ve Mehmet Celâl söz konusu edilirler. Bu vesileyle Beşir Fuad'ın, edebiyatta özellikle Emile Zola etkisinde ve natüralizm akımının sıkı bir takipçisi olarak değerlendirildiği de görülür. Onun pozitivist ve materyalist görüşlerinin ilk takipçisi olarak Abdullâh Cevdet'i işaret eden yazar, Şerefeddin Mağmumî'yi ise "eserleri ve fikirleriyle" Beşir Fuad'ın gerçek bir takipçisi olarak değerlendirir.

Kitabın son bölümü "Beşir Fuad Üzerine Yeni Değerlendirmeler", kitabın bizim tanıttığımız ikinci baskısına eklenen yeni bir bölümdür ve özellikle üzerinde durulması gerekir. Yazarın da belirttiği gibi Beşir Fuad, hem sağlığında hem de ölümünden sonraki yüz yılı aşkın zaman dilimi içinde etkisi olmuş bir aydındır. Bu etki, şu veya bu şekilde günümüzde de sürmektedir. Öncelikle ölümünün

hemen ardından onun Cumhuriyet yıllarına kadar geçen süreçteki etkisini inceleyen yazar, özellikle 1923'ten sonraki dönem üzerinde durur. Bir müddet Beşir Fuad hakkında genel bir kayıtsızlık yaşandığını ifade eden Okay, birtakım yalan yanlış ve kulaktan dolma bilgilerle hatırlanan Beşir Fuad'ın edebiyat tarihi ve ansiklopedi maddelerinde de daha çok bu düzeltilmeye muhtaç bilgilerle yer aldığını, örneklerini vererek ortaya koyar. Ancak bunların dışında Beşir Fuad hakkında daha doyurucu ve ciddi bir iki çalışma yapıldığını da ifade eden yazar, bunların da sınırlı bir etki yaratabildiğini söyler. Tanıtmaya çalıştığımız bu kitabın birinci baskısının yapıldığı 1969 yılından sonra ise Beşir Fuad hakkındaki değerlendirmelerde gözle görülür bir artış olduğuna yazar da dikkat çeker. Bu noktada oldukça detaylı bilgi veren Okay, bu tarihten sonra yapılan hemen tüm çalışmalarda Beşir Fuad'ın izini arar ve kitabının ikinci baskısına eklediği bu yeni bölümde, bu yapılan çalışmalardan ayrıntılı künyelerini vererek ve Beşir Fuad hakkındaki değerlendirmeleri de örnekleyerek bahseder. Rauf Mutluay'dan Cemil Meriç'e, Yalçın Küçük'ten Selahattin Hilav'a kadar Türk basın ve edebiyat hayatının geniş bir çevresinde yankı bulan Beşir Fuad, hem müstakil çalışmalarda hem de daha genel çalışmaların içinde kendine yer bulabilir. Bunlar arasında özellikle Selahattin Hilav'ın yazıları üzerinde duran yazar, bu yazılar hakkındaki değerlendirmelerine de bu bölümde yer verir, böylelikle tartışmanın bugün de canlı bir şekilde devamına katkı sağlar.

Orhan Okay, kitabının sonunda Beşir Fuad'la ilgili olarak vardığı hü-

kümleri birkaç başlık altında toplar. Ona göre Beşir Fuad, Türkiye'de pozitivizmden ilk kez bahseden ve onu Türk toplumuna ayrıntılı bir şekilde tanıtan aydındır. Ayrıca realizm ve natüralizm akımlarının edebiyattaki ilk ciddi savunucusu olmuştur. Victor Hugo ve Voltaire gibi Batı düşüncesinin önde gelen büyük isimleri hakkında dikkate değer biyografiler yazmış olmaktan başka, Türkiye'de adı hemen hiç bilinmeyen ve pozitif bilimlerin gelişmesine önemli katkıları olan birçok bilim insanından da ilk defa bahseden ve onları Türk okuyucusuna tanıtan yine Beşir Fuad olmuştur. Bu bilgilerle kitabının değerlendirme kısmını noktlayan Okay, "Bibliyografya" başlıklı bölümde, hem Beşir Fuad'ın tüm eserlerinin ayrıntılı künyelerine hem de çalışma sırasında yararlandığı kaynaklara yer verir. Özellikle Beşir Fuad'ın eserlerinin ayrıntılı künyelerinin yer aldığı bu bölüm, bundan sonra Beşir Fuad hakkında çalışma yapacak ve birinci derecedeki kaynakları kullanacak incelemeciler için önemli bir kolaylıktır. Kitabın "Ekler" kısmında, Beşir Fuad'ın bazı yazılarından seçmelere yer veren Okay, bu seçkilerden sonra onun torunu Fuat Toktamış'ın iki önemli mektubunu da yayımlar. Gerçekten de çok değerli bilgilerin yer aldığı bu mektuplardan ilki oldukça uzun ve ayrıntılıdır. Bu mektuplardan da anlaşılmalıdır ki toplumsal hayatta rol oynamış kimi insanlar hakkında yapılan çalışmalar, gün gelip de o insanları kendi ailelerine bile yeniden ve başka yönleriyle tanıtabilmektedir. Dolayısıyla bu tür akademik çalışmaların zannedildiği kadar dar bir çevreye hapsolmediği da anlaşılmalıdır. Kitapta "Dizin"den sonra yer alan "Belgeler-Fo-

toğraflar" başlıklı bölümde, bazı şere ve tapu kayıtları ile Beşir Fuad'ın günümüze kadar ulaşabilmiş az sayıdaki fotoğrafı yer alır.

