

3

HAKEMLİ DERGİ

Ocak - Haziran 2010 / ISSN: 1308-8203 / Altı Ayda Bir Yayınlanır / Fiyatı: 15 TL

**YENİ  
TÜRK EDEBİYATI  
ARAŞTIRMALARI**

Modern Turkish Literature Researches



SAYI 3 • OCAK - HAZİRAN 2010

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

*Müessesese 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*  
TÜRKUVAZ  
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](http://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.

Kurum Abone Bedeli: 60 TL

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 hesabına yatırabilirler.

Yeni  
Türk Edebiyatı  
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



12 Temmuz 2011

Birleşik Venedik yazarlarının serisi





## HAKEM KURULU

*Prof. Dr. Orhan Okay*  
(Emekli Öğretim Üyesi)

*Prof. Dr. Hasan Akay*  
(Sakarya Üniversitesi)

*Prof. Dr. Emel Kefeli*  
(Marmara Üniversitesi)

*Prof. Dr. Şerif Aktaş*  
(Gazi Üniversitesi)

*Prof. Dr. Ramazan Korkmaz*  
(Ardahan Üniversitesi)

*Prof. Dr. Hülya Argunşah*  
(Erciyes Üniversitesi)

*Prof. Dr. İsmail Parlatur*  
(Ankara Üniversitesi)

*Prof. Dr. Nazan Bekiroğlu*  
(Karadeniz Teknik Üniversitesi)

*Prof. Dr. Nazım Hikmet Polat*  
(Gazi Üniversitesi)

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

*Prof. Dr. İbrahim Şahin*  
(Kırıkkale Üniversitesi)

*Prof. Dr. Nurullah Çetin*  
(Ankara Üniversitesi)

*Prof. Dr. Mehmet Tekin*  
(Marmara Üniversitesi)

*Prof. Dr. İsmail Çetişli*  
(Pamukkale Üniversitesi)

*Prof. Dr. Mehmet Törenek*  
(Atatürk Üniversitesi)

*Prof. Dr. Recep Duymaz*  
(Trakya Üniversitesi)

*Prof. Dr. Abdullah Uçman*  
(Mimar Sinan Üniversitesi)

*Prof. Dr. Önder Göçgün*  
(Pamukkale Üniversitesi)

*Prof. Dr. Sema Uğurcan*  
(Marmara Üniversitesi)

*Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel*  
(Ege Üniversitesi)

*Prof. Dr. Kâzım Yetiş*  
(İstanbul Üniversitesi)

## İÇİNDEKİLER

### ❖ Makale

- 7 MEHMET NARLI  
*Anlatım Tutumu ve Teknikleri ile Öykü Kişilerinin İlişkisi*
- 17 BÂKİ ASİLTÜRK  
*Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Doktor Tipleri*
- 39 ARİF YILMAZ  
*Sosyal ve Siyasî Değişmeler Açısından Peyami Safa'nın Mahşer Romanı*
- 59 KUBİLAY YILDIZ  
*Edebiyat Sosyolojisi Işığında Mahur Beste*
- 77 BETÜL COŞKUN  
*Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâye ve Romanlarında Mekân - Rüya İlişkisi Üzerine Bir İnceleme: Mekân İçinde Rüya, Rüya İçinde Mekân*
- 107 TAMER KÜTÜKÇÜ  
*Primo Türk Çocuğu "İrkçi", "Şoven", "Faşizan" Bir Hikâye midir?*
- 119 ESRA POYRAZ  
*Durali Yılmaz'ın Hikâyelerinde Gelenek*
- 137 GÜRKAN YAVAŞ  
*II. Abdülhamid'e Dair Manzum Bir Oyun: Liberte*
- 151 EMEL KOŞAR  
*Vural Bahadır Bayrı'nın Şiirlerinde Ölüm Teması*

### ❖ Bibliyografya

- 159 KAHRAMAN BOSTANCI  
*Ali Kemal'in Öncülüğünde Yayımlanan Bir Sanat ve Edebiyat Mecmuası: Gülşen*
- 173 İLYAS DİRİN - ÜBEYDULLAH KISACIK  
*Özel Sayı ve Dosyalar Bibliyografyası - II (1929-1990)*
- 203 GİZEM AKYOL  
*Polonya'da Yeni Türk Edebiyatı Çalışmaları*

### ❖ Kitap Tanıtımı

- 217 M. FATİH KANTER  
*Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme*
- 218 BAHTİYAR ASLAN  
*Doğrandıkça Artan Ekmek*
- 220 GÜRKAN YAVAŞ  
*Bir Dostunun Kaleminden Mehmet Âkif*
- 225 BURCU ASLAN  
*Şiir Tahliili Teori - Uygulama*
- 226 SABAHATTİN GÜLTEKİN  
*Edebiyatın Toplumla Olan İlişkisi: Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*



## ANLATIM TUTUMU VE TEKNİKLERİ İLE ÖYKÜ KİŞİLERİNİN İLİŞKİSİ

Mehmet Narlı\*



**Özet:** Bu çalışmada öyküdeki anlatım tutumları ve anlatım teknikleri ile öykü kişilerinin ilişkileri üzerinde durulmaktadır. Öykü kişileri, kurgulanırken yazarın anlatım tutumundan, uyguladığı anlatım tekniklerinden etkilenir. Anlatım tutumunu ise yazarın bakış açısı, etkisinde kaldığı ideolojik ve epistemolojik bilgi etkilemektedir. Anlatma, gösterme, tasvir, montaj, mektup, geriye dönüş, leitmotiv, diyalog, iç diyalog, iç konuşma, bilinç akışı gibi teknikler, öykü kişilerinin ortaya çıkarılmasında etkili olduğu gibi, kişilerin davranış ve düşüncelerinin okur tarafından bilinmesinde de önemli işlevler görür.

**Anahtar Kelimeler:** Öykü, anlatım teknikleri, öykü kişileri.

### THE RELATION BETWEEN THE NARRATIVE ATTITUDE AND TECHNIQUES AND STORY PERSONS

**Abstract:** In this study, the relation between the narrative attitudes and techniques and story persons in a story is examined. Story persons, while designated, are affected by the narrative attitude of the author and the techniques he applies. The narrative attitude, in turn, is affected by the viewpoint of the author and his ideological and epistemological influences. Techniques such as narration, demonstration, description, montage, letter, flashback, leitmotiv, dialogue, inner dialogue, inner speech or conscioucneness flow are effective in bringing out the story persons and also serve important functions in letting the reader know the attitudes and thoughts of them.

**Keywords:** Story, narrative techniques, story persons.

### KURUM VE ÇERÇEVE

Yazarın anlatım tutumu ve anlatım teknikleri ile öykü kişileri arasında çeşitli ilişkiler vardır. Yazarın bakış açısı, etkisinde kaldığı ideolojik, epistemolojik ve edebî bilgi, anlatım tutumunu belirli öl-

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

çülerde etkileyecek; öykü kişileri, bu anlatım tutumu içinde var olacak ve anlatım teknikleri ile görünecektir. Esasen bir öykünün kendi bütünlüğüne ulaşması da, yazarın anlatım, tutum ve tekniklerine, öykünün yüzey ve derin yapıları arasındaki nedensellik bağının korunmasına bağlıdır. Kurgusal bir varlık olan ve yazarla diğer kişiler arasında duran; bu yanı sıra anlatım tutumunun bir parçası sayılan anlatıcının kimliği de, birikimleri, aktardığı olay veya durumu diğer kişilerle ne kadar ve nasıl paylaştığı öykü kişilerinin nasıl var olduklarında belirleyicidir. Örneğin Ahmet Midhat'ın öykü kişileri ile Tanpınar'ın öykü kişileri arasındaki en temel farklardan biri yazarların arka planını oluşturan bilgi kuramına ve anlatıcıların öyküdeki tutumuna bağlıdır. Ahmet Midhat'ın öykülerindeki kişiler, iletilmek istenen değer için örneklenen, Tanpınar'ın öykü kişileri ise hayatın derinliği içinde kendi varlıklarını tartışmaya açan kişiler olarak var olurlar. Hedef değer için kurgulanan kişilerin var olduğu bir öyküde anlatıcının konuşacağı açıktır. Kendi varlığını anlamlandırmaya çalışan kişilerin olduğu bir öyküde ise sessizlik ve içe kapanma belirgin olacaktır.

Anlatım tutumunun/biçiminin öğeleri olarak sayılagelen anlatma, gösterme, tasvir, montaj, mektup, geriye dönüş, leitmotiv, diyalog, iç diyalog, iç konuşma, bilinç akımı gibi teknikler, öykü kişilerinin ortaya çıkarılmasında etkili olduğu gibi, kişilerin davranış ve düşüncelerinin okur tarafından bilinmesinde de önemli işlevler görür.

Yazarın/anlatıcının bir "hikâye" anlattığı metinlerde, okurun öykünün iç dinamiklerine katılması, kişilerle kendisi arasında düşünsel bir alan oluşturması zordur. Genellikle anlatıcı, öğretici; okur da öğrenen konumuna geçer. Anlatmaktan çok gösteren anlatıcı, kişilerle okurlar arasında bir tanıklık durumu oluşturmak ister. Kısa diyalogla ilerleyen bir öyküdeki kişilerle okur arasında hayatın yüzeyi içinde bir tanışıklık olur; öykü kişileri, genel bir görünüşle hayatın basit diyalektiğini temsil eder. İç konuşmalarla ağırlaşan bir öyküde, kişilerle okur arasındaki ilişki darlaşmaya ama aynı zamanda derinleşmeye başlar. Öykü kişilerinin merkezinde veya çevresindeki leitmotivler, simgesel bir alan oluşturur ve öykü kişilerini, çeşitli değerleri, idealleri ve iletileri taşıyan varlıklar hâline getirir. Öykünün dışında yer alan anlatıcıların konuştuğu öykülerde, anlatıcının, anlatımı kişilerle paylaşmasının verdiği imkânlardan biri de kişilerin iç konuşmalarıdır. Bu konuşmalar, iç tartışma biçiminde olduğu gibi, zihinden geçen tekdüze bir düşünce akışı biçiminde de olabilir. Anlatıcının sahip

olduğu hürriyet ve imkânlarla göre, bakış açısının niteliğine göre öykü kişisi, bu iç konuşmaların düzeyi, biçimi ve kapsamına göre görünür kılınır.

Modern öykü, hâkim bir konumda olan anlatıcıdan kurtulmak için, kişileri konuşurmaya, sahneleme tekniğine, diyaloglara yüklenir. Ancak henüz, anlatıcısı tamamen susan bir öykü veya roman yoktur. Roman veya öykü, yüzünü hayata döndürüp konuşuyorsa; modern hayat, metinden kendisine uzanan (veya kendisinin metinden aldığı) anlam ağını ören kişinin kurgusal bir varlık (anlatıcı) olduğunu düşünmez. Ama kendisine akıl veren çok bilmiş bir yazar anlatıcı da istemez. Bu durumda, yazar/anlatıcı kendi sesini öyküye dağıtmak zorunda kalır; okuyucu da öyküde bir "gizli yazar" bulunmasına razı olur. Aslında anlatıcı incelemelerinde yapılan da bir yanıyla bu "anlaşma"ya yazarın ne kadar uyup uymadığının araştırılmasıdır. Anlatıcının, karakterin söylemediği şeyi aktarması, kurduğu dünyaya en üst derecede müdahale etmesi anlamına gelir. Kurgusal bir varlığın müdahalesi olamayacağına göre, aslında müdahalede bulunan yazardır. Bunu gizlemek için anlatıcı; dolaylama, bilinç akışı, okuyucunun gözlemlerine yaslanma gibi bazı imkânlarla sahiptir. Ama ilk roman ve öykülerimizde bu imkânlar sağlıklı bir şekilde kullanılamamıştır.

Bilinç akışı tekniğinin uygulandığı öykülerde kişilerin hareket-siz oldukları görülmektedir. Anlatan, anlatma biçimi ve anlatılan arasındaki uyumun birinci hedefinin, yapısı sağlam bir öykü olduğu kabul edilebilir. Fakat modern öyküdeki bu uyumun asıl amacının, insanı izlemenin farklı yollarını aramak olduğunu düşünmek de her zaman mümkündür. Örneğin modern bilimin fizikten sonraki en köklü keşfi sayılan bilinçaltıyla yazarların ilişkisi estetik kaygıları aşar niteliktedir. Pratik aklın yönettiği duyuları, hep "öteki"ne egemen olmak amacıyla eğiten, son yüzyılın acılarını çok çeken insanlar/yazarlar, yürüyen hayatta cevaplarını bulamadıkları her durum için bilinçaltına yöneldiler. Jung'un, Freud ve Proust'un izinde Tanpınar, hem romanlarında hem öykülerinde, mistik birikimimizi ve rüyayı da işin içine katarak, reel ile irreal arasındaki köprüyü kurmaya çalışarak yeni bir hafıza yapmak ister. Bilinçaltı, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay gibi yazarlarda, kimliksizliğin ve kişilik arayışının kentle ilişkilerini işaret etmeye yarar ve bu yazarların romanlarında, öykülerinde bunalan öykü kişileri görünmeye başlar. Bilinçaltına yaslanmak, bir taraftan bunu yaparken, bir taraftan da öykü kişilerinin bağlantısızlığını (ko-

pukluğunu) doğallaştırma sürecini başlatır. Hatta kimi öykülerde öykü kişileri bilinçaltı labirentlerinin simgesel uyarılarıyla dolu yollarında, kişisel ve toplumsal varlıklarının bağlantılarını yoklayamayacak kadar bilinçten uzaklaşır. Bu da tekniğin sadece “nasıl anlatmak”la ilgili olmadığını ortaya koyar.

### BAZI ÖYKÜLERDE ANLATIM TUTUMU/TEKNİKLERİ VE KİŞİLER İLİŞKİSİ

Anlatım tutumu ve teknikleri ile kişiler arasındaki ilişkilere, tarihsel bir sırayla birkaç öykü örneğinde değinebiliriz. Bunlar, Nâbizâde Nâzım'ın “Sevda”, Hüseyin Rahmi'nin “Ada Vapurunda”, Sa- it Faik'in “Hişt Hişt”, Tanpınar'ın “Abdullah Efendi'nin Rüyalari”, Oğuz Atay'ın “Korkuyu Beklerken”, Nazan Bekiroğlu'nun “Nigar Hanım Sevgili” ve Cemal Şakar'ın “Bağdat Kudüs Kabil” adlı öyküleridir.