Orhan Okay'ın kırk yıllık aranın ardından yayımlanan bu önemli eseri, her şeyden önce ciddi bir biyografi olması nedeniyle önemlidir. Batı'da çok yaygın olan ve kendince önemli bir okuyucu kitlesi de bulunan biyografi türü, bizde son yıllarda hatırı sayılır bir ivme kazansa da istenilen düzeye gelmiştir denemez. Okay'ın 1962 yılında, son derece güç şartlar altında hazırladığı ve 1969 yılında yayımlayabildiği bu eserde, Batılı bir dikkat ve disiplin olduğu açık bir şekilde ortadadır. Hakkında son derece az bilgi bulunan, daha çok yazdığı birkaç eser ve sansasyonel intiharı nedeniyle tanınan bir aydını, âdeta iğne ile kuyu kazar gibi ortaya çıkarılan ve onun hayatından hem hacimli

hem de nitelikli bir biyografi çıkarabilen Orhan Okay, ciddi bir bilim insanı olmanın gerekliliğini daha meslek hayatının başlangıç yıllarında bu eseriyle yerine getirmiştir. Aradan geçen uzun zaman diliminde bu dikkat ve disiplini edebiyatın hemen her sahasına yayan ve önemli eserler veren Okay, kırk yıl sonra okuyucularına yeniden hediye ettiği bu kitabıyla, hem aranan ve bulunamadığı için eksikliği her zaman hissedilen bir kaynağı ortaya çıkarmış oldu, hem de bir kitabın yazıldıktan sonra bile tamamlanmamış olabileceğini bir kez daha gösterdi. Beşir Fuad gibi, bugün de ilgiyle okunacak, hayatı bugün de heyecan yaratabilecek önemli bir Tanzimat aydını bu kitabın rehberliğinde tanımak, Türk okuyucusu için mutlaka değerlendirilmesi gereken bir şanstır.

Gürkan Yavaş*

Aşkın Şizofrenik Hâli: Sevim Burak**

Bir kitaptan ne beklersiniz? Ya da durduğu raftan size nasıl seslenmeli ve hangi özelliğiyle kendini aldirmalıdır bir kitap? Şüphesiz kapak tasarımı bir kitap için önemli bir unsurdur. Renk uyumu kitabın albenisini artırır. Bedia Koçakoğlu'nun *Aşkın Şizofrenik Hâli Sevim Burak* adlı eseri Palet Yayınları arasından çıktı. Bu kitap, beni ilk önce kapak tasarımıyla kendine çekse de rafa yaklaşır kitabı elime aldığımda arka kapaktaki yazı, kitabı daha çok benimsememe yardımcı oldu. Okuyucusuna tüm içtenliğiyle şöyle sesleniyor Ko-

çakoğlu: "Ey okur, 'Bir varmış, bir yokmuş' diye başlar ya masallar, bu masal 'Bir yokmuş, bir yokmuş' diye başlasın istiyorum. Çünkü o, yıllar yılı edebiyat dünyamızda yok sayıldı. Kimileri ona 'deli' dedi, yazdıklarınaysa 'deli saçması'; kimileri ise edebiyatımıza yeni bir açılım getirdiğini savundu. Ama o, ille de yazdı, üstelik 'ben deliler için yazıyorum' diye haykırarak. Ve bir gün oğluna yazdığı bir mektupta, 'Bu ülkede birileri mutlaka beni anlayacak.' diyordu. Anladım mı? Bu uzun soluklu çalışmanın ardından ey okur, bu so-

* Arş. Gör., Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Bedia Koçakoğlu, *Aşkın Şizofrenik Hâli Sevim Burak*, Palet Yayınları, Konya, 2009, 432 s.

ruya ancak sen cevap bulabilirsin. Ben sana sadece şu ipucunu verebilirim: Sevim Burak, Türk edebiyatının suskun 'primadonna'sı. Sevim Burak, Kuzguncuk Haham'ının evi ile yokuşun sonundaki köşk arasında koşarak, babasına içki taşıyan bir çocuk... Annesinin, dolayısıyla kendisinin Yahudiliğinden utanan, yaşlı, yalnız ve azınlık bir grubun içerisinde gittikçe 'azalan', azaldıkça çoğalan bir sanatçı. Sonra inadına Tervat'a öyküden, 'Ben bununla gurur duyuyorum.' diye haykıran bir Levanten. O, hep hayatın hastalıklı tarafında yaşamış ve aşkın şizofrenik hâlini anlatmış Sevim Burak."

Başta şunu tüm samimiyetimle söylemeliyim ki eser, sıradan bir biyografi kitabı değil; aksine sanki bir romanmışçasına sürükleyici. Bedia Koçakoğlu'nun etkileyici üslubu yararlandığı zengin kaynakla birleşince, harcanan emeği de göz önünde bulundurursak gerçekten bir hayli doyurucu bir eser ortaya çıkıyor.

Başta Sevim Burak'ın oğlu Karaca Borar olmak üzere Doğan Hızlan'la da uzun süren söyleşiler yapılmış ve biz okuyuculara birinci ağızdan olaylar aktarılmıştır. Bu da ister istemez okuyucuyu kitaba bağlayacak önemli unsurlardan biri hâline gelmiştir.

Bedia Koçakoğlu'nun "Önsöz"de de belirttiği gibi Sevim Burak Cumhuriyet dönemi yazarlarımızdandır. Fakat her nedense üzerinde yeterince durulmamıştır. Koçakoğlu da bu noktadan hareketle böyle bir çalışma yapma ihtiyacı hissetmiş ve edebiyatımıza Sevim Burak'la alakalı nitelikli ve doyuru bir çalışma bırakmıştır.

Eser giriş, üç bölüm, sonuç, kaynakça ve eklerden oluşmaktadır.

Yazarımız girişi iki bölüm hâlinde ele alır. Birinci bölümde hikâye ve öykü kavramları üzerinde durur. Her iki türün de genel tanımlarını yapar ve farklı yönlerini belirtir. En sonunda da bu iki türün birbirinden tamamen farklı olduğu konusunda bir yargıya varır. İkinci bölümde ise yazar, Türk öykücülüğümüzün tarihçesinden kısaca bahsederek Halide Edip'ten Sevim Burak'a kadarki öykü yazarları üzerinde durur.