Nâbizâde Nâzım'ın “Sevda” (Nâbizâde Nâzım, 1987: 19-36) adlı öyküsü, “bir anlatıcı aracılığıyla bir öykü anlatarak bir problemi tartışma”nın edebiyatımıza girdiği dönemin bir öyküsüdür. Bu öykünün kendinden önceki hikâye anlatma geleneğinden ayrılan iki özelliği var. Birinci özellik, realizmin Türk edebiyatçısı tarafından algılanıp uygulanması isteğiyle ilgili: Anlatıcı, kendisinin de içinde yaşadığı zamanın bir problemini ele alarak yazarın toplumsal görevini yerine getirmek ister. *Hasan Mellâh*'ların, *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin okunduğu, Batı'dan gelen romanlarda, kitaplarda yaşanan konuların tartışıldığı, eski ile yeni arasında ikna etme ve öğretme maksatlı sohbetlerin olduğu dönemin yazarı, aşkın ne olduğu konusunu tartışmak ister. Öykünün birinci kişisi Fettah, aşkın bir “feyz-i kudsi” olduğunu düşünürken öykünün sonunda aşkın bir “meyl-i müstehiyâne” olduğu kanaatine varır. Öykünün ikinci özelliği, yeni yeni karşılaştıkları anlatım tekniklerini nasıl ve niçin kullandığını tam anlamayan dönem yazarı açısından ilginçtir. Öykü 18 Kânunuevvel 130... tarihinden başlayan 16 Mart 130... tarihinde biten bir “günlük”ten ibaret görünür. Fakat ilginç olan bu günlük, Fettah'ın veya öykü kişilerinden birinin günlüğü değil, “anlatıcının günlüğü”dür. Modern yazarların en temel problemi “anlatabilmek”tir. Modern süreçte gelişen bütün teknikler de, bu “anlatabilme”yi başarmak için kullanılır. Fakat söz konusu ettiğimiz öyküde “günlük”ün kullanmasının “anlatabilme”ye hiçbir katkısı yoktur. Zaten anlatıcının buna ihtiyacı da yoktur; çünkü o, öy-

küdeki kişilere konuyla ilgili söylenebilecek birkaç örnek cümle dışında hiçbir şey söylettirmemekte; özellikle birinci derecedeki kişi olan Fettah'ın bütün düşünuş ve konuşmalarını kendisi aktarmaktadır. Bu açıdan bakıldığında kullanılmış gibi görünen teknikle kişi arasında bir ilişki söz konusu değildir. Boşlukta kalan bu teknik göz ardı edildiğinde anlatıcı ve anlatım tutumu ile öykü kişileri arasında bir uyum kendini gösterir. "*Lâkin malum ya, gençlerin hissiyata en ziyade korkulacak zamanları, yatağa girdikten sonra başlar.*" diyerek Fettah'ın kendi kendine yaptığı aşk mütalaalarını anlatan anlatıcının amacının, modern anlamda insanı/bireyi anlatmak olmadığı açıktır. O, sosyal bir öğretici olarak, dönemin tartışılan bir konusu hakkındaki görüşünü ve karşıt görüşleri ortaya atarak toplumu ikna etmek ister. Bu yüzden aşkı, divanlardan ve romantik romanlardan öğrenen Fettah ile aşkı, tecrübe ve maddî ilişkiler kuralı içinde algılayan Muhlis, birer kişi(lik) olamazlar. Zaten okur da öyküde kişilerin değil, aşk konusunda yazarın/anlatıcının nasıl bir sonuca ulaşacağını merak eder.

Hüseyin Rahmi'nin "*Ada Vapurunda*" (Gürpınar, 1987: 40-45) adlı öyküsünde, önce benzetme ve nitelermelerinde abartıya ve çelişkili davranışlara yaslanan bir anlatıcı; sonra vapurda birbirleriyle durmadan konuşan bir kalabalık görülür. Başka bir söyleyişle yazarın sosyal eleştirisinin kalıbı olan gülünçlük, mizahın çeşitli biçimleri içinde anlatma ile diyalog arasında pay edilir. *Şık* adlı romanında aynı tekniklerle aptal, şöhret budalası, mukallit, züppe ve her şeyiyle gülünç bir tip yaratan Hüseyin Rahmi, bu öyküsünde vapuru bir sahne, yolcuları da oyuncular kılarak bir tipi değil, günlük ve sıradan hayatın içindeki gülünçlüğü gösterir. Kültür düzeyleri, toplumsal katmanları, ağızları, refleksleri, cinsiyetleri, yaşları farklı bir kalabalığın, birbirlerinin sözlerinin eteğini çekercesine konuştukları bir sahnede, bir öykü tipinin ya da karakterinin yaratılamayacağı açıktır. Bu kısa, seri ve daldan dala atlayan diyalog tekniğı, hayatın içindeki komik durumu göstermek amacını taşır. Bu tekniğı kullanarak yazarın göstermek istediğı şey şudur: Ciddi ve komik olan, güzel ve çirkin olan birbirinden ayrı değil, birbirinin içinde olan şeylerdir. Benim gösterdiğim gerçeklik, her durumun, her olayın içinde olan bir gerçekliktir. Nerede insan ve hayatı varsa, orada, çelişki, çatışma, büyüklük, küçüklük, gurur, sıradanlık, inanç ve hu- rafe vardır; bunların olduğı yerde de gülünç olan vardır.

Sait Faik'in "*Hiş Hiş*" (Abasıyanık, 1980: 72-75) adlı öyküsünde anlatan ile anlatılan aynı kişidir; konuşan birinci tekil kişi, bir



sabah evden çıkar ve bir yere doğru yürür. Anlatıcı öznenin kim olduğu, bir ailesinin bulunup bulunmadığı, bir işinin olup olmadığı, nereye niçin gittiği bilinmemektedir. Ne anlatıcı bu konularda bir çift söz eder; ne de anlatıcının yürürken yolda rastladığı bostan sahibiyle olan konuşmasından bir bilgi edinilebilir. Buna rağmen öyküdeki anlatıcı öznenin nasıl bir ruh hâli içinde bulunduğu, doğaya ve hayata nasıl baktığı, hatta insan kardeşlerine ne iletmek istediği rahatlıkla anlaşılabilir. Bunu sağlayan tek şey, nerden, kimden, nasıl bir varlıktan geldiği belli olmayan bir "hişt hişt" sesidir. Oysa modern öykülerde insanın hayata bakışını, hayat içindeki duruşunu, sevgi ve korkularını anlatabilmek / gösterebilmek için sinemadan, tiyatrodan, psikanalizden kaynaklanan birçok teknik kullanılmaktadır. Öyküdeki kişiye direngenlik, yaşama sevinci ve umut veren; onu, okurun kendi iç dinamiklerinin görüntüsü kılan şey, ne ilişkiler ağı, ne tartışmalar, ne bilgi, ne çatışma, ne de nasihattir. Her "hişt hişt" sesiyle, doğadaki yaşama enerjisiyle kendisi arasındaki derin ve kopmaz bağı fark eder kişi. Birinci "hişt"le, yolun kenarındaki deve dikenlerini, dişlerini kamaştıran erik lezzetindeki karabaşları; evleri, kuşları, dalların arasından denizi görür. İkinci "hişt", ona bu sesi çıkarabilecek hayvanları düşündürür. Üçüncü "hişt"le, çağla bademi rengindeki eşiği, eşiğin otları çatırdata çatırdata yiyişini görür. Dördüncü "hişt"ten sonra kişi, âdeta gelen sesteki uyarıcı, davet edici içeriği fark eder ve kendisi de "hişt hişt" diyerek yürümeye başlar. Rastladığı bostancıyla konuşmaya, başka bir deyişle içindeki yaşama enerjisini paylaşmaya başlar. Öykünün "hişt" sesinin altı kere tekrar edilmesiyle bitirilmesi, kendine özgü bir öykü "karakteri" oluşturmanın amaçlanmadığını ortaya koyar. Maddecî panteist bir temelle de ilişkilendirilebilecek yeni bir leitmotivdir "hişt".

Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" (Tanpınar, 1983: 161-208) adlı öyküsü, rüya ve bilinç akışı tekniklerinin sarmalında kurulan bir öyküdür. Bu öykü onun, şiir ile rüya arasında kurduğu bağı hatırlatır. Şiirin uyku ile uyanıklık arasındaki şuurlu bir sezışten doğduğunu; şiirin, uyanık bir gayret ve çalışma ile kurulan bir dünya olduğunu söyler Tanpınar. Öyküdeki Abdullah Efendi, şiirini kuramayan hatta uyku ile uyanıklık arasında bilincinin insicamını kaybeden bir kişidir. Gerçekle kâbusu, nesne ile imgeyi, kronolojik dizgeyle başsız ve sonsuz iç varlığını karıştıran bir kişi, ancak rüyayla, kâbusla, iradesiz hatırlamalarla anlatılabilir. İnsanın, eşyanın, sözün, bütün görüntü ve biçimlerin arkasını yoklamak isteyen,

kendi gerçekliğinin ne olduğunu, nasıl yapılmakta olduğunu görmek isteyen biri, bize iç yolculuklarını, bilinç sıçrayışlarını, tiksinti ve arzularını anlatsa onun ya rüya gördüğünü, ya sanrı içinde olduğunu ya da aklını oynattığını düşünmez miyiz? Düşünürüz ve bunu bize düşündüren şey, öykü tekniğiyle öykü kişinin uyumudur.

Oğuz Atay'ın "Korkuyu Beklerken"i (Atay, 2000) iç konuşmalar, bilinç akışı, rüya, geriye dönüş tekniklerinin iç içe girmesiyle kurulur. İçe kapanan, kendisiyle konuşan; rüya ile uyurken düşünmeyi birbirine karıştıran bireyin anlatılması, ancak bu tekniklerle mümkündür. Dahası, yaşanan gerçekliği, ideal kurguyu, sıradanın ve kötünün başarısını, iyinin kimliksizliğini veya yitimi, hem görüneni hem de görünenin arkasındaki ağır ve değişmez kütleyi, iddia ve hiçliği kısaca her şeyi aynı anda gören/duyan entelektüel bireyin doğuşuyla bu tekniklerin doğuşu eş zamanlıdır. "Korkuyu Beklerken"de de kendisini izlediğimiz bir anlatıcı yoktur artık; öykünün kendisi, bir kapanmanın, bunaltılı bir iç yolculuğun, kuşkunun, öfkenin dili olur. "Korkuyu Beklerken" in bireyi, hayatın sıradan alışkanlığı içinde sürekli kendisiyle uğraşan, kendi varlığını hayatın içinde bir yere koyamayan, yalnız ve başarısız bir bireydir. Kendi içindeki yıkılışları, toplumsal düzlemin yüzeysel ve çıkarıcı ilişkilerini görür; ama onları düzeltmediği gibi daha derin uçurumların eşliğinde durur ya da oradan atlama isteği duyar. Durdurulamaz bir otomasyonla çalışan zihniyle başa çıkmak için belki de, kendisiyle alay eder. Bütün bildikleri, bildiklerine ve başaramadıklarına cevap olmamıştır. Evet, bunları hak ettiği kesindir. Ne tabiatı, ne insanları, ne de olup bitenleri sevebilmiştir. Belki de başına gelenler hatta başı bile var olan bir şey değildir; hiç kimse kendisini duymadığına, anlamadığına, sevmeye göre bu mümkündür. Artık nerede kaldığını unuttuğu için nereden başlaması gerektiğini bilme imkânı kalmamıştır. İnsanlığın ve insansızlığın yüz karasıdır; kendine acımayı, mutlak bir umutsuzluğu bile başaramamıştır; belki de her şey kelimelerden ibarettir! Hiçbir şeye zamanında tepki verememiştir; fakat hiçbir şey de zamanında kendisine verilmemiştir. Çürümeye, tükenişe karşı bir daha direnmeyi dener. Önce kim olduğunu hatırlamaya çalışır; sonra bütün öğrendiklerini... Konuşmayı hatırlamak, varlığını da yokluğunu da fark etmeyen insanlara ulaşmak için harekete geçmek ister. Yenildiğini kabul eder; hayata katılacağına, tabiatı ve insanları seveceğine, yurduna yararlı olacağına, evleneceğine, dedikodu dinleyeceğine söz verir. Fakat yine bir ses gelmez;

o da mucize ve kudret gösterme yeteneğine sahip olanların bu kayıtsızlığına isyan eder ve içkiye verir kendini; yıkılıncaya kadar içer. Yine kılını kıpırdatan; başına gelenleri değiştirme zahmetine katlanan olmaz. Âdeta büyük bir hızla çalışan zihnin boşuna döndüğünü sezen okur için de bu, trajik bir ironidir. Acı bir gülümseme kalır dudaklarda; daha doğrusu gülümsemek için hareketlenen kaslar trajik şokla öylece donakalır.

Nazan Bekiroğlu, “Nigar Hanım Sevgili” (Bekiroğlu, 1997: 131-150) öyküsünde akademik bir form kullanılır: Bu; önsöz, giriş, birinci kısım, birinci bölüm, sonuç, dipnotlar gibi bölümlenmelerle kurulan bir öyküdür. Bu dış formun içinde, üzerinde çalıştığı şairenin zamanına ruhsal bir geriye dönüş inşa eden, iç monologlarla içinde kendisini ve üzerinde çalıştığı şaireyi yeniden kuran, Nigar Hanım’ın mısraları/satırları üzerine eğildikçe hem onu hem kendisini anlatmak için şiirsel dile yaslanan bir yazar/anlatıcı özne vardır. Bu öykü kişinin hem bilim adamı, hem yazar olarak, iç ve dış gerçeklik arasında, dille dilsizlik arasında bütüncül bir duyuşun kapılarını aralamanın acısını, hüznünü ve ironisini yaşaması kaçınılmazdır. Yazarın, akademik bir formu öyküye giydirmesi iğreti bir durumdur. Öyküdeki kişi için de, satırlar arasında ruhuna dokunduğu ve kendi ruhuna dokunmasını istediği bir şairi, bilimsel bilmişlikler içine hapsetmek iğreti bir tutumdur. Öyküdeki kişi sadece bilim adamı olsa, geçen yüzyılda yaşamış bir şairi tanıtacak, en fazla onun tamamlanmış eserlerini şerh edecek, onlar hakkında hükümler verecektir. Ama öyküdeki kişi, Nigar Hanım’ın dünyasına girdikçe kendisini, kendisinin içine baktıkça Nigar Hanım’ı görmekte; sanki hem kendisini hem Nigar Hanım’ı yeniden inşa etmektedir. Bu inşada siyah bir ışıkla parlayan şey, Nigar Hanım’la bilim adamı/öykücü ve hatta şair anlatıcı arasındaki, yazgısal anlatılamazlık ve/veya anlaşılamazlık çevresindeki bir özdeşleşmedir.