Eser, genel olarak üç bölümden oluşmuştur: "Hayatı", "Eserleri" ve "Sanatı". "Hayatı" başlıklı birinci bölümde Sevim Burak'ın doğumu ve çocukluğundan başlanarak ölümüne kadarki süre ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. "Evlilikleri, Ailesi ve Aşkları" kısmını özellikle şaşırarak okudum. Sevim Burak, öğrenim hayatını erken noktalarla mankenlik yapan birisi aynı zamanda. Hâliyle güzel bir kadın. Çekiciliği demek o kadar ki Murathan Mungan ve Peyami Safa, Sevim Burak'a âşık olmuşlar. Üstelik Peyami Safa evli? Tabii Sevim Burak da evli. Kitaptan öğrendiğimiz kadarıyla Sevim Burak epey yasak aşk yaşamış, birkaç tane de evlilik... Benim asıl ilgimi çeken nokta Peyami Safa'nın Sevim Burak'a yazdığı mektup oldu. Karaca Borar, Peyami Safa'nın annesine çok kötü vurulduğunu ve Kuzguncuk'taki evlerinin önüne gelerek sarhoş bir hâlde "Sevim, Sevim..." diye bağırdığını söylüyor. Bir de Peyami Safa'nın Sevim Burak'a yazdığı özel mektuptan bahsediliyor burada ki çok merak etmişim doğrusu. Bedia Koçakoğlu, Karaca Borar'dan bu mektubu alarak kitabın "Ekler" bölümüne koymuş. "Sevim; ruhum," di-

ye başlayan bu mektubu mutlaka okumalısınız.

Sevim Burak, farklı kişiliği ve mizacı kadar ilgi duyduğu nesnelere de dikkatimi çekti. Antika eşya, gemi, hayvan, yarış arabası ve sinema Sevim Burak'ın ilgi duyduğu alanlardır. Bunlardan ilk bakışta dikkatimi yarış arabası merakı çekti. Ama okuyunca öğrendim ki Sevim Burak, *Ford Mach I* romanını yazabilmek için Ford Corver marka bir araba alıp yarışlara katılmayı isteyecek kadar arabalara meraklıymış.

Kitabın ikinci bölümü olan "Eserleri" başlığı altında yazarın öykü, tiyatro, roman ve anı-mektup türlerinde yazmış olduğu eserler üzerinde durulmuştur.

Üçüncü ve son bölüm ise "Sanatı" başlığını taşıyor. Son derece hacimli ve doyurucu bir bölüm. Yazarın sanatına dair her şey kaleme alınmıştır. Sevim Burak'ın yukarıda belirtmiş olduğum türlerde yazdığı eserler bu bölümde belirli bir düzende tahlil edilmiştir. Bu noktada yazarın eserlerini ve edebî kişiliğini daha iyi anlayabilmek için özellikle bu kısımlar okuyucular açısından önemlidir. Zira Sevim Burak eserleri öyle bir solukta anlaşılacak türden değildir. Kitap bu açıdan bakıldığında da önemli bir görev üstlenmiştir. Çeşitli yazarlar Sevim Burak'ın hangi akıma bağlı olduğuna dair yorumlar getirmiştir. Sevim Burak Kafka, Tsvetayev, Dostoyevski ve Samuel Beckett'ten etkilenmiştir. William Faulkner ve Behçet Necatigil de etkilendiği isimler arasındadır. Şüphesiz etkiledikleri de olmuştur.



"Sonuç" kısmında da geniş çaplı bir değerlendirme yapan Bedi Koçakoğlu, özetle Sevim Burak'ın hayatını sanatına yansıtan farklı ve özgün bir sanatçı olduğunu, edebiyata yeni açılımlar getirdiğini, kendine özgü bir dil ve üslup oluşturduğunu vurgulamış ve onun ihmal edilmemesi gereken bir sanatkâr olduğunun da altını çizmiştir.

Eserin "Kaynakça" bölümü zenginliğiyle dikkat çekmektedir. Kitabın son kısmında yer alan "Ekler" kısmı ise gerçekten görülmeye değerdir. Sevim Burak'ın hayatına ve sanatına dair birçok fotoğraf ve belge burada yer almaktadır.

Bedi Koçakoğlu'nun yoğun ve titiz bir çalışmanın mahsulü olan *Aşkın Şizofrenik Hâli*'nin keyifle okunacağına yürekten inanıyorum. Biyografiler her zaman ilgi çekmiştir edebiyatımızda. Hele bir de buna kitabı yazan kişinin üslubunun canlılığı ve malzemenin renkliliği de eklenince biyografi kitapları daha da okunur kalır. Tıpkı sözünü ettiğim bu eserde olduğu gibi.

Eyüp Tosun*

* Selçuk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

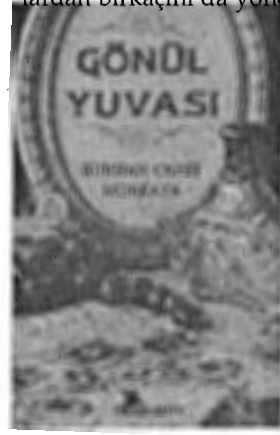
Burhan Cahit Morkaya ve Gönül Yuvası Romani*

Türk edebiyatının Tanzimat'tan önceki dönemlerinde, okur yazar kişiler için, kitap yazıp devletin ileri gelenlerine, özellikle de hükümdara sunmak iş, mevki ya da bağ, bahçe benzeri taşınmaz edinmenin önemli yollarından biriydi. Ancak 1860'lı yıllarda, şair ve yazarlar devlet kapısında ya yer bulamadı ya da buradan ele geçen gelir yetmemeye başladı. Bu sırada İbrahim Şinasi gibi Avrupa'ya gidip gelenler, gazete ve dergi çıkararak okurlardan kuruş kuruş sağlanacak gelirle geçinilebildiğini yerinde görerek öğrendiler. Artık devletin tepesindekilere övgü şiirleri ya da kitap sunmak yerine, halk adına onları gazete ve dergilerde eleştirmeye sıra geldi. Okurların ilgisini çekmek söz konusu olunca da önce yabancı dillerden çeviri roman özetleri ya da bunların tümünün bölüm bölüm verilmesi (tefrika) olgusu ortaya çıktı.