Cemal Şakar’ın “Bağdat Kudüs Kâbil” (Şakar, 2004) adlı öyküsü, tamamen diyaloglarla kurulmuş bir öyküdür. İlk bakışta bir romanın veya uzunca bir öykünün diyalog kısımlarının kesilmesi ile yapılmış izlenimini verir. İlk bakışta böyledir; çünkü öykü okunduğunda, öykünün başının ve sonunun olmamasının bilinçli bir tercih olduğu anlaşılır. Anlatıcıyı ve bakış açısını ortadan kaldıran bu teknikle kişiler arasındaki ilişki nedir? Yazar, kişilerini özgür bırakarak aslında hayata müdahale isteğinin modern bir takıntı olduğunu ima etmiş olur. Tiyatral bir durum yaratarak okur/seyirci

ile kişileri aynı düzlemde izlemek ister. Fakat kamera ile arkadaşlar arası bir sohbeti kaydeden yazar, asıl olarak “kesit”in, sürekliliğin kendisi olduğunu göstermek ister. Amaç hangisi olursa olsun, böyle bir teknikte önemli olan öykü kişisi yaratmak değildir. Diyalog içinde görülen bütün kişiler, öykü içinde bağımsız olmakta eşit oldukları gibi, süregelen hayatın biçimlenmesinde de sorumluluk bakımından eşittirler. Öykünün bütünü olan diyalog, eskiden idealleri olan ama modern hayatın karşı konulamaz yaşama biçimine dâhil olup ev, bark, araba derdine düşen ya da idealden realiteye geçen; buna rağmen zaman zaman toplanan bir arkadaş grubunun sohbetidir. Fakat sohbetlerin merkezkaç kuvveti kaybolmuştur. Televizyonu kapatsalar bile, kapattıkları aygıtın yaydığı haber ve tahkiye ağının dışına çıkamamakta; Bağdat Kudüs Kâbil, kaç kişi ölmüş, Ali Sami Yen ve futbol, şu memleketin hâli, hükümet, ideolojilerin sonu, imam hatipliler, meyve ve çerezler, araba ve kooperatif hisseleri, Avrupa Birliği gibi konuları konuşmakta özgür ve eşittirler. Bütün öykünün diyaloglardan oluşması, yazarın başka bir niyetini de taşıyor olabilir. Şöyle ki, bu teknikle bütün kişileri eşitleyip sıradanlaştıran yazar, öykü kişileri üzerinden hayatı sıradanlaştırarak okurla kendisi arasında epistemolojik temellerin yıkıldığını ilan eden acı gülümsemeyi paylaşmak isteyebilir.

## SONUÇ YERİNE

Biçimsel arayışlar, anlatım teknikleri ve öykü kişileri arasındaki ilişkilerin nitelikleri konusunda değinilecek birçok öykücü ve öykü var. Özellikle Leyla Erbil, Sevim Burak, Bilge Karasu gibi öykücülerin biçimsel deneme ve tekniklerinin, öyküyü ve öykü kişilerini anlaşılamaz ya da öykücüyü “anlatamaz” hâle getirdiklerine değinmek gerekir. Bu biçimsel ve teknik denemelerin, yazarın tanınma ve bilinme korkusuyla ya da acıyan bilincini sarma çabasıyla da ilgisi vardır. Çünkü anlatacak veya öğretecek apaçık bir değeri, bilgisi olduğunu düşünen öykücünün durmadan yeni biçimler aradığı görülmemiştir. Ama belki de Sevim Burak’ın işaretlediği gibi her şey söylenmiştir ve büyük bir parçalanma hâlinde boşluktur. Öykücünün yaptığı şey, bu boşluğa, yeni yeni biçimler vermektir.

## KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik, (1980), "Hişt Hişt", *Alemdağda Var Bir Yılan*, Ankara, Bilgi Yayınevi.
- Atay, Oğuz, (2000), "Korkuyu Beklerken", *Korkuyu Keklerken*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bekiroğlu, Nazan, (1997), "Nigar Hanım Sevgili", *Nun Masalları*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Cemal, Şakar, (2004), "Bağdat Kudüs Kâbil", *Hece*, S. 6.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, (1987), "Ada Vapurunda", *Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek*, (hzl. S. K. Tural - Z. Kerman - M. K. Özgül), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Nâbizâde Nâzım, (1987), "Sevda", *Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek*, (hzl. S. K. Tural - Z. Kerman - M. K. Özgül), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1983), "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Hikâyeler*, İstanbul, Dergâh Yayınları.

## REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN ROMANLARINDA DOKTOR TİPLERİ

Bâki Asiltürk\*



**Özet:** Bu makalede Reşat Nuri Güntekin'in romanlarındaki "doktor tipleri" ele alınmıştır. Reşat Nuri'nin romanlarında doktorlar önemli kişiler arasında yer alır. Romanlarda doktorlar genellikle olayların düğüm veya çözüm noktalarında belirleyicidir. Doktorlar, mesleklerinin yanı sıra, romanların asıl kişilerine yaptıkları yardımlarla da dikkat çeker. Genellikle Anadolu'da görev yapan doktorlar hastalarıyla yakından ilgilenir, yerli halka çeşitli yardımlar yapar ve onlar tarafından çok sevilirler. Bunların yanı sıra, görevlerini iyi yapmayan ve halkla bütünleşemeyen bazı doktorlara da rastlanır. Sonuçta Reşat Nuri'nin doktor kahramanları romanlarda genellikle önemli kişiler olarak işaret edilebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Reşat Nuri Güntekin, roman, tip, doktor, hasta, hastalık, tıp.

### THE DOCTOR TYPES IN REŞAT NURİ GÜNTEKİN'S NOVEL

**Abstract:** In this article, "doctor types" in Resat Nuri Güntekin's novels are examined. "Doctor types" are important people in the novels of Resat Nuri. Doctors are people of the novels who usually participate in the novel node points or definitive solution. In addition to their profession, doctors attract attention with their aid to the principal persons of the novels. Doctors, who generally serve in Anatolia, pay close attention to their patients, help the local populace in various ways and are liked by them very much. Besides, some doctors who don't perform their duties well or those who can't integrate with the local people are also seen. Conclusively, we could say that doctor types in Resat Nuri's novels generally are important people.

**Keyword:** Reşat Nuri Güntekin, novel, type, doctor, patient, disease, medicine.

### GİRİŞ

Romanın esas konusu insan ve hayattır. Bu bakımdan roman, doğrudan doğruya insanla, insan çevresindeki olaylarla şekillenen bir türdür. Romandaki olay örgüsünü etkileyen hatta belirleyen tip

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

ve karakterler romancı tarafından çizilirken kişiler arası ilişkiler ve kişinin hayat içindeki durumu dikkate alınır. Wellek-Warren, romanda karakter yaratma metodu üzerinde dururken “hakim özellik” kavramını kullanır ve yalın karakter denebilecek roman kişilerinde “sosyal bakımdan en göze çarpan taraf”ın vurgulanacağını belirtir.<sup>1</sup> Karakterin en dikkat çeken özelliği, kişiliğinin baskın yanı romanda tek yanlılık ve değişmezlik olarak tezahür ettiğinde tipler ortaya çıkar. Berna Moran, “tip”i tanımlarken “kendi dışında bir şeyi temsil eden roman kişisi” ifadesini kullanır.<sup>2</sup> Burada araştırmacının vurgu yaptığı nokta karakterin âdeta roman dışına çıkarak, romandaki örgüyü aşarak gerçek hayatta var olduğuna inanılan belli bir insan türünün temsilcisi olabilmesidir. Romancı, tip ve karakterleri “anlatının özüne uygun olarak çizmeli, biyolojik ve psikolojik yapı itibariyle onlara sahilik kazandırmalı”dır.<sup>3</sup> İsmail Çetişli, romanda tipi en genel ifadeyle şöyle tanımlar: “*Tip; kendine has bireysel nitelikleri ile değil, herhangi bir sınıfın, grubun veya meslek mensuplarının ortak değer ve niteliklerini şahsında taşıyıp yaşayan kahramandır.*”<sup>4</sup> Bütün bu tanım ve iddialara topluca baktığımızda romanlarda tip diyebileceğimiz kişilerin hayata ilişkin bir temsiliyet gücüne sahip olması gerektiği anlaşılır. Serseri tipi, âşık tipi, hasta tipi, fedakâr tip, esnaf tipi, öğretmen tipi ve araştırmamızın konusunu meydana getiren doktor tipi gibi sınıflandırmalar bu çerçevede düşünülmelidir.

Gerek acemi ilk örnekler olarak kabul edilen Şemsettin Sami’nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* (1872), Nâmık Kemal’in *İntibah* (1876), Ahmet Midhat’ın *Hasan Mellâh* (1874), Hüseyin Fellâh (1875), *Paris’te Bir Türk* (1876), Samipaşazâde Sezai’nin *Sergüzeşt* (1881) gibi eserlerine gerekse Servet-i Fünûn’un usta yazarı Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah* (1897), *Aşk-ı Memnu* (1900) gibi önemli romanlarına bakıldığında çeşitli karakter ve tiplerin bu romanlarda boy gösterdiği ve olay örgüsünde etkili olduğu görülür: Konak efendisi, konak hanımı, âşık, öğretmen, halayık, dadı, kalem memuru, esir vs. Yazarların karakter veya tip yaratma kudreti nispetinde roman kişileri bazen acemi bazen de usta çizgilerle ortaya konulur. İlk dönem romanlarda, iyi örneklerin henüz ortada olmamasından ötürü, kişilerin tasvirinde ve olay içine yerleştirilişinde acemilikler görülür, karikatürize tipler ortaya çıkar. Halit Ziya’dan itibaren ise roman kişilerinin gerçek hayatla karşılaştırıldığında daha inandırıcı, gerçeğe yakın tipler olmaya başladığı söylenebilir.<sup>5</sup> Roman tekniğindeki başarının artması aynı zamanda karakter ve tiplerin tasvirinde de tutarlı olabilme sonucuna zemin hazırlamıştır.

Yukarıda kısaca sıraladığımız karakter veya tipler arasında doktorlar da yer alır. Doktorlardan bahseden romanların bazıları doğrudan doğruya doktor kahramanlar üzerine kurulur, bazıları ise doktorlara ikincil kahramanlar olarak yer verir. Reşat Nuri Güntekin'in romanlarındaki doktor tiplerine geçmeden önce, onun eser vermeye başladığı 1920'lere kadar olan dönemdeki roman kahramanı doktorların birkaçına kısaca temas etmek yerinde olacaktır. Romanlarında hemen her kesimden kişiye rastlayabileceğimiz Ahmet Midhat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek* (1879) romanının başkahramanı Şefik bir doktordur. Edebiyatımızın ilk doktor tipleri arasında olan Şefik, ihtisasını Paris'te yapmış bir meslek adamıdır. İstanbul'da mesleğini icra ederken bir defasında hastalarından Arife adlı bir kadınla ilişki yaşar. Doktorun hastasıyla böyle bir ilişki yaşaması meslek ahlakına uygun değildir. Bu olaydan sonra Doktor Şefik'in hayatında olumsuz gelişmeler birbirini izler.<sup>6</sup> Ahmet Midhat'ın romanlarındaki doktor veya hasta kahramanlara daha pek çok örnek verilebilir. *Yeryüzünde Bir Melek*'te başkahraman Doktor Şefik, hayatındaki uygunsuz davranışlarıyla dikkat çekerken başka romanlarında çizdiği doktor tiplerinde olumlu özelliklere ağırlık verir. Sema Uğurcan, Ahmet Midhat'ın doktor tiplerini şöyle değerlendirir:

"Bazı romanlardaki doktor tipleri, hazakatlerinden ziyade Batı medeniyetini öğretici tarafları ile ele alınır. Burada aklımıza önce Ahmet Midhat Efendi gelir. Onun doktor tipleri, yazarın 'Türk okuyucunun seviyesini yükseltme prensibi'ne uyarak, aslı kahramanlara Fransızca, ilim, fen, teknoloji öğretirler. Tedavi edici pozisyonundaki doktorlar da yazarları gibi babacan, geveze, merhametli, iyimserdir. Bu doktorların baktığı genç kızlar veremi bile yener."<sup>7</sup>

Tanzimat yazarlarından Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1892) romanında başkahraman, Doktor Mansur'dur. Mansur, idealist aydın olması yönüyle yazarın kendisini andırır. Olumlu doktor tipin iyi bir örneği olan Mansur, bu dönemde ve sonrasında başka romanlarda da gördüğümüz, ihtisasını Avrupa'da yapan doktorlardandır. Mansur Bey, dönemi için son derecede ileri bir tiptir. Memleketeye dönüp çalışma hayatına atıldığında hayal kırıklıkları yaşarsa da yılgınlık göstermez. Anadolu'ya geçer ve orada önemli hizmetlerde bulunur.<sup>8</sup> Emil'e göre Mansur'un, "*Orada yaptığı işler ve bir aydın olarak köylü ile kurduğu müsbet münasebetler, Türkiye'de ancak Cumhuriyet'ten sonra gerçekleşen realitelerdir.*"<sup>9</sup> Halit Ziya'nın *Kırık Hayatlar* (1924) romanında başkahraman, Doktor Ömer Behiç'tir. Büyük sıkıntı ve zorluklardan sonra doktorluk diploması alan



Ömer Behiç, mesleğinde başarılı, evinde de karısı ve çocuklarıyla mutludur. Fakat günün birinde hastalarından Neyyire adlı bir kadınla uygunsuz bir ilişki yaşar. Bu olaydan sonra evliliği sarsılırsa da bir müddet yalpaladıktan sonra yuvasına döner. Ömer Behiç'in bu hatalı davranışı, Ahmet Midhat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek* romanındaki Doktor Şefik'in durumunu hatırlatır. Mehmet Rauf'un popüler romanlarından *Define*'de (1926) roman kişilerinden biri, baştabip Şakir Feyzi'dir. Şakir Feyzi, romanda ihtiyar bir kadın olan Hacı Hanım'ı uzun zaman tedavi ettiği sahnede meslek ciddi-yeti içinde görülür.