Nâmîk Kemal'in öncülüğü, Şemsetdin Sami Bey'in sözlük, ansiklopedi vb. ile birlikte ilk yerli romanı yazma çaba ve çalışkanlığı, Ahmet Midhat Efendi'nin çok sayıda öykü ve roman üretirken bir yandan da okur denilen tüketiciyi yetiştirip sayısını artırması gibi iyi örnekler, gençleri edebiyata özellikle de romana özendirdi. Bunlardan Hüseyin Rahmi Gürpınar "Yazarlıkla da yaşanır." anlayışını pekiştirdi. O yıllarda iyi şiirler yazıp tanınmış şairler arasına girerek para kazanmak neredeyse imkânsızken Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanı-

nın baş kişisi Ahmet Cemil böyle bir yol izlemiş, başarısız olmuştur- romanla işe başlayanlardan bazılarının üne ve servete kavuşması ise çok daha sık gerçekleşmiştir.

Yazarlığı meslek seçerek sivrilenler arasında, Burhan Cahit Morkaya da (1892-1949) vardır. Daha lise öğrencisiyken gazete ve dergilere yazmış; Mülkiye Mektebi'ni bitirince de basından kopmamıştır. Toplum sorunlarıyla siyasal olaylara ilişkin, ciltler dolduracak yazılarından başka, kırkın üzerinde roman, fıkra, öykü, oyun, inceleme kitabı yazıp bırakan Morkaya, Ahmet Midhat ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yolunu izlemiş; kalemiyle kazandıkları varlıklı bir hayat sürmesine yetmiştir. Alfa be değişimi öncesi ve sonrasında *Yeni Gazete*, *Ses*, *Millî Ajans*, *Servet-i Fünûn*, *Karagöz*, *Köroğlu*, *Milliyet* vb. gibi gazete ve dergilerde yazmış, bunlardan birkaçını da yönetmiştir. 1946



* Burhan Cahit Morkaya, *Gönül Yuvası*, (hızl. Akgül Zorbay), İskenderiye Yayınları, İstanbul, 2008, 245 s.

yılında milletvekili seçilmiş; ancak nedense görev yaptırılmamıştır.

Burhan Cahit Morkaya'dan sonra roman yazarların bir kesimi, şu ya da bu biçimde onun bıraktıklarından yararlanmışlardır. Muazzez Tahsin Berkand, kadın okurlara yönelik *Bülbül Yuvası* (1943), *Gönül Yuvası* (1950) kitaplarıyla Morkaya'dan esinlendiği gibi yine onun *Düğün Gecesi* (1933) romanı, Adalet Ağaoğlu'nda *Bir Düğün Gecesi* oluverir. Morkaya'nın romanlarından yarım düzineye yakını Latin harflerine geçişten önce yayımlandığından bunlar; ancak eski yazıyı iyi bilenlerce okunabilmektedir.

Şu günlerde, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü mensubu Akgül Zorbay, Morkaya'nın eski yazıyla basılmış kitaplarını salt okumakla kalmıyor, yeni harflerle yayına da hazırlıyor. Daha önce onun 1927 yılında basılmış *Ayten* romanını okurların beğenisine sunan yazar, son olarak da yukarıda değinilen *Gönül Yuvası'nı* gün ışığına çıkardı. Akgül Zorbay, yazarın geri kalan eski yazıyla basılmış kitapları üzerindeki çalışmalarını da sürdürmektedir.

Gönül Yuvası romanı, İstanbul'un Süleymaniye semtinde, birbirine yakın evlerde oturan, şımartılarak büyütülüp yabancı okullarda okutulan, yaz tatillerini teyzelerinin Erenköy'ündeki köşkünde geçiren iki amca çocuğu Elvan adlı genç kıza çitkırıldım ve sulugöz Ziya'nın öyküsüdür.

Aileler "beşik kertmesi" yapmışlarsa da gençlerin gelecekte birbiriyle evleneceklerine kesin gözüyle bakılmaktadır. Öğrencilik sürecinde iki çocuk birbirini hiç çekemez: "Onun yeni bir şey öğrenmesini hazmedemezdim... Kendime karşı zayıf gördükçe daha sert, daha insafsız

olurdum." (s. 33) diyen anlatıcı Elvan, "Dame de Sion" Fransız Kız Lisesi'ni bitirmiştir. Ağaçlara tırmanır, erkeklerle yarışır. Bütün oyunlarda kız, erkek, komşu çocuklarından üstündür. Aşağılamaksızın herkese güler, kendisine güldürmez. İnatçıdır, dediği yapılmazsa intikamı acıtıcı olur. Kardeşinin sünnet düğününü kıskanır. Kendisini süslemek isteyen annesinin saçına, istediği renkte kurdele takmamasını sorun yapınca, yediği bir tokak yüzünden, ocakta kaynayan iki koca tencere yemeği devirmiş; kaçıp sığındığı odasının kapısına gelip bağırarak babasının kilidi kırıp kendisini cezalandıracağını söylediği anda da "Pencereden atlarım." tehdidiyle cezadan kurtulmuştur.

Elvan, delişmen yönleriyle Reşat N. Güntekin'in 1922'de yazdığı *Çalılık* romanının Feride'sini anımsatır. Pi-yano çalması, aşırı sevgisine rağmen eşine ihanet etmemesiyle de Mehmet Rauf'un *Eylül* romanının kadın kahramanı Suat Hanım'a benzemektedir; ancak Suat eşine daha saygılı, gizli âşığına daha mesafeli ve daha ağırbaşlıdır. Necip ona elini bile süremez, sadece gizlice aldığı eldivenini okşar.