Bu birkaç örnekten sonra Reşat Nuri'nin romanlarındaki doktor tiplerine baktığımızda zengin bir kadroyla karşılaşırız. Reşat Nuri, romanlarında tip veya karakter yaratmayı seven bir yazardır. Onun roman kişileri arasında öğretmenlerin, askerlerin, memurların yanında çok sayıda doktor da vardır. Neredeyse her romanında bir veya birkaç doktor yer alır. Fethi Naci, haklı olarak, "Reşat Nuri'nin romanlarında, hiçbir romancımızın romanlarında olmadığı kadar doktor görüldüğünü"<sup>10</sup> ve bu doktor tipleri aracılığıyla yazarın hemen her romanında "amatör doktorluk merakına rastlanacağını"<sup>11</sup> söyler.

Romanlardaki tiplerin temsil yeteneğine göre meslekleri paralelinde de belirlenebileceğinden yukarıda bahsetmiştik. Meslekî tasnif bakımından, Reşat Nuri'nin romanlarındaki doktorların önemli bir bölümü askerî doktor, bir kısmı hükümet veya belediye doktoru, bazıları ise serbest çalışan doktorlardır.

## 1. ASKERÎ DOKTORLAR

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında askerî doktorların sayısı çok olmasında yazarın babasının mesleği etkili olmuştur denebilir. Kendisiyle yapılan bir röportajda, hayatının ayrıntılarını aktarırken, "Peder merhum, askerî doktor."<sup>12</sup> diyerek babasının mesleğinden bahseder. Kendisinde edebiyata ilginin çok küçük yaşlarda, babasının kütüphanesinde başladığını anlatırken yine babasının mesleğine temas eder: "*Bir asker doktoru olan, birkaç parça kap kacak ve bir iki yatak dengi ile, kedi yavrusunu taşır gibi, bizi vilâyetten vilâyete sürükliyen çok genç babamın nasıl bir kütüphanesi olabilirdi? Bu benim için hâlâ bir muammadır.*"<sup>13</sup>

Askerî doktor tipinin yazarın romanlarındaki ilk örneği, *Harabelerin Çiçeği*'ndeki<sup>14</sup> Hilmi Bey'dir. Romanın aslî kahramanı Süley-

man Kemal'in teyzesinin kocası, Seniha'nın babası Hilmi Bey, sadece bir meslek adamı değil aynı zamanda saraya muhalif düşünceleri olan bir asker ve aydındır, ihtilalci fikirlere sahiptir. Küçük Süleyman Kemal'in babası saraya mensup biridir ve Hilmi Bey'le, Süleyman Kemal'in Paşa babası siyasî konularda hiç anlaşamazlar. Hilmi Bey'e göre Paşa, padişaha kulluk etmekte ve memleketin hayrına olmayan gidişe sessiz kalmakla hatalı davranmaktadır. Hilmi Bey, saraya ve Paşa'ya karşı olan sert muhalefetine rağmen romanda katı bir karakter olarak değil, sevimli, şakacı bir tip olarak çizilir. Çocuklarla çok iyi anlaşır, koşmaca oynar, Paşa hariç herkese daima gülyüzle hitap eder. Çocukla çocuk, büyükle büyük olabilen biridir. Paşa dışında evdeki herkes gibi Süleyman da Hilmi Bey'i sever:

"O, eve geldiği zaman, hizmetçiler, uşaklar saatlerce alıkoyarlar, dertlerini, hastalıklarını arkadaş gibi söylerlerdi. O da, onları, arkadaş gibi dinler, teselli ederdi. Öyle gürültülü ve tatlı bir gülmesi vardı ki, en hastalara, en dertlilere ilaç gibi tesir ederdi." (s. 26)

Emil'e göre, saraya muhalif Doktor Hilmi Bey, "fikirleriyle devrin, bilhassa ordu içindeki aydın tabakanın temsili tipi"dir.<sup>15</sup> Hilmi Bey, Paşa'yla ateşli tartışmalara giriştiği günlerde hafiye ve jandarma evini basar. Hilmi Bey, biraz da Paşa'nın parmağı olduğu sezdirilen entrikalarla Fizan'a sürgüne gönderilir. Bu sürgün olayından sonra romanda uzun süre kendisinden bahsedilmez. Aradan yıllar geçtikten sonra, ihtisasını Avrupa'da yapıp memlekete göz doktoru olarak dönen Süleyman Kemal, Hilmi Bey'in sürgünden döndüğünü tesadüfen öğrenir.

*Gizli El'*de<sup>16</sup> askeri doktor tipini temsil eden Cemil Bey, romanda fazla görünmez. Buna rağmen, romanın baş kişisi Şeref'in hayatındaki dönüm noktalarında önemli etkilere sahiptir. Hayattaki en büyük ideali başarılı işler yapmak, başarı merdiveninin basamaklarında hızla yükselip para kazanmak olan genç Şeref, Doktor Cemil'le Gemlik'te tanışır. Onunla tanıştığı günlerde memuriyetinin ilk günlerini yaşamaktadır ve ne yapacağını, nasıl yükseleceğini tam olarak bilememektedir. Doktor Cemil ise emeklilik günlerinin keyfini sürmektedir. Emekliye ayrıldıktan sonra sırf keyif için doktorluk yapar, hastalardan para almaz: "*Taşra halkının ve memur tabakasının hayatına onlardan biri gibi karışmamakla beraber, olgun şahsiyetiyle herkeste saygı uyandıran bu yaşlı, gün görmüş, yardımsever insan, büyük dostlukların sırrına sahiptir.*"<sup>17</sup> İhtiyar doktorla Şeref arasında kısa zamanda dostluk kurulur. Doktor, Şeref'e hayat hakkında çok

şey anlatır. Doktor Cemil'in olgun kişiliği Şeref'te güven duygusu uyandırır, beraber hoş vakit geçirirler; bahçe çıkar, bahçelerde dolaşırlar. Bu noktadan sonra Doktor Cemil, Şeref'in hayatında "gizli bir el" gibi etkili olacak, önemli rol oynayacaktır. Yaptığı ilk iyilik, Şeref'i Aziz Paşa'yla tanıştırmak olur. Şeref, Aziz Paşa'nın kızı Seniha'yla evlenecek ve bu olaydan sonra hayatında yükseliş dönemi başlayacaktır. Doktor Cemil, Çanakkale Savaşı sırasında da Şeref'in hayatının seyrinde belirleyici olur. Emekli de olsa, bir askerî doktor olması sıfatıyla, askere alma heyetinde görev yapmaktadır. Pek çok genç gibi cepheye gidip ön saflarda savaşmayı düşünen Şeref'e engel olur: Heyet doktoru sıfatıyla Şeref'i muayene eder, eski bir böbrek hastalığının cepheye gitmesine engel teşkil ettiği iddiasıyla cephe gerisi pasif görevle şubede yazıcı neferi olmasını sağlar. Savaş sonrasında da Şeref'in İttihatçılarla tanışıp çevre değiştirmesinde, başarı basamaklarını daha hızlı tırmanmasında etkili olur. Doktor Cemil, yukarıda belirtilen dönüm noktalarında Şeref'in hayatında bariz bir etkiye sahiptir. Esas etkisi, Şeref'in hayatını kökten değiştiren evlilik, askerlik, savaş sonrası İttihatçılarla tanışma gibi noktalarda söz sahibi olmasıdır. Şeref'in hayatında çok önemli sonuçları olan bu olaylarda etkin rol oynadıktan sonra, uzun süre romanda görülmez ve bir müddet sonra da öldüğü belirtilir.

*Çalılıkusu*<sup>18</sup> romanındaki askerî doktor Hayrullah Bey, ilgi çekici kişiliğiyle okurda iz bırakan tiplerdendir. Romanın asıl kahramanı Feride'nin hayatında bazı dönüm noktalarında kilit rol oynayan Doktor Hayrullah, romanda karşımıza ilk kez Zeyniler köyünde çıkar. Zeyniler köyü, Feride'nin öğretmenliğe başladığı yerdir. Bir gece eşkiya ile çatışan jandarmalardan biri yaralanır ve tedavisini Doktor Hayrullah yapar. Köyün misafir odasında yapılan tedavide Hayrullah Bey'e Feride yardım eder. Tok sözlü, esprili, argo konuşmayı seven doktorla ilk kez orada karşılaşan Feride'nin bakışıyla yaşlı adam şöyle tanıtılır:

"Kalın kaputlu, kocaman çizmeli, şişman bir askerî doktor, merdiven basamağına oturmuş, bir şeyler yazıyor, avluda yüzü seçilmiyen birkaç kişi ile konuşuyordu. Çehresini yandan görüyordum. Dolgun beyaz bıyıkları, kalın kaşları, canlı ve sevimli bir yüzü vardı. Fakat, yarabbi, bu adam konuşurken ne kadar kaba, hattâ ayıp kelimeler kullanıyordu." (s. 179)

Feride ve Doktor Hayrullah bu ilk karşılaşmadan sonra uzun zaman birbirlerini görmezler. Yazar, Doktor Hayrullah'ı neredeyse unutturur, sonra bir anda tekrar okur karşısına çıkarır. Aradan epeyce zaman geçtikten sonra Feride, Doktor Hayrullah'ı bu kez

Kuşadası'nda görür. Genç kız, Zeyniler'den ayrıldıktan sonra tayinle Kuşadası'na gitmiştir. Feride'nin öğretmenlik yaptığı okul, Birinci Dünya Savaşı nedeniyle hastaneye çevrilir. Hastanenin başhekimini Doktor Hayrullah'tır. Zeyniler'de, bir jandarmanın yarasını tedavi ederken gördüğümüz yaşlı adama burada da Feride yardım eder. Savaşın en şiddetli günleridir ve hastaneye gece gündüz yaralı taşınır. Hayrullah Bey ve Feride burada fedakâr çalışmalar gerçekleştirirler.

Hayrullah Bey'in hayatının ayrıntılarını muharebe bitip de çiftliğine çekilmesinin ardından öğreniriz. Aslen Rodoslu olan Doktor Hayrullah Bey, karısını tifo hastalığından kaybettikten sonra bir daha evlenmemiş, kalender, hayatı ve insanları tanıyan, temiz kalpli bir adamdır. Kızgın ve sert görünüşünün altında yumuşak bir kalbi vardır. Zaman zaman kaba şakalar yapsa da bunun nedeni, açık sözlülüğü ve samimiyetidir. Hayrullah Bey, Feride'ye hemen her konuda destek olur. Feride, evlatlığı Munise'nin ölümü üzerine derin bir buhran yaşamaya başlayınca genç kızı çiftliğine götürür ve buhranlı günlerinin çabuk geçmesini sağlar. Dedikoducu çevreler Feride ve kendisi hakkında dedikodu yapmaya başladığında da genç kızın zarar görmemesi için onu nikâhına alır. Feride, nişanlısı Kâmran'ın kendisini aldattığını öğrenince İstanbul'u terk edip Anadolu'ya kaçmıştır. Feride açıkça anlatmasa da genç kızın hâl ve tavırından, onu buralara sürükleyen kırık bir gönül macerası olduğunu anlar. Yaşlı doktor kanserden ölümüne yakın, malını mülkünü Feride'ye bırakmakla kalmaz, genç kızı mutluluğa ulaştıracak bir de plan yapar: Feride'ye, yaz tatilinde memleketine dönüp akrabalarıyla barışmasını vasiyet eder. Feride'den gizli Kâmran'a hitaben bir mektup yazar, mektubunda ona Feride'yi bırakmamasını öğütler. Genç kızın günlüğünü de mektupla birlikte Kâmran'a ulaştırır. Yaz tatili geldiğinde Feride, Tekirdağ'daki çiftlikte akrabalarının yanındadır. Feride'nin İstanbul'dan ayrılmasından sonra Münevver'le evlenen Kâmran da, eşinin ölümünden sonra Tekirdağ'a dönmüştür. Hayrullah Bey'in mektubunu ve Feride'nin günlüğünü okuyan, Feride'nin kendisini hâlâ çok sevdiğini anlayan Kâmran, genç kızı bir daha bırakmamaya karar verir. Doktorun güzel hilesi, Feride'yle Kâmran'ın yeniden kavuşmalarına zemin hazırlamıştır. Hayrullah Bey, yazarın doktor tipleri arasında en unutulmazlarından ve aynı zamanda babacan karakterlerdendir. Uğurcan, Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarındaki doktor tipleriyle Reşat Nuri'nin doktorlarını karşılaştırırken bu noktaya vurgu yapar:

"Kısmen Ahmet Midhat Efendi'de rastladığımız babacan doktor tipinin devamını en canlı olarak Reşat Nuri'nin romanlarında görürüz. Yalnız bu kahramanlar artık mekân değiştirmişlerdir. İstanbul yerine Anadolu'da ve genellikle kasabalarda yaşamaktadırlar. Onlar insanı tanıyan, zaaflarına rağmen insanı seven, insana ilmî doktrinlerden değil, kendi gerçeğinden ve kendi şartlarından yaklaşan iyi kalpli doktorlardır."<sup>19</sup>

*Değirmen*<sup>20</sup> romanındaki askerî doktor Arif Bey, Sarıpınar kasabasının hatırı sayılır kişilerinden ve kaymakam Halil Hilmi'nin yakın dostlarından. Kaymakam, ne zaman başı sıkışsa ondan yardım ister. "Vazifeşinas" bir kişi olan doktor, kendisi de devamlı hasta görünmesine rağmen, aldığı askerî eğitim terbiyesi gereği, hastalarını kesinlikle ihmal etmez, vizitelere zamanında gider, hastalarıyla yakından ilgilenir. Sadece "vazifeşinas" değildir, aynı zamanda meslekî bilgisine de çok güvenir. "Ben, ne halt ettiğimi bilen bir fen adamıyım." (s. 32) cümlesi kendine olan güvenin ifadesidir.