Fransız Lisesi'ni bitiren Ziya da inatçıdır. Elvan'ın kız ve oğlan çocuklarıyla oynadığı oyunlara seyrek olarak katılır. Ya keman çalar ya kitap okur. Bir gün köşkün sahibi, teyzelerinin eşi olan enişterleriyle komşuları Selami Bey, kenarında yiyip içtikleri havuzun başından uzaktaki bir duvara el değdirmecesine "Lebondan bir kutu fondan" karşılığı, komşu çocuklarıyla üç erkek dört kız- yaptırdıkları koşuda, öteki çocuklar birer ikişer yere serilirken Ziya, Elvan'dan geri kalmamak için canını dişine takar. Bitiş çizgisine yaklaşmışken düşüp dizinden yaralanır, çenesi kanar. Birinci yine Elvan'dır;

ama o da nefes nefesedir. Nedense o an acıdığı Ziya'nın dizine mendilini sarar. Bundan sonra birbirlerine yine sitemli; ancak kadın ve erkek olarak başka bir gözle bakmaya başlarlar.

Zaman zaman aile ortamında birlikte konser vermeleri istenir. Elvan piyano çalıp şarkı söylerken Ziya da kemanıyla ona eşlik eder. Klasik Türk ya da Batı musikisi, ne çalarlarsa çalsınlar hep rekâbet içindedirler; ama musiki zamanla olumsuz duygularını silip gönül bağlarını güçlendirir.

Geçim kaygısı olmayan Ziya, on sekiz yaşındaki Elvan'ı ister. Durumu Elvan'a kendi annesi açar. O da düşünmek için süre ister. Birkaç gün geçince, "olur" demek için, yengesine vermeyi düşündüğü bir demet çiçekle amcasının evine gider. Hizmetçi, "Yengen evde değil, Ziya Bey üst kattaki odasında komşu kızı Nimet Hanım'la birlikte." der. Ziya'nın kapısının önüne varınca içerden gelen konuşmaları işiten Elvan, birinin "Çürüteceksin, diğerinin kapıya çarptım dersin." benzeri sözlerini duyunca sessizce geri döner. "Nişanlanacağı kızdan haber beklediği gün, elleri komşu kızlarının göğsünde gezen âşıklara gönül vermektense o bulamayacağım coşkun sevginin hayaliyle yaşarım daha iyi!" (s. 83) anlayışındaki Elvan, annesine Ziya'yla evlenmeyeceğini söyler; huyu bilindiği için ısrar edilmez. Ziya Nimet'le işlediği günahın öğrenildiğini bilmenin utancıyla ortalıkta görünmez.

Kısa bir süre sonra Avrupa'da okuyup gelmiş, otuz yaşında gösteren mühendis Şefik Bey Elvan'ı ister. Genç kız yüz yüze görüşme koşulu- nu öne sürer. Evlilik öncesi bu ilk buluşma, dakik bir hesap adamı olan il- keli Şefik'in de hoşuna gider. Düğün

hemen yapılır. Balayı Göztepe'deki teyzenin köşkünde yaşanır. Şefik Bey'in işi İzmir'dedir. Yeni evliler oranın Göztepesi'nde bir ev tutup giderler. Aradan üç, beş ya da yedi yıl geçer. Buradaki tutarsızlığa "Sunuş" yazısında E. Köröglü da değinir; ama romanda buna benzer başka çelişkiler de vardır. Örneğin, teyze kızı Hacer'in evlendiği kaymakam Esat'ın adı, İsmet olarak da geçiyor. Bunlar, gazeteye tefrika yetiştirme acelecisinin bir sonucudur. Kitaplaştırılırken de gözden geçirilmemiş olmalıdır.

Göztepe'deki teyzenin kızı Hacer evlenip İsmet ya da Esat adlı memur eşiyile Elvan'ın deyimiyile Anadolu'da "Emektar bir perçinli bavul gibi oradan oraya taşınmaktadır." (s.16). Kaymakam ve mutasarrıf olan kışkanç damat, mektup yazmasına bile karıştığı karısını tek başına İstanbul'a göndermez. Kocaman köşkünde hizmetlileriyle sıkılan romatizmalı yaşlı teyze kızından umut kesince, yeğeni Elvan'a sık sık yazarak tatillerini yanında geçirmelerini ister. Teyzenin ısrarcılığı sonucu, genç çift "İstanbul İzmir'den serin olur." diyerek üç ay için bu davete uyup gelirler. Anlatıcı Elvan öyküsünü, çok sevdiğini söylediği bu köşkte başlatır. Çocukluğa yönelik bilgiler de Elvan'ın ağzından bu süreçte öğrenilir. Kimisi evli kimisi bekâr eski arkadaşlar buluşur. Bu arada Avrupa'ya gidip üç yılda Ekol Normal'i bitirip dönmüş, Ziya da ortaya çıkar. Elvan'ın gönül yuvasına sokulmak için her yolu dener: "Üç yıl evvel fena bir tesadüfün beni mahrum ettiği saadetin hayaliyle yaşama- ya azmettim... Hayatıma hiçbir kadın gölgesi karışmayacak Elvan ve ben senin gönlümü dolduran sevginle yaşayacağım..." (s. 125). Birlikte konser verme gibi durumlarda hep amcaza-

desine dil dökme anları yakalar. Elvan, her adımı ölçülü kocası Şefik'te bulamadığı "canım cicim" türünden okşayıcı ilgi ve sevgi boşluğuna rağmen onun hukukuna saygı gösterip Ziya'ya uzak durur. Aynı günlerde gebe kaldığını da öğrenir. Üç ay dolmuş, İzmir'e dönüş sırası gelmiştir.