Kasabadaki sözde zelzeleden sonra bir karışıklık ortaya çıkar. Kaymakamın zelzelede ağır yaralar aldığı için görevden uzaklaştırılacağı, yerine başkasının atanacağı dedikodusu yayılır. Huzuru kaçan kaymakama bu konuda en büyük yardımı dostu Doktor Arif Bey yapacaktır. Dedikoduları kimin çıkardığını öğrenmek, Arif Bey'in görevi hâline gelir. Kasabada kaymakamın tarafını tutanlardan bir ekip kurulması ve bu ekibin de Halil Hilmi'nin haklarını savunması için elinden geleni yapar. Hatta gizli bir komite reisi gibi gözüne kestirdiği kimselerle konuşur, kaymakamın sanıldığı gibi yaralı olmadığı ve görevini sürdürmesi gerektiği yönünde propaganda yapar. Sonuçta, kaymakamın görevden azledileceği dedikodusu yavaş yavaş söner.

*Kavak Yelleri*'nde,<sup>21</sup> eskiden askerî doktorluk yapmış olan Ziver Efendi ilginç bir kişiliktir. Onun hayat hikâyesi, Eczacı Hacı Müslim tarafından aktarılır. Ziver Efendi, kırk yaşına yakın Gülhane'den diplomasını alıp göreve başladığı Fizan'dan sonra Trablus, Bingazi, Yemen ve Hicaz'da da doktorluk yapmış, yüzbaşılık düzeyinde askerî doktorluk rütbesi almıştır. Cidde Askerî Hastanesi'nde cerrahlık yaparken tanıştığı Eczacı Müslim Bey'le kısa zamanda ahabap olur. Koleraya yakalanan, üstelik kolunda bir de çıban çıkan Müslim Bey'i bu hastalıklardan Ziver Efendi kurtarır. Müslim Bey'in memlekete dönmesiyle yolları ayrılırsa da aradan geçen uzun yıllardan sonra Ziver Efendi bir gün ansızın Müslim Bey'in kazadaki eczanesine gelir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında varını yoğunu yol-

larda elden çıkarmak zorunda kalmıştır. Eczacı Hacı Müslim, yaşlı adama emekli maaşı bağlanmasını sağlar, ayrıca onu kazadaki mahkemeye mübaşir yazdırır. Böylece, savaş yıllarında kendisine yaptığı iyiliğin karşılığını Ziver Efendi'ye ödemiş olur.

## 2. HÜKÜMET VEYA BELEDİYE DOKTORLARI

Reşat Nuri'nin doktor tipleri arasında hükümet veya belediye doktorlarına çok sık rastlanır. Bunun nedeni, romanların çoğundaki olayların Anadolu şehir ve kasabalarında geçmesidir. Buralarda hükümet ya da belediye doktoru sıfatıyla çalışan kişiler önemli şahıslar arasında yer alır. *Harabelerin Çiçeği*'nde Bursa belediye hekimi Hayrullah Bey, başkahraman Süleyman Kemal'in hayat macerasının aktarılmasında dinleyici rolündedir. Romanda çok sık görünmeyen; ancak zaman zaman karşımıza çıkan Doktor Hayrullah Bey, Süleyman Kemal'in yaşadıklarının aktarılmasına aracılık eden bir figürdür. "*Dr. Hayrullah Bey böylesine olgun, tecrübeli şahsiyetiyle ve bu şahsiyetin karşısındakine telkin ettiği dostluk duygusuyla, Reşat Nuri'nin başka bazı romanlarında da görülen o himâye edici, mahrem, dost doktor tiplerindedir.*"<sup>22</sup> Çocukluktan itibaren bütün hayat hikâyesini dinleyerek sırdaşı olduğu Süleyman'la yolları bir hasta dolayısıyla kesişir. Hayrullah Bey'in hastalarından biri olan ve bir sabaha karşı ölen Seniha, aslında Süleyman'ın çocukluk aşkıdır. Hayrullah Bey, Süleyman Kemal'in teyzesinin kızı ve çocukluk aşkı Seniha'nın otuzlu yaşlarını sürdüğü zamanlardaki doktorudur.

*Akşam Güneşi*<sup>23</sup> romanında eskiden askerî doktorken bu görevden ayrılıp hükümet doktorluğuna geçen Kemal Bey, romanın asıl kahramanı Nazmi'nin hayatının ayrıntılarının aktarılmasında dinleyici rolündedir. Doktor Kemal'in bu romandaki rolü, hayatındaki derin acıyı içinde büyüten Nazmi'ye sırdaşlık ederek bir parça da olsa onu rahatlatmaktır. Onun bu pozisyonu, *Harabelerin Çiçeği*'ndeki Doktor Hayrullah'ı hatırlatır. Romanın süjesi daha çok, Nazmi'nin hayatı üzerinde olduğundan, Doktor Kemal seyrek olarak karşımıza çıkar. "*Kendisi hakkında onu bir roman kişisi yapmaya yetecek kadar az şey bildiğimiz Doktor Kemal, asıl roman kişisinin, yani romanın acılı hikâyesini daha da pekiştirmeye yarayan edebî bir buluştur.*"<sup>24</sup> Kemal Bey, ağır bir hastalığın pençesinde kendini tükeniştir. Bırakan, ölüme doğru ağır ağır giden Nazmi'ye hem sırdaşlık eder hem de onu normal hayata döndürmeye çalışır. Bunda muvaffak

olamasa da Nazmi'nin dertlerini paylaşması onu olay örgüsünde önemli kılar.

Doktor Kemal Bey, memleketin çeşitli yerlerinde görev yapmış, bir ara da M... adasında bulunmuştur:

"M... adasında ilk memuriyetim dört buçuk ay sürmüştü. Günün birinde Erzurum sıhhiye müfettişliğine tayin edildiğime dair bir telgraf almış, fena hâlde sıkılmışım. Fakat ordu doktorluğumdan kalma bir uysallıkla derhâl emre itaat etmiş, kasabanın nihayetindeki küçük bağımı bırakıp yola çıkmıştım." (s. 17)

Adada görev yaptığı sıralarda tanıştığı Nazmi'yle kısa zamanda arkadaş olur ve onun acıklı hikâyesini dinler. Nazmi kalp hastalığıyla birlikte umutsuz bir aşkın pençesinde eriyip gitmektedir. Doktorla tanıştığı günlerde hayatının sonlarına yaklaşmıştır. Doktor Kemal, adaya geldikçe Nazmi'yle buluşup konuşur, sohbet eder. Bu sohbetlerde doktor, daha çok, dinleyici pozisyonundadır. Olayların odak noktasında, çok umutsuz ve mutsuz bir dönem yaşayan Nazmi vardır. Yağmurlu bir günde Nazmi'nin tek başına dolaştığını, yağmurda iyice ıslandığını fakat buna aldırış etmediğini görünce çiftliğe dönmesini ve kurulanıp dinlenmesini tavsiye eder. Genç adamın buhranı, âşık olduğu akraba kızı Jülide'yi tamamen kaybetmekten kaynaklanmaktadır. Doktor Kemal, gerekirse zorla "doktorluk vazifesini ifa edeceğini" söyleyerek Nazmi'yi çiftliğine götürür, kendisi de ona misafir olur. Sohbet ederlerken Nazmi'nin buhranı iyice derinleşmiş, neredeyse son haddine varmıştır. Genç adam, âdeta sayıklar gibi konuşur. Bir müddet sonra da, zayıf kalbini yoracak her şeyi yapar ve gönüllü olarak kendini ölümün kollarına bırakır. Bütün çabalarına rağmen Doktor Kemal genç adamı kurtaramamıştır.

*Yeşil Gece'* de<sup>25</sup> belediye doktoru Kâni Bey aslında görüldüğü gibi olmayan biridir. Hep başkalarının iyiliğini ister, tokgözlü görünür, hatta para derdine düşmeyip bazı hastalarını kasabaya yeni gelen genç doktorlara yönlendirir. Aslında bütün davranışlarının arkasında başka şeyler vardır ve Kâni Bey mülayim görüntüsü altında nabza göre şerbet veren, içten pazarlıklı bir adamdır. Kâni Bey'in tek amacı kasaba eşrafına şirin görünmek, onlarla iyi geçinmek, idarecilerle ihtilafa düşmemek, böylece kasaba halkı arasında kök salmaktır. Bunu sağlayabilmek için de küçük zararlara girmeyi göze alır. Kâni Bey'i yakından tanıyan ve açıksözlülüğünden dolayı "Deli" diye anılan Mühendis Necip onun hakkında şunları söyler:

“Adam olmadıktan sonra doktor olmuş kaç para eder? Bu Kâni Bey de bir hekim esnafıdır... Bu adam rıyanın timsali değil, tâ kendisidir... Billâhi bu herif, o Eyüp hocalardan, Zühtü Efendilerden falan daha şenfidir. Onlar, hiç olmazsa kendi mesleklerine, umdelerine sadakat gösteriyorlar... Bu fen adamı ise mesleğini onların entrikalarına alet ediyor... Ahalinin bir kısmı vardır ki daha üfürükçü ve doktor arasında mütereddittir, hâli, vakti yerinde ise hastasına doktorla beraber bir de üfürükçü getirir... Birinden fayda gelmezse birinden gelir gibilerden... Bu Kâni Bey ise kendinde hem üfürükçülüğün, hem doktorluğun hasiyetlerini cemetmiş bir adamdır. Cahil ahali, ilacından hayır gelmezse ruhaniyetinden, ruhaniyeti para etmezse ilacından hayır geleceğine kanidir... Eşraf arasında mütevazı diye şöhreti vardır, amma bal gibi dalkavuktur.” (s. 111)

Doktor Kâni Bey’in bu ikiyüzlü tavrı, kasabaya gelen diğer doktorların da bozulmasına neden olmuştur. Yeni gelen doktorlar, kasaba ahali arasında çok sevilen, sahte de olsa sevimli tavırlarıyla ahaliye ve eşrafa kendini sevdiren Kâni Bey’le mücadele edemeyecekleri için onun gibi davranmaya mecbur kalırlar. Bu durum, onların da bozulmasına yol açar:

“Hâsılı, doktorlar cahil ahaliye kendilerini sevdirtip tutturmak için fen vakariyle telifi imkânsız şarlatanlıklar, münasebetsizlikler yapıyorlar... Neredeyse köşe başlarında nasır ilacı satan şarlatanlara, sokaklarda parmaklarıyla diş çıkaran arabacı dişçilere benziyecekler... Doktorlar ki meslek ahlâkına en fazla taassupla ehemmiyet veren en temiz ve en uyanık fen adamlarıdır. Bu kasabanın havası onları bu hâle getirirse gerisini var sen kıyas et...” (s. 113)

Bilindiği gibi, *Yeşil Gece* tezli bir romandır ve yazarın bu romanda bakış açısı belli tipler dışında genellikle olumsuzdur. Reşat Nuri, Kâni Bey gibi sahte tavırlı bir doktor tipi çizerek, memlekete hizmet için Anadolu’ya giden doktorlara meslek ahlakından taviz vermemeleri konusunda yol gösterme amacı gütmüş olmalıdır.

*Gökyüzü*<sup>26</sup> romanında karşımıza pek çok doktor çıkar; çünkü roman neredeyse baştan sona Sevim adlı genç kızın hastalıklarıyla doludur. Romanda adı belirtilmeyen ve materyalist bir kişi olarak çizilen başkahraman, ki aynı zamanda Sevim’in vasisidir, Bursa’da bazı arkadaşlarıyla fantezi olsun diye bir gece ruh çağırma seansı düzenler. Etraftaki gölgeleri hayalet zanneden ve derin bir buhran geçiren Sevim, burada çağrılan doktorun muayenelerinden sonuç alınamaması üzerine İstanbul’a getirilir. Sevim’i muayene için bir doktor aranır. Bulunan ilk doktor, belediye hekimi Hasan’dır. Doktor Hasan Çukurçeşme, meslek hayatında pek başarı kazanamamış doktorlardandır. Tıp Fakültesi’nden mezun olunca Arabistan’a tayin edilmiş, oradan memlekete dönerek ya da Avrupa’ya giderek



parlak bir kariyer yapmaya fırsat bulamayınca da körelip kalmıştır. Ayrıca Birinci Dünya Savaşı sırasında Bombay'da İngilizlere üç yıl esir düşmesi, ardından evlenip çocuk çocuğa karışması da mesleğinde körelmesinin nedenleri arasındadır. Son zamanlarında da yoksul durumdadır, kalp ve böbrek rahatsızlığı çeker. Doktor Hasan, meslekî yönden kendine güveni olmayan biridir. Sevim'i muayene eder ama teşhiste bulunmaktan, Sevim'in hastalığı hakkında kesin bir hüküm vermekten kaçınır. İstanbul'da belediye doktorluğu ile geçinemeyen Doktor Hasan, Sevim'i muayene ettiği günlerden kısa zaman sonra, yeni yapılan şimendiferlere amele doktoru olarak tayinini ister ve İstanbul'dan ayrılır.

*Kan Davası*'nda<sup>27</sup> hükümet doktoru, romanda adı belirtilmeyen bir gençtir. Bozova'ya bağlı Toygar ilçesinde doktorluk yapan bu genç, 28-30 yaşlarında, bekâr, sarışın, yakışıklı bir adamdır. Yukarı Sazan köyünde bir salgın baş gösterir ve öğretmen Ömer yardım istemek üzere ilçeye iner. Toygar doktoruyla tanışmaları bu vesileyle olur. Ömer geldiğinde Toygar doktoru kendi başının çaresine bakmaktan bile acizdir: Yakınlarda ameliyat ettiği bir hastadan mikrop kapmış, mikrobun zehri vücuduna yayılmıştır. Aşırı kar ve fırtına yüzünden tedavi için şehre gidememiştir, ölmesi yakındır. Fırtınalı bir gecede kapısına gelen Ömer'e durumundaki umutsuzluğu anlatırsa da Ömer onu dinlemez, cesaret ve moral vererek kendi tedavisini kendisinin yapmasını sağlar. O gece derin bir sohbete dalarlar ve Ömer ona bütün hayatını anlatır. Toygar doktoru, başkahramanın sırdaşı olmak bakımından *Harabelerin Çiçeği*'ndeki Hayrullah Bey'i ve *Akşam Güneşi*'ndeki Kemal Bey'i hatırlatır. Doktorun iyileşmesinden sonra yanlarına gerekli ilaçları alarak Yukarı Sazan köyüne giderler. Onların gelişiyile Yukarı Sazan'da moraller yerine gelir, salgının önlenmesiyle iyimser bir hava esmeye başlar.

*Kavak Yelleri*'nde romanın asıl kahramanı Sabri Bey, eserde adı belirtilmeyen bir Anadolu kazasında hükümet doktoru olarak çalışır. Doktor Sabri, *Gökyüzü* romanındaki Doktor Hasan gibi, Avrupa'ya gidip ihtisas yapma fırsatı bulamadığından hükümet doktorluğunda karar kılmıştır. İstanbul'da tıbbiyeyi bitirdikten sonra, Cumhuriyet'in ilk yıllarında memlekete hizmet düşüncesiyle Anadolu'ya gitmiştir. Birlikte yola çıktığı arkadaşlarının pek çoğu geri dönerken Sabri Bey, Anadolu'nun unutulmuş köşelerinde fedakârca çalışmaya devam eder. Doktorluk yaptığı kazayı zamanla benimser, farkına bile varmadan ahaliden biri hâline gelir. "*Burada evlenmiş, çocuk çocuğa karışmış; hükümetteki dairesi, Dereboyu'ndaki muayene-*

*nehanesi, akşam üstleri Yeni İstasyon parkında havuz başında içtiği kara dut şerbetleri ve her zamanki aynı tartışmalar ve kavgayla biten şakalaşmaların bağlayıcılığında, bu topraklara neredeyse kök salmıştır.”<sup>28</sup> Kazada eczacılık yapan Hacı Müslim’in kızı Celile’yle evlenen Sabri Bey, bu sayede hastaların kendisine yönlendirilmesi hususunda da eczacının büyük yardımlarını görür.*

Sabri Bey, hastalarına daima iyi muamele eder; muayene sırasında onlarla şakalaşır. Bu nedenle ağır hastalar bile ona muayene olurken hastalıklarını unuttur. Herkes tarafından sevilir, iyi insan, iyi doktor ve fakara babası olarak tanınır:

“Fakara babası doktor: görmeden yan cebine konan paraya az çok demiyen; yolu üstündeki fukaranın para almadan diline, nabzına bakan; daha düşkünlerine Avrupa firmalarından gelmiş reklam ilaçlardan bedava komprimeler dağıtan, iğneler vuran ve hattâ bazılarının yastığı altına usulca birkaç lira bırakan fakara babası doktor! Bunlar, öyle iyiliklerdir ki, hiçbir zaman kaybolmazlar ve Tanrı, büyüğün büyük parası, küçüğün küçük parası, yahut balı, yumurtasıyla daima karşılıklarını gönderir.” (s. 6)

Sabri Bey’in çalıştığı kazada en sık rastlanan hastalık sıttıdır. Sıttınun yanı sıra zaman zaman ortaya çıkan salgınlar ve çocuk hastalıkları doktorları epeyce uğraştırır. Sabri Bey, görevine bağlı, mesleğine düşkün, sorumluluk sahibi bir adamdır; zamanının uygun olup olmadığına bile bakmadan nereye çağrılırsa gider. Hükümet doktoru olması sıfatıyla hiçbir hastalığa bu benim işim değil demez. Öte yandan, meslek ciddiyetine sahiptir, yeni tıp literatürünü uzaktan da olsa takip eder. Kazaya getirttiği yeni neşriyatı okuyamazsa da Avrupa firmalarından gelen yeni ilaç eşantyonlarının tarifelerini dikkatle okur, not eder ve bunlardan yararlanır.

Sabri Bey’in şiş karınlı çantası doktorun kaza ahalisi üzerindeki otoritesini sağlayan unsurlar arasındadır. Çantada herhangi bir hastaya her an müdahale etmesini sağlayacak basit ameliyat bıçaklarından morfine kadar her şey bulunur:

“Sağ zamanlarında doktora pek kulak asmayan bu insanlar, hastalık ve acı, görünmez bir canavar gibi bir yerlerinden kaptı mı çantaya bir tılsım gibi bakmaya başlarlar. Gerçekten de onun içinde bu memlekette rastlanan birçok hastalıkların tam ilacı değilse bile iyi kötü bir yumuşatıcısı vardır.” (s. 18)

Tam on yedi yıl aynı yerde doktorluk yapan Sabri Bey, karısı Cemile’nin ölümünden sonra kazadan soğur. Kendisini boşlukta gördüğü bir anda, aslında kazada yıllardır bir sürgün gibi yaşadığını, buraya sıkışıp kaldığını fark eder. Karısının ölümünden sonra dok-

torun yalnızlaştığını, kazadan soğumaya başladığını hisseden ahalî onu yeniden buraya bağlamanın yollarını arar. Bunun en iyi yolu, Sabri Bey'i kazadan biriyle yeniden evlendirmektir. Ne var ki, doktor buna yanaşmaz. Kendi kızının, onaylamadığı biriyle evlenmesini de bahane eder, kazadan ayrılıp İstanbul'a gelir. Amacı özgürlüğünün tadını çıkarmak, yıllardır kaçırdığı eğlence fırsatlarını ele geçirip bunları değerlendirmektir. Fakat umduğu gibi olmaz, İstanbul'da aradığını bulamaz. Kazaya o kadar alışmıştır ki, kısa bir süre sonra tekrar oraya döner.

Kazaya Sabri Bey'den önce gelmiş doktorlar da vardır. Bunlardan İsa Bey, kazanın en kıdemli doktorudur. Bir zamanlar askerî doktor iken, yolu bu kazaya düşüp de eşraftan zengin birinin kızıyla evlenince buraya yerleşmiştir. Askerî doktorluktan hükümet doktorluğuna geçişi yönüyle, *Akşam Güneşi*'ndeki Doktor Kemal Bey'i hatırlatır. İsa Bey, İttihat ve Terakki üyesidir. Millî Mücadele yıllarında adı çeşitli parti dedikodularına karışır. İttihatçıların tekrar iş başına geleceği yönündeki propagandaları nedeniyle Ankara'da ona karşı bir hoşnutsuzluk ortaya çıkar ve hükümet doktorluğundan uzaklaştırılır. Zaten hükümet doktoruyken de daha çok, özel hastalarına zaman ayıran İsa Bey için bu gelişme iyi olmuştur. Az para karşılığı bakmaktan şikâyet ettiği hastalarını bırakıp bütün zamanını özel hastalarına ayırır, böylece daha çok para kazanmaya başlar. İsa Bey, Sabri Bey'in aksine tıptaki yeni gelişmeleri takip etmez, yeni literatürü hiç okumaz. Aslında Sabri Bey'in de yeni literatürden layıkınca yararlandığı söylenemez; ama hiç olmazsa yeniliklere İsa Bey gibi tamamen ilgisiz de değildir. İsa Bey, yeni ilaçları kullanmaz, hastalarına eski ilaçları kullandırmakta diretir. Bununla da kalmayıp tıp ahlakına uymayan davranışlar içine girer. Gözünü para hırsı bürüdüğünden hastalarını birer müşteri gibi görür, hasta ve aileleriyle pazarlık eder, anlaşamadığında hastayı yüz üstü bırakır. Yaşlandıkça aksileşen ve titizleşen İsa Bey, herkese tepeden bakmaya, herkesle alay etmeye başlar. Kendisinin partacilik nedeniyle görevden alınıp yerine Sabri Bey'in tayin edilmesi onu çok kızdırmıştır. Kazada Sabri Bey hakkında asılsız dedikodular yayar.

İsa Bey, ilkinde kendisini hükümet doktorluğundan eden siyasî hatanın daha büyüğünü Cumhuriyet yıllarında yapar. 1930'da Serbest Fırka kurulunca daha önceki kayıplarını telafi edebileceği düşüncesiyle yeni partiye hemen kaydını yaptırır ve Fırka'nın en ateşli temsilcisi hâline gelir. Bir süre sonra Serbest Fırka lağvedilin-

ce İsa Bey bir kez daha boşluğa düşer. Bu kez, kayıpları çok daha büyüktür; çünkü büyük beklentiler içerisine girerek bütün parasını, malını mülkünü Fırka'ya yatırmıştır. Fırka kapatılınca İsa Bey de öteki üyeler gibi sert suçlamalarla karşı karşıya kalır, hakkında çeşitli davalar açılır. Zamanının çoğunu particiliğe ayırıp hastalarıyla yeterince ilgilenmemiş, başarısız bir ameliyat yüzünden hastalardan birinin ölümüne neden olmuştur. Bu meslekî başarısızlığı yanında dava ve hücumlarla yıpranan, iflas eden İsa Bey, muayenehaneyi Sabri'ye devretmek zorunda kalır. Şiddetli bir anjin krizi geçiren İsa Bey'le Sabri ilgilenir, onu tedavi eder. Bu olaydan sonra İsa Bey'in Sabri Bey'i sevmeye hatta ona "oğlum" diye hitap etmeye başlaması ilginç bir gelişmedir. Yazarın İsa Bey'e böyle bir kader biçmesinde, doktorluk gibi aziz mesleklerle uğraşanların meslek ahlakına uygun davranmaları konusundaki düşünceleri rol oynamıştır diyebiliriz. Olcay Öner toy, Reşat Nuri'nin romanlarındaki doktor tiplerinin romandan romana değişen özellikler gösterdiğini belirtir. Bu değişiklik zıtlıklar biçiminde tezahür eder ve iyilerin yanı sıra kötülere de rastlanır: "*Doktorlar arasında meslekleri gereği, ayrıca bir insan olarak koruyan, kurtaran doktorlar olduğu gibi çıkarıcı, sömürücü doktorlar da görülür.*"<sup>29</sup> Daha önce bahsettiğimiz *Yeşil Gece*'nin Kâni Bey'i gibi İsa Bey de Öner toy'un dikkat çektiği olumsuz doktor tipinin örneklerindedir.

### 3. DİĞER DOKTORLAR

Reşat Nuri'nin romanlarında askerî doktorların ve hükümet doktorlarının yanı sıra, mesleğini farklı şekillerde icra eden doktor tipleri de vardır. *Harabelerin Çiçeği*'ndeki başkahraman Süleyman Kemal bunlardan biridir. Yüzündeki büyük yanık izi nedeniyle insanlardan kaçan Süleyman Kemal, kendisini tanıyanlardan uzakta olmak için Avrupa'ya gider. Göz doktorluğu ihtisasını orada yapar. Çok iyi bir göz doktoru olan Süleyman Kemal, memlekete döndükten sonra bir iki vak'a dışında mesleğini icra etmez, zamanının çoğunu seyahat ederek geçirir.

Son yıllarda Süleyman Kemal'in uzun zaman uğraşarak gözlemini tedavi ettiği tek kişi Maryanti'dir. Maryanti, Bursa'nın Mudanya ilçesinde yaşayan bir Rum balıkçının kızıdır. Kızın kör olması "merdümگیرiz" bir kişi olan Süleyman Kemal'e rahatlık sağlar, ondan kaçmayı düşünmez. Yanık yüzünü görmediği için genç adam Maryanti'nin yanında rahat ve huzurludur. Birlikte çok zaman geçirirler, Maryanti yüzünü hiç görmediği hâlde Süleyman

Kemal'e âşık olur. Maryanti'nin babası yoksuldur, bu nedenle kızın bütün tedavi masrafını Süleyman Kemal üstlenir. Mesleğini icra etmemek aslında genç adamı rahatsız etmektedir, bu nedenle Maryanti'nin gözlerini açmak onda bir amaç hâlini alır. Eğer bunu başarırsa göz doktorluğunun ilk büyük olayını gerçekleştirmiş ve mesleğinin hakkını vermiş olacaktır. Uzun bir tedavi sürecinden sonra genç kızın gözlerini açma başarısını gösterir. Tedavinin başarıyla sonuçlanması onu çok sevindirir; fakat yüzündeki yanık izini Maryanti'nin görmesini istemediğinden kimseye haber vermeden Mudanya'dan ayrılır.

*Dudaktan Kalbe*'de<sup>30</sup> Lâmia'nın kocası ihtiyar binbaşı Kemal Bey'in yeğeni olan Vedat, romanın doktor karakteridir. Vedat, İstanbul'da doktorluk yaparken saray mensupları hakkında söylediği bazı eleştirel sözlerden dolayı Kütahya'ya sürgüne gönderilmiştir. Siyasî fikirleri yüzünden sürgüne gönderilmesiyle, *Harabelerin Çiçeği*'ndeki Doktor Hilmi Bey'i hatırlatır. Mizaç olarak da Hilmi Bey'i andırır, onun gibi neşeli, iyimser, hareketli bir adamdır. Vedat, sürgün olarak geldiği Kütahya'da akrabalarının yanında kalmayı kabul etmez ve bir Ermeni kadının evinde pansiyoner olur. Mesleğini çok seven bir doktor olmasına rağmen ümitsiz hastalarla karşılaştığında ondaki iyimserlik kaybolur. İnsanlara çok acır ve onların çaresizliği karşısında üzülür, doktorluğun fena bir meslek olduğunu düşünmeye başlar. Kütahya'da bir yandan hastanede bir yandan da kendi muayenehanesinde çalıştığından çok yoğun bir iş hayatı vardır.

Vedat, Lâmia'ya ilgi duyar. Lâmia kocasından boşanınca genç kadına evlenme teklif eder. O günlerde Lâmia'nın kafası da gönlü de karışıktır. Eskiden sevdiği, bir gece kendisini teslim ettiği ve çocuğunun babası olan Kenan'ı tam olarak unutamamıştır. Bir müddet sonra, Kenan'ı tamamen unuttuğuna kanaat getirince Vedat'ın teklifini kabul eder. Doktor Vedat, Kütahya'da kurduğu kendi dünyasında hastalara yardımcı olmanın yanında Lâmia için de genç kadının kalbini ve hayatını tedavi eden bir kurtarıcı gibidir.