Ziya Maarife baş vurmuş, İzmir Kızılçullu'daki Amerikan Mektebi'ne tarih öğretmeni olarak atanmıştır. Şefik hoşlandığı ve asla kuşkulandırdığı karısının kuzeni ve gizli âşığının kendi evlerinde kalmasında ısrar eder. Elvan istemese de ses çıkarmaz. Şefik evde yokken hizmetçiye rağmen -asla kuşkulandırmıyor- âşıklar hep birlikte. Elvan kocasından çok ziyayla ilgilenir. Ya tartışılır ya musikiyle oyalanır ya da dışarı çıkarlar. Ziya'nın kıskançlığı gözyaşları, sitemleri, hastalıkları birbirini izler. Elvan, ondan eşine sadık kalması konusunda kendisine yardımcı olmasını isterse de saç baş okşama, bilek öpme benzeri dokunuşlardan öteye geçmemeleri biraz da genç kadının anne olmaya hazırlanışındadır. Şefik, baba olacağı için mutludur. Kızları Nurten doğar. Şefik karısıyla Ziya'yı iş için gideceği Ayasuluğ'a (Efes) götürmek ister. Ziya'nın sınavları ise buna engeldir; ama Elvan gider. Bindikleri araçta yedi sekiz kişi vardır. Araç rayların üzerinde kayarak çok hızlı yol alırken devrilir. Şefik'le birkaç kişi ölür, Elvan yaralı kurtulur. Ziya'nın Elvan'ın "gönül yuvasına girmesinin engeli Şefik ölüp ortadan kalkınca "mutlu son" gerçekleşir. Çocuğu da alıp İsviçre'ye balayına giderler.

Gazete ve dergilerde görülen yazılarında toplumculuğu belirgin olan

Burhan Cahit'in bu romanı topluma kapalı, zamanı da belirsizdir. Erol Köroğlu "Sunuş" yazısında; 1920'leri işaret ediyor. Roman 1926'da basıldığına göre içeriği yazılışından az önceki yıllar olmalıdır. Şefik Bey, İzmir'deki evlerinin üst katında bir oda verdikleri Ziya için; "Elektrik yokmuş, ne yapalım, odaya tütmez kokmaz tarafından bir lamba koyarız." der. Artık gebeliği belirginleşmeye başlayan Elvan'la Ziya düşman işgali altında olduğu hiç sezilmeyen kentte, özgürce gezintilere çıkarlar. Ziya, Elvan'ı görev yaptığı okula götürür. Otomobil ve şoförden söz edilir. Teyzenin Trabzon taraflarındaki mutasarrıf damadının; "Vali olmadan İstanbul'a dönmem." demesi de her yere atamaların yapılabildiği bir ortamı düşündürüyor. O zaman da 1924-25 akla geliyor. Romanda savaş, askere alınma, göç, kıtlık, geçim sıkıntısı gibi hiçbir sorun söz konusu edilmiyor. Varsa yoksa Ziya ile Elvan'ın gönül dertleri. Dolayısıyla Burhan Cahit, yanmış, yıkılmış yüz binlerce can yitirmiş ülke okurlarına; "Bakın böyle yaşayanlar da var, dertlerinizi unutun ve avunun." anlamına gelen kaygısız insanların yaşadığı bir dünya sunuyor.

Gönül yuvası okurları kitapta, Doğu-Batı karşılaştırmaları, Türk halk türküleri ya da yeme içme türü folklorik malzeme ile terennüme elverişli gazel ve başka şarkı sözleri, Avrupalı klasik müzik bestecilerinin ad ve eserleri gibi bilgiler bulacaklardır. Yine anlatıcı Elvan'ın ağızından 1920'ler Türkiye'sinde evlilik, kadın, erkek, içki gibi alışkanlıklar ilginç değerlendirmelerdir ki, göz ardı edilmemelidir.

*Cemil Öztürk**

* Dr. , Boğaziçi Üniversitesi, Türkçe Dersleri Koordinatörlüğü.

Kitap İçinde Kitap: Katre-i Matem*



Divan edebiyatı üzerine yaptığı araştırmalarla tanınan ve eserleri beğeniyle okunan İskender Pala, *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk* romanının ardından *Katre-i Matem* adlı eseriyle yeniden -roman alanında- okurlarının karşısına çıktı.

Malzemesini geçmişten alarak onu yepyeni bir hayal dünyasında kurgulayıp okura ilgiliye sunan yazar, aynı zamanda maazi-istikbal ilişkisine de yer verir ve ilgilinin düşünce dünyasına yeni boyutlar kazandırır.

Aşk, polisiye ve tarihî roman diye adlandırabileceğimiz eser, kitap içinde kitap şeklinde sunulmaktadır. Yazar, "sunuş" bölümünde el yazması bir kitap ile ilgili gerekli açıklamaları yapıp okuru el yazması eserle baş başa bırakıyor. *Katre-i Matem* üzerine kendisiyle yapılan bir röportajda, tarihten bahsedilecekse en büyük problemin -okur için- dil olduğunu söyleyen Pala, bu problemi "öyküyü sadeleştirip okura sunuyormuş kurgusu" ile çözdüğünü söylüyor.

El yazması eser, serim (Altmış Altı Soruda Cinayet), düğüm (Bu Şehir-i İstanbul ki...) ve çözüm (İhtilalin Karanlık Yüzü) şeklinde üç bölümden oluşuyor. El yazması kitabın açtığı kapıdan -sunuş bölümündeki bilgilerle- içeri adım atan okuyucu, altmış altı soru ve bunlara verilen cevaplarla yolculuğunu sürdürmektedir.

Bir yandan sevdiği kız Nakşigül'ü, gerdek gecesi sabahı parçalanmış hâlde bulan Kara Şahin'in macerasını anlatan roman, bir yandan da Nakşigül'ün gerdek gecesi avucuna koyduğu ikiz lale soğanının -tıpkı bir insan gibi- başından geçenleri anlatıyor.

Bizim medeniyetimiz -kim bilir Yunus Emre'nin şiirlerinde kaç tane çiçek ismi vardır- bir çiçek medeniyetidir. Lale de bu çiçeklerden bir tanesi olarak bu eserde genişçe yer edinmiştir. Eserin adı olan *Katre-i Matem* lale ismidir. Romanda vezir bile en güzel lale olan Katre-i Matem'in/Cüce Moru'nun peşine düşmüştür. Aşk ve lale eserde birlikte işlenmiştir.