*Akşam Güneşi* romanında Nazmi'yle arkadaşlık eden Kemal Bey'in yanı sıra bir doktor daha vardır. Bu, Jülide'nin Avrupa'dan M... 'ye gelirken tanıştığı ve Jülide'ye evlenme teklif eden gemi doktorudur. Adı belirtilmeyen ve piyano da çalan gemi doktoru, romanda sadece Jülide dolayısıyla tek sahnede görülür. Yolculukta tanıştığı Jülide'ye ilgi duyar, onunla evlenmek ister ama Jülide onu ciddiye almaz. Jülide'nin gemiden inmesinden sonra da romanda bir daha görülmez.

*Gökyüzü* romanı baştan sona Sevim adlı genç kızın hastalıklarıyla doludur. Bu nedenle romanda doktorlar sık sık görülür. Romanda karşımıza çıkan ilk doktor, Bursa'da Perili Ev'deki ruh çağırma seansında bayılan Sevim'i tedavi eden doktordur. Tıp Fakültesi hocalarından tanınmış bir bilim adamı olan ve romanda ironik bir bakış açısıyla tasvir edilen bu doktor, kılık kıyafetiyle, dış görünüşüyle ilk bakışta Ermeni madamlarını andırır. Krem rengi bol elbisesi, spor gömleği, hepsi de beyaz renkte panama şapkası, ipek şemsiyesi ve ayakkabılarıyla çok uzaktan bile dikkat çeker. Kahramanımızın İstanbul'dan ahababı olan doktor, fakültedeki işlerini bitirmiş ve romatizmalarının tedavisi için Bursa kaplıcalarına gelmiştir. Sevim'i baştan ayağa muayene eder ve şakacı tabiatının bir neticesi olarak muayene sırasında Sevim'i güldürebilmek için çeşitli espriler yapar. Profesör, hastalığın ne olduğunu tam olarak anlayamaz ve aradan geçen günlerde hastalığın seyrine göre bazı tahmini teşhislerde bulunur. Sırasıyla mide hastalığı, sıtma ve tüberküloz ihtimalleri üzerinde durur. Bu tahminler doğru çıkmayınca başka ihtimallere yönelir, belirtilere göre teşhislerini değiştirir. Hastalığın seyri hakkındaki bu çalışma metodunu "eliminasyon yöntemi" diye adlandırır. Sevim'in vasisi olan kahramanımız genç kızın durumunda düzelme görmediği için doktorun bilgisinden şüpheye düşer. Teşhis usullerine güvenmediği profesörden kurtulmayı düşünür ve başka doktorlara göstermek üzere Sevim'i İstanbul'a getirir. Bu profesör romanda bir daha görülmez. Sevim'i İstanbul'da, adları belirtilmeyen birkaç doktor muayene eder. Kahramanımız bunların hepsine biraz da alaycı bir ifadeyle "üstad" der. Bazıları "septisemi", bazıları "histeri" iddiasında bulunursa da bu teşhisler isabetli değildir. Bursa'daki profesör gibi bunlar da Sevim'in hastalığını teşhis ve tedavi başarısını gösteremeyince romanın olay örgüsü içerisinde doktorlar ortamdan tek tek çekilir ve yerlerini Mayangalar denen tütsücüler alır, Sevim'in tedavisini bunlar gerçekleştirir.

*Eski Hastalık*'ın<sup>31</sup> şahıs kadrosunda iki doktor vardır. Bunların ilki, Züleyha'nın geçirdiği trafik kazasından sonra yattığı özel hastanenin baş doktorudur. Bazı davranışlarından monden biri olduğu anlaşılan doktor, zarif ve konuşkan bir tiptir. Özel bir hastanenin baş doktoru olması nedeniyle, kurumunun beğenilmesi açısından, Züleyha'nın hastanede yattığı süre içinde onunla çok yakından ilgilenir. Genç kadını kontrole geldiği zaman "bir meslek ve ilim adamı ciddiyetiyle" davranır. Züleyha'nın kocası Yusuf genç kadını

hastaneden çıkarmak için geldiğinde yakın ilgisiyle dikkat çeken doktor, romanda bir daha görünmez.

Romandaki ikinci doktor, Yusuf'la Züleyha'nın hastaneden ayrılıp Silifke'ye gitmek üzere bindikleri Taşucu vapurunun yolcularından biri olan Emin Bey'dir. İlk karşılaşmalarında Yusuf onu Züleyha'ya "gemimizin doktoru" diye tanıtır ama aslında Emin Bey de onlar gibi yolcudur. Hasta olduğundan, yaz sıcağına rağmen sınıksız giyinmiştir. Romanda mesleğinden çok, hastalıklarıyla gündeme gelen Doktor Emin Bey, Mersin'den İstanbul'a yerleşme düşüncesiyle gelmiş fakat oğlunun aniden ölmesi üzerine ortada kalmıştır. Karaciğerinden rahatsız olan ve ameliyata alınan genç, Cerrahpaşa Hastanesi'nde ölmüştür. Evlat acısına dayanamayan Emin Bey ağır bir buhran geçirir, hastalanır ve üç ay hastanede yatar. Tamamen iyileşmiş olmasa da, hastaneden çıkıp Mersin'e dönmek ister. Bu kararlar, Taşucu vapuruna binmiştir. Uygun bir kadro bulunursa memleketinde doktorluğa devam edecektir. Vücudu ve kalbi zayıf olan Emin Bey, gerek tamamen iyileşmemesi gerekse yolculuğun yıpratıcı etkisi yüzünden vapurda tekrar hastalanır. Durumu her geçen gün ağırlaşan ihtiyar doktor kurtarılamaz.

*Ateş Gecesi*'nde<sup>32</sup> Sklavaki ailesinin büyüklerinden Selim Bey kasabanın en tanınmış doktorudur. Romanın başkahramanı genç Kemal Murat'ın sürgünde bulunduğu Milas'ta tanışıp ahbab olduğu doktor, ilk bakışta soğuk ve mağrur bir adam gibi görünse de aslında son derecede cana yakın, dost canlısı biridir. Kemal Murat'la aralarındaki yaş farkına aldırmadan ahbablık eder, hatta onu evinde ağırlamaktan memnuniyet duyar. Özellikle de Kemal Murat hasta olduğunda onunla yakından ilgilenir. Kasabada ve civar köylerde hastalanan herkes Doktor Selim'e gelir.

Milas'ta "büyük abla" dediği kız kardeşiyle beraber yaşayan Doktor Selim Bey hastalarından arta kalan zamanlarda bahçe işleriyle uğraşmaktan zevk duyar. Bahçenin çeşitli yerlerindeki yolların iki yanına ağaçlar diktiler ve bahçeyi güzelleştirir. Ayrıca antika eşyaya düşkünlüğüyle dikkat çeker. Evinin salonunu da Acem basmaları, iskemleler, kristaller, biblolar, eski ve yeni silahlar, fotoğraflar, yazı levhaları gibi sayısız antika eşya ile doldurmuştur. Hastalarıyla yakından ilgilenen, kasaba halkı tarafından çok sevilen, Milas'ta sürgünde bulunduğu sırada Kemal Murat'a hamilik yapan Selim Bey, Murat'ın İstanbul'a dönüşünden bir müddet sonra, savaş sırasında ölür.

*Kavak Yelleri'*nde hükümet doktoru Sabri, karısının ölümünden sonra gittiği İstanbul'da fakülteden bir arkadaşına rastlar. Bu, mezuniyetten sonra uzun zaman Avrupa'da kalan, ihtisasını orada yaptıktan sonra memlekete dönen Doktor Ali Osman'dır. İstanbul'a döndükten sonra doktorluk yapmayıp bir özel hastane ve huzurevi açar. Kolundaki ağrılar nedeniyle bir müddet bu hastanede yatan Sabri Bey, eski arkadaşını daha yakından tanır ve onunla ilgili şaşırtıcı bilgilere ulaşır. Doktorluk yapmaması bir yana, işlettiği hastaneye bile doğru dürüst uğramayan Ali Osman, aslında eroin kaçakçısıdır. Ali Osman bir gün tutuklanır, Sabri de hastaneden ayrılarak kazaya döner.

## SONUÇ

Reşat Nuri'nin romanlarında doktorlar, öğretmen ve memur tipleriyle beraber en çok karşılaştığımız kişiler arasındadır. Reşat Nuri'nin doktorları, yukarıda aktarmaya çalıştığımız gibi, üç grupta ele alınabilir. Yazarın Anadolu'yu yakından tanıdığı hesaba katılırsa seçtiği doktor tiplerinin gerçeklere dayandığı ve böylece hayata dair temsil yeteneğine sahip olduğu söylenebilir. Anadolu'da o yıllarda en çok rastlanan doktorlar askerî doktorlar ve hükümet doktorlarıdır. Reşat Nuri'nin romanlarının çoğunda olayların Birinci Dünya Savaşı yıllarında geçmesi, askerî doktor tipinin romanlarda sık görülmesine zemin hazırlamıştır. Memurlar romancısı diyebileceğimiz yazarın diğer memur tipleri yanında hükümet ve belediye doktorlarına yer vermesinin nedenini de bu tipleri yakından tanmasına bağlayabiliriz.

Yazarın romanlarda çizdiği doktorların bazıları idealist tipler olup Anadolu'da zor şartlarda fedakâr çalışmalar gerçekleştirir. *Çalılıkusu'*nda Hayrullah Bey, *Ateş Gecesi'*nde Selim Bey, *Kavak Yelleri'*nde Sabri Bey, *Kan Davası'*nde adı belirtilmeyen Toygar doktoru böyle kişilerdir. Bu durum, dönemin sosyolojisiyle olduğu kadar yazarın memleketçi bakış açısıyla da ilgilidir. İstanbul'dan Anadolu'ya akın akın giden hizmet erbabı arasında doktorların da olmaması düşünülemezdi.

Reşat Nuri'nin doktor tiplerini genellikle halka yakın, sevgi dolu kişiler olarak çizmesi dikkat çeken bir özelliktir. Onun romanlarındaki doktorlar, çoğunlukla halk tarafından sevilen, yardımsever kişilerdir. *Çalılıkusu'*ndaki Hayrullah Bey, *Gizli El'*deki Cemil Bey, *Ateş Gecesi'*nde Selim Bey, *Kavak Yelleri'*ndeki Sabri Bey akla ilk ge-



len iyilik timsali doktorlardır. Hastaların insanî sırlarına sahip olmaları onları hastaların birer sırdaşı yapmış, sevimlerini sağlamıştır. Buna karşılık, *Kavak Yelleri'*ndeki İsa Bey Yeşil Gece' deki Kâni Bey olumsuz yönleriyle dikkat çeker. Her iki romanın da tezli roman havasında olması yazarın bakış açısını belirlemiştir. Yazar bu yolla, Anadolu'ya gidecek doktorların nasıl *davranmamaları* gerektiğini ortaya koymaya çalışmıştır.

Bazı romanlardaki doktorlar romanın başkahramanlarının hayatlarını yönlendiren kişilerdir. *Çalığışu'*nda Hayrullah Bey, Feride'nin; *Gizli El'*de Cemil Bey, Şeref'in hayatının dönüm noktalarında belirleyici rol üstlenirler. *Harabelerin Çiçeği*, *Akşam Güneşi* gibi romanlarda asıl kişilerin sırlarını, hayatlarına dair önemli ayrıntıları sırdaş doktorlar aracılığıyla öğreniriz.

*Gökyüzü* romanındaki doktorların durumları ötekilerle karşılaştırıldığında ilgi çekici bir görünüm arz eder. Bu romandaki doktor tipleri genellikle meslekte başarısız olmuş kişilerdir. Meslekî yetersizlik nedeniyle Sevim'in hastalığının teşhisinde birbirleriyle anlaşamaz ve yazarın ironi oklarının hedefi olurlar.

Hayatı ve insanı romanlarının temel konusu olarak düşünen, bazen gerçek hayattan aldığı olay ve kişileri romanlaştıran Reşat Nuri'nin doktor tipleri temsil kabiliyeti olan kişilerdir. Doktor tiplerin çizilişinde engin tıp merak ve bilgisini de kullanan yazar, bu yolla unutulmaz tipler yaratmayı başarmıştır.

## DİPNOTLAR

- 1 R. Wellek - A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (çev. Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal), KTB Yayınları, Ankara, 1983, s. 302.
- 2 Berna Moran, "Tıp Olgusu ve Tipin İşlevi", *Yazko Edebiyat*, S. 24, Ekim 1982.
- 3 Mehmet Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2003, s. 98.
- 4 Prof. Dr. İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş 2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 39.
- 5 Kenan Akyüz, Halit Ziya'nın romanlarında "sosyal çevre ve şahıs tasvirlerinin realist şekilde yapıldığını" dile getirirken bu noktaya dikkat çeker. (Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 115).
- 6 *Yeryüzünde Bir Melek* romanının geniş tahlili için bk. Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 1985, s. 203-206.
- 7 Prof. Dr. Sema Uğurcan, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Doktor Tipleri", *Dergâh*, S. 42, Ağustos 1993.
- 8 Geniş tahlil için bk. 1- Doç. Dr. Birol Emil, (önsöz) Mehmed Murad, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1980; 2- Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitapları, İstanbul, 2004, s. 155-173; 3- Mehmed Murad, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, (hzl. Tacettin Şimşek), Akçağ Yayınları, Ankara, 1999.
- 9 Prof. Dr. Birol Emil, "Mizancı Murad Bey ve Romanına Dair", *Türk Kültür ve Edebiyatından 2: Şahsiyetler*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997, s. 106.

- <sup>10</sup> Fethi Naci, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, YKY, İstanbul, 2003, s. 18.
- <sup>11</sup> *Age.*, s. 24.
- <sup>12</sup> Ümit Deniz, "(Reşat Nuri) Çocukluk Hatıraları", *Milliyet*, 16 Ocak 1955, kaynak: Olcay Öner, *Reşat Nuri Güntekin*, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul, 1991, s. 11.
- <sup>13</sup> *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1976, s. 24. Ayrıca bk. Hilmi Yücebaş, *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*, Yeni Matbaa, İstanbul, 1957, s. 63. Reşat Nuri, aynı röportajda babasının "tıbbiyeden asker hastanelerine geçmiş bir genç" olduğunu belirtir. Yazarın bu anekdotunun yanı sıra, Hilmi Yücebaş, onun biyografisini derlerken babası ve annesi hakkında şunları söyler: "Babası askeri doktor Nuri Bey, annesi Erzurum valisi ve ordu müşiri Yaver Paşa'nın üçüncü kızı Lütfiye'dir." (Yücebaş, *age.*, s. 3). Aynı bilgiyi Reşat Nuri hakkında sonraki dönemlerde hazırlanan başka bazı kaynaklarda da görüyoruz: Bk. 1- Muzafer Uyguner, *Reşat Nuri Güntekin*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1967, s. 3; 2- İbrahim Zeki Burdurlu, *Romanlarıyla Reşat Nuri Güntekin*, İzmir Eğitim Enst. Uyanış Dergisi Yayınları, İzmir, 1971, s. 7; 3- Öner, *age.*, s. 11. Reşat Nuri'nin babasının mesleğiyle ilgili olarak M. Fatih Kanter, arşiv belgelerine dayandırdığı çalışmasında yazarın şu sözlerine yer verir: "Pederim Daire-i Umûr-i Sıhhiye üçüncü subesine memur tabib binbaşılardan İbrahim Nuri Bey olup elyevm Çatalca Ordu-yu Humayun-ı Sıhhiye müfettişliğinde bulunmaktadı." (M. Fatih Kanter, *Ölümünün 50. Yılında Belgelerle Reşat Nuri Güntekin*, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 2006, s. 14). Yazarın kızı Elâ Güntekin, Kanter'e verdiği röportajda babasının tıp konusunda bilgili olmasını Reşat Nuri'nin babasının doktor olması kadar "o neslin pozitif bilimlere olan ilgisine" de bağlar. (Kanter, *age.*, s. 87).
- <sup>14</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Harabelerin Çiçeği*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1968 (Makaledeki alıntılar bu baskıdandır. Bundan sonraki alıntılar da romanların belirtilen baskılarından yapılmış olup alıntılarda yazarın imlasına dokunulmamıştır.)
- <sup>15</sup> Prof. Dr. Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984, s. 22.
- <sup>16</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Gizli El*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1964.
- <sup>17</sup> Emil (1984), *age.*, s. 47.
- <sup>18</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Çalıküşu*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1962.
- <sup>19</sup> Uğurcan, *agy.*
- <sup>20</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Değirmen*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1962.
- <sup>21</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Kavak Yelleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1961.
- <sup>22</sup> Emil (1984), *age.*, s. 35.
- <sup>23</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Akşam Güneşi*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1959.
- <sup>24</sup> Özgüven, Fatih, "Reşat Nuri Güntekin: Akşam Güneşi", *Çağdaş Eleştiri*, S. 5, Temmuz 1982.
- <sup>25</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Yeşil Gece*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1959.
- <sup>26</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Gökyüzü*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1964.
- <sup>27</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Kan Davası*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1960.
- <sup>28</sup> Taylan Altuğ, *Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin*, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 2005, s. 60.
- <sup>29</sup> Öner, *age.*, s. 62.
- <sup>30</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1964.
- <sup>31</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Eski Hastalık*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1958.
- <sup>32</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Ateş Gecesi*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul, 1947.

## KAYNAKÇA

- Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.
- Altuğ, Taylan, *Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin*, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 2005.
- Burdurlu, İbrahim Zeki, *Romanlarıyla Reşat Nuri Güntekin*, İzmir Eğitim Enst. Uyanış Dergisi Yayınları, İzmir, 1971.
- Çetişli, Prof. Dr. İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş 2: Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1976.
- Emil, Prof. Dr. Birol, "Mizancı Murad Bey ve Romanına Dair", *Türk Kültür ve Edebiyatından 2: Şahsiyetler*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.

- Emil, Prof. Dr. Birol, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984.
- Evin, Ahmet Ö. , *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Kitapları, İstanbul, 2004.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Akşam Güneşi*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1959.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Ateş Gecesi*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul, 1947.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Çalılıkuşu*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1962.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Değirmen*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1962.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Dudaktan Kalbe*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1964.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Eski Hastalık*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1958.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Gizli El*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1964.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Gökyüzü*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1964.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Harabelerin Çiçeği*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1968.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Kan Davası*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1960.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Kavak Yelleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1961.
- Güntekin, Reşat Nuri, *Yeşil Gece*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1959.
- Kanter, M. Fatih, *Ölümünün 50. Yılında Belgelerle Reşat Nuri Güntekin*, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 2006.
- Moran, Berna, "Tip Olgusu ve Tipin İşlevi", *Yazko Edebiyat*, S. 24, Ekim 1982.
- Mehmed Murad, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, (hzl. Tacettin Şimşek), Akçağ Yayınları, Ankara, 1999.
- Naci, Fethi, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, YKY, İstanbul, 2003.
- Önertoy, Olcay, *Reşat Nuri Güntekin*, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul, 1991.
- Özgüven, Fatih, "Reşat Nuri Güntekin: Akşam Güneşi", *Çağdaş Eleştiri*, S. 5, Temmuz 1982.
- Özön, Mustafa Nihat, *Türkçede Roman*, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı Romanın Unsurları 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2003.
- Uğurcan, Prof. Dr. Sema, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Doktor Tipleri", *Dergâh*, S. 42, Ağustos 1993.
- Uyguner, Muzaffer, *Reşat Nuri Güntekin*, Varlık Yayınları, İstanbul 1967.
- Wellek, R. - Warren, A. , *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (çev. Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal), KTB Yayınları, Ankara, 1983.
- Yücebaş, Hilmi, *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*, Yeni Matbaa, İstanbul, 1957.

## SOSYAL VE SİYASÎ DEĞİŞMELER AÇISINDAN PEYAMÎ SAFA'NIN MAHŞER ROMANI

Arif Yılmaz\*



**Özet:** Peyami Safa'nın *Mahşer* adlı romanı, Mondros Mütarekesi'nin imzalanmasından sonraki altı aylık dönemi konu edinir. Ayrıca eser içerisinde geri dönüşlerle Birinci Dünya Savaşı yıllarına ait sosyal ve siyasî olayların önemli bir bölümünün konuya dâhil edildiği de bilinmektedir.

Edebî eser incelemelerinde metin dışı öğelere başvurmak son zamanlarda terk edilmeye çalışılan bir yöntem olmakla birlikte, bazen edebiyat eserlerini sadece kendisiyle açıklamaya çalışmak mümkün olmayabilir. *Mahşer* romanını da açıklamak için eserin fonunu oluşturan sosyal ve siyasî olaylar ile bu olayların edebî esere yansımaya biçiminin belirlenmesi gerekmektedir.

Bu çalışmamızdaki amacımız, tarihî gerçeklikle, yazarın edebî metne aldığı tarihî olayların kesişen bölümlerini tespit etmek, Peyami Safa'nın tarihî roman anlayışının bilgi ve belgelere olan yakınlığını ortaya koymaktır. Belli bir tarihî kesiti, bir edebî metin yazarının bakış açısıyla, edebî metne dâhil olduğu şekliyle yorumlamak, böylelikle tarihinin edebî metinlere olan ilgisini arttırmaya çalışmak da yazının amaçlarından bir diğeridir.

**Anahtar Kelimeler:** Peyami Safa, *Mahşer*, roman, tarih, Mondros Mütarekesi.

### ANALYSIS OF PEYAMÎ SAFA'S NOVEL "MAHŞER (ARMAGEDDON)" FROM A SOCIAL AND POLITICAL CHANGE PERSPECTIVE

**Abstract:** Peyami Safa's novel *Mahşer (Armageddon)* covers a period of six months following the signing of the Moudros armistice treaty. In addition, it is also known that a significant part of the social and political events that took place during the First World War was covered in the work through back and forth movements within the story. Although literary review with extra-textual elements is a method being abandoned recently, sometimes it is not possible to explain literary works without reference to outside sources. The way social and political events are reflected in the literary work needs to be identified in order to fully understand it. The aim of this study is to identify the sections where historical reality intersects with historical events that the author mentions in the novel and underline Peyami Sa-

\* Yrd. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü.

fa's adherence to historical documents as part of his understanding of historical novels. Another goal of the study is to assess a certain historical cross-section with the perspective of the author of a literary work just as it is included in the work and thus fostering historians' interest towards literary works.

**Keywords:** Peyami Safa, Mahşer (Armageddon), Moudros Armistice.

## 1. GİRİŞ

### 1. 1. Edebî Eser İncelemesinde Metin Dışı Öğeler

Modern edebiyat incelemelerinde artık edebî eserin kendisi dikkate alınır olmuştur. Yoğunluklu olarak, 1915-1930 arasında Sovyetler Birliği'nde uygulanmış olan formalizm, 1900'lü yılların başlarında Ferdinand de Saussure'ün dilbilim alanındaki çalışmalarına yaslanan yapısalcılık ve yeni eleştiri yöntemi, öz olarak "edebiyat dışı öğelerle incelenemeyeceği(ni) ve edebiyat incelemelerinin edebî metne dayanması gerektiği(ni), edebiyat metninin kendi kendisini açıklamaya yetecek bir yapısı olduğu(nu)" (Kaplan, 1998: 38-39). savunur. Bununla birlikte, edebî eseri kendinden başka hiçbir dış öğeye başvurmadan sadece kendiyile açıklamaya, incelemeye, şerh etmeye çalışmak istenilen ve beklenen sonuçları vermeyebilir. Pospelov bu hususu açıklarken, "...eserin çıkış zamanının karakteristik ilişkilerini, olaylarını ve koşullarını bilmeksizin, bir çağın ya da dönemin 'ruhunu, bilincini' derinden yakalamaksızın, sanatsal edebiyat araştırılıp incelenemez." hükmünü verir. Ayrıca edebiyat bilimcisinin felsefe ve sanat tarihi gibi tarihsel bilimlerin tespitleri ve yargılarından yararlanarak edebî eserin "özgül boyutlarını" açıklayabileceğini, bu gibi niteliklerden uzak bir dikkatin ise edebî metni açıklamada yetersiz kalacağını vurgular (Pospelov, 1995: 22-23).

Bu bağlamda roman, hissedilmesi gereken hazlara yönelik sanatsal öğelerle dolu olduğu gibi "değişik düşüncelere, duygulara, kültürel, tarihi, felsefi, dinî, sosyal ve ideolojik birikimlere, estetik değerlere, güzelliklere" ait "deşilmesi, kazılması, çözümlenmesi, keşfedilmesi gereken nice hazineleri" de içerisinde barındırır (Çetin, 2007: 11).

Bu nedenle Tanpınar, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi adlı eserini yazarken metotta seyyal kalma nedenini "tarihi vücuda getiren fertleri ve eserleri mümkün olduğu kadar sarıh ve doğru şekilde verebilmek" şeklinde açıklar (Tanpınar, 2003: IX-X). Belli bir metoda bağlı kalmanın başta edebî eserler olmak üzere edebî hadiseleri açıklamaya yetmeyebileceğinin bir ifadesi olan bu cümlelerdeki temel düşünce, edebî eser incelemelerinde de yol gösterici olmuştur.

Şerif Aktaş da, “Edebî eserin vücut bulduğu muhiti, tarihî ve sosyal şartları dikkatlere sunan incelemeler okuyucunun, eserde anlatılanları daha iyi kavramasını” (Aktaş, 1984: 9) sağladığını iddia ettikten sonra tespitlerine şunları ekler:

“Bu prensipten hareketle okuyucunun, metnin anlaşılabilirliği için bir hazırlığa ihtiyacı olduğunu; böyle bir hazırlıktan mahrum okuyucunun metnin dışında kalacağını, yani onunla metin arasında ‘iletişim’ sağlanamayacağı, aynıleşmenin vukua gelemeceğini söyleyeceğiz.” (Aktaş, 1984: 29).

Alemdar Yalçın ise “roman tahlillerinde ve değerlendirmelerinde sosyal ve siyasî değişmeyi her zaman göz önünde bulundurmak gerek” tiğini savunur (Yalçın, 1992: 12).

Mütareke dönemi sosyal ve siyasî birçok konuyu tahlil etmeye çalışan *Mahşer* romanını tam manasıyla anlamak ve yorumlamak ancak vak’a zamanına ve Mütareke dönemi tarihî hadiselerle vukufiyetle mümkün olabilir düşüncesindeyiz.

### 1. 2. Mütareke Dönemi İstanbul’u ve Mahşer Romanı

Peyami Safa’nın romanlarındaki vak’a zamanı incelendiğinde, yakın tarihimizin dört önemli zaman diliminin Peyami Safa romanlarında esas alındığı görülür: 1. Birinci Dünya Savaşı yıllarına ait romanları, 2. Mütareke dönemine ve sonrasına ait romanları, 3. İnkılap dönemine ait romanları, 4. İkinci Dünya Savaşı yıllarına ve sonrasına ait romanları (Tekin, 1986: 290-291).

Mütareke dönemi İstanbul’unun fon olarak kullanıldığı romanlarımızdan biri de *Mahşer*’dir. Mütareke dönemi 30 Ekim 1918’de imzalanan Mondros Mütarekesi’yle başlar. Romandaki vak’a zamanının 1920-1921 yıllarına rastlaması nedeniyle *Mahşer*, Mütareke dönemine ve sonrasına ait romanların yer aldığı grupta değerlendirilmektedir.

Mehmet Tekin de *Mahşer* romanını ‘Mütareke dönemi ve sonrasına ait romanlar’ bölümüne alır ve şöyle der:

“Aslında yazar, eserlerinde ‘mütareke’ döneminin bazı karakteristik olaylarına yer vermekle, bu dönemi anlatmak düşüncesinde değildir. O, ‘Mütareke’ fonundan, daha çok eserlerin ön cephesinde yer alan kişileri ve hâdiseleri aydınlatmak için faydalanmaya çalışır. Ön cephede yer alan bazı kişilerin tavrı ile arka planda yer alan ‘Mütareke’ tablosu arasındaki uzlaşmaz zıtlık, hem esere bir derinlik ve genişlik kazandırmakta, hem de okuyucunun ilgisini eser üzerine çekmektedir.” (Tekin, 1986: 292-293).

Birinci Dünya