"Aşk yatmadan önceki son şey, uyandığın zamanki ilk şeydir." diyen İskender Pala, romanın kahramanlarından Kara Şahin'in roman-daki aşkını tarif eder gibidir. Nakşigül lale soğanını Kara Şahin'in avucuna koymuştur. Aşkın büyüğü bu şekilde gerçekleşir. Kara Şahin aşkını tam buldum derken kaybetmiştir.

Eşini öldürdüğü gerekçesiyle, Tomruk Emmini onu İncili Konak'tan alır ve işkenceye tâbi tutarak Nakşigül'ü öldürdüğünü itiraf etmesini söyler. Kızın babası Aslan Ağa, Kara Şahin'den şikâyetçi olmuştur. Uzun süre işkence gören Kara Şahin, Tomruk Emmini'nin elinden kurtulur, kaşlarını ve burnunu ameliyat ile değiştirterek tanınmaz olur. Peki, Kara Şahin gerçekte kimdir? Kimlikten kimliğe girerek eserin merkezinde yer alan Kara Şahin, Sultan Mustafa Han'ın, cariyesi İtr Banu Hanum'dan olan çocuğudur. Yani tahtın varisidir. Bu durum kendisinin dahi bilmediği, yalnızca devletin çok gizli birimlerinin bildiği bir bilgidir.

* İskender Pala, *Katre-i Matem*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2009, 466 s.

Kara Şahin, bir yandan Tomruk Emini'ne yakalanmamak ister, bir yandan da sevdiğini kimin öldürdüğünü, niçin öldürdüğünü bulmaya çalışır. Bir süre bir mevlevihane de kalarak kendisini birçok konuda -özellikle şiir konusunda- geliştiren/yetiştiren Kara Şahin, mevlevihaneden ayrılırken isim değiştirir. İranlı bir derviş olarak saraya giren Kara Şahin'in ismi, Selman Abdal olmuştur. Vezir Damat İbrahim Paşa tarafından çok sevilen Selman Abdal, şehirden bilgi toplamak için gizli olarak görevlendirilir. Bir ayaklanma hazırlığının olduğunu gören Selman Abdal bunu vezire bildirir. Ayaklanma, şehrin güvenliğinden sorumlu kimseler tarafından yapılmıştır. Kara Şahin, Hörüküz ve Yeye ile birlikte ayaklanmanın çıkmasına sebep olan Tomruk Emini, Aslan Ağa ve Bindallı Mahmut Çavuş'u -bir oyunla yakalayıp- zindanda sorguya çeker. Öğrendikleri karşısında şaşkına dönmüşlerdir. Tomruk Emini, zengin fakat yalnız kimselerin mallarını nasıl ele geçirdiklerinden, öldürdükleri kimselerin cesetlerini denizin neresine attıklarına kadar her şeyi itiraf etmiştir.

Zaman olarak Lale Devri seçilirken, yer olarak İstanbul tercih edilmiştir. İstanbul, Osmanlı Devleti'nin bir prototipi olarak ele alınırken sosyal, kültürel, eğitim, -özellikle- adalet gibi alanlardaki bozulmalar bir cinayet ve lale çerçevesinde dile getirilmektedir.

Yazar, yer yer -Mecnun'un deliliği, bimarhane, hastane, Türk kültüründe lalenin yeri gibi konular hakkında- okuyucuyu bilgilendirme yoluna gidiyor. Bimarhanede doktorları, lale bahçesinde, Hafız



Çelebi ile Bican Efendi'yi laleler hakkında, sarayda Fatma Sultan ile Lady Montequ'e'yu karşılıklı olarak konuşarak romana farklı bir atmosfer katmıştır.

Özellikle Fatma Sultan ile Madam Montequ'e arasında geçen konuşmalar ironik bir şekilde ifade edilir. Vezir İbrahim Paşa Sarayı'nın yazlık harem kafesinde geçen konuşmalar, iki farklı medeniyetin sosyal hayat anlayışını gözler önüne serer. Lady Montequ'e ülkesindeki evlerin pencerelerinde perde olmadığını söylediğinde Fatma Sultan çok şaşırmıştır. Öyle ki Lady'nin, dünyanın yuvarlak olduğunu, İstanbul'da gece olduğunda Frenk diyarında gündüz olduğunu anlatması Fatma Sultan dâhil herkesi hayrete düşürür.

İskender Pala, roman okuyucusunun alışkın olmadığı yenilikler yaparak da dikkatleri üzerine çekiyor. Eserde belirli aralıklarla derkenarlar kullanılmış ve anlatılanlarla uyum içerisinde olan resimlere yer verilmiştir. Bunların yanında, bir devre şiirleriyle damgasını vuran Nedim de romanda boy göstermektedir. Nedim'in şiirlerinden seçilen örnekler romanla öylesine bütünlük içerisinde verilmiş

ki, sanki şiirler çıkarılsa roman eksik kalır. Bir teşekkür bahsinde;

*Bir elde cām, bir elde gül, geldin sākiyā
Hangisinin alsam gülü, yahud ki cāmı, ya seni*
diyen Nedim, herkesi şaşırtır ve herkesin takdirini kazanırken, vezir bu beyite eklemeler yaparak onu gazel şekline getirmesini söyler.

Romanın özellikle üçüncü bölümünde Patrona Halil Ayaklanması'nın, yüzyıllardır bir sedef gibi işlenen İstanbul'u ne hâle getirdiği, mimarisini yok ettiği, âdeta İstanbul'un üzerine kara bulutlar gibi çöktüğü etkileyici bir dille anlatılıyor. Alev âdeta bütün güzellikleri yutmuş, ge-

ride siyah dumanlar ve alevlerin dış izleri kalmıştır.

Eserin "Hatime" kısmında yazarın söyledikleri, bu romanın bitmemiş olduğunu göstermektedir. Yazar, romanın sonunu merak eden okuyuculara kısa bir özet sunarak romanı sonlandırmaktadır.

Mekân, zaman, maddi kültür öğeleri, lale, toplumsal yapı, yönetim-halk ilişkileri, sanat, şiir, aşk kavramlarının etkileyici bir şekilde anlam bulduğu *Katre-i Matem*, okurların zihinlerinde yeni yeni pencereler açacağı benziyor.

*Sabahattin Gültekin**

* Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Master Öğrencisi.

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri



1. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, hakemli bir dergi olup altı ayda bir yayımlanır.

2. Dergimize gönderilen yazılar, hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

3. Dergimizde yayımlanan yazıların ilmi ve hukuki sorumluluğu yazarlara aittir.

4. Dergimizde kapsadığı alanla ilgili telif ve tercüme makale, eleştiri, kitap tanıtımı, bibliyografya vb. çalışmalar, bunun yanı sıra edebiyat tarihimiz açısından önem arz eden şair ve yazarların kitaplarında yer almayan yazı, makale, röportaj, şiir ve kayda değer muhtelif belgeler yayımlanır.

5. Yeni Türk edebiyatıyla doğrudan ilgili olan diğer sosyal bilimlerle ilgili yazılar da yayımlanmak üzere değerlendirmeye alınır.

6. Akademik bir kimliğe sahip olmakla birlikte *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nda akademisyen olmayan yazar ve araştırmacıların hakem kurulundan olumlu rapor alan çalışmaları da yayımlanabilir.

7. Dergimize çalışmalarını gönderen yazarlar, akademik unvanlarıyla birlikte ad ve soyadını, görev yaptığı kurumu tam olarak belirtmeli, kendileriyle doğrudan iletişim kurabileceğimiz açık adres, telefon numarası ve elektronik posta adresini vermelidirler.

8. Gönderilen çalışmalarda Türkçe ve İngilizce olmak üzere özet ve anahtar kelimeler bulunmalıdır. Özet, çalışmanın bütününe kuşatıcı nitelikte ve yüz elli kelimeyi geçmeyecek şekilde olmalıdır.

9. Subjektif yönü ağır basan eleştiri yazıları, hakem kuruluna gönderilmeden reddedilir.

10. İlmî toplantılarda sunulmuş bildiriler, gerekli açıklamalar belirtmek şartıyla ve bildiri kitaplarında daha önce yayımlanmamış olmak kaydıyla kabul edilir.

11. Gönderilen yazılara yazı işleri ve yayın kurulu tarafından en başta dergide imla bütünlüğünün sağlanması açısından kısmen müdahale edilebilir. Bariz müdahaleler söz konusu olduğu takdirde ise yazara gerekli bilgiler verilir.

12. Yayın kurulunca uygun bulunan makaleler, iki hakeme gönderilir. İki hakemden de olumlu rapor alan makaleler, yayımlanacak yazılara dâhil edilir. Şayet bir olumlu, bir de olumsuz rapor gelirse, makale tekrar üçüncü bir hakeme gönderilir. Böylece üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.

13. Her sayı yayımlanacak olan çalışmalar, dergimize ulaşma tarihine ve derginin bütünündeki konu dağılımına göre belirlenir.

14. Düzeltme raporu alan makaleler, raporla birlikte yazarlara gönderilir. Hakem raporu göz önünde bulundurulmadan tekrar gönderilen makaleler değerlendirilmeye alınmaz.

15. kitap tanıtım yazıları hakem kuruluna gönderilmez. Bu tür yazılar yayın kurulunca değerlendirilir.

Makale Yazım Kuralları:

1. Yazılar 50 sayfayı geçmemelidir.
2. 12 punto, Times New Roman, iki yana yasla formatı uygulanmalı ve paragraf başı verilmemelidir.
3. Yazarın adı, yazı başlığının altına yerleştirilip sağa yaslanmalı ve kişisel bilgiler adın sonuna konulacak olan yıldız (*) karakterli dipnot imiyle unvan, isim, kurum ve bölüm düzeni içinde dipnot olarak verilmelidir.
4. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar "KAYNAKÇA" başlığı altında, yazarların soyadı başa gelecek şekilde alfabetik olarak verilmelidir.
5. Metin içinde geçen dergi, gazete ve kitap isimleri italik, şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde yazılmalıdır.
6. Dipnotlarda kullanılacak olan bibliyografik künyeler; yazar adı ve soyadı, kitap adı, cildi, baskı sayısı, yayımlayan kurum adı, baskı yeri, yayım yılı, sayfa numarası şeklinde düzenlenmelidir.

Örnekler:

a) Telif kitaplar için; Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. bs. , Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 50-60.

b) Çeviri yahut yayıma hazırlanan kitaplar için; E. J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*, (çev. Ali Çavuşoğlu), c. 1, 1. bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s. 250- 300.

Cemil Meriç, *Bu Ülke*, (hzl. Mahmut Ali Meriç), 8. bs. , İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 10-15.

Not: Kitapların toplam sayfa sayısı verilecekse XIV+639 s. şeklinde belirtilmelidir.

c) Telif yazılar için; Senail Özkan, "Sözün ve Sükûtun Felsefesi", *Türk Edebiyatı*, S. 400, Şubat 2007, s. 101-106.

d) Çeviri yazılar için; John Updike, "Gerçeklik ve Roman", (çev. İpek Babacan), *Kitap-lık*, S. 26, Mart-Nisan 1997, s. 18-21.

Not: Bir yazıdan alıntı yapılacaksa bibliyografik künyede yazının bütün sayfa sayısı değil sadece alıntının yapıldığı sayfa yahut sayfalar belirtilmelidir.

e) Kısaltmalar, TDK *İmla Kılavuzu* (2005) esas alınarak düzenlenecektir:

Adı geçen eser:	<i>age.</i>
Adı geçen makale:	<i>agm.</i>
Adı geçen yayın:	<i>agy.</i>
Aynı müellif:	a.mlf.
Aynı yazar:	a.yzr.
Bakınız:	bk.
Baskı, basım:	bs.
Cilt:	c.
Çeviren/ler:	çev.
Editör/ler:	ed.
Hazırlayan/lar:	hzl.
Sayfa:	s.
Sayı:	S.
Tarihsiz:	ts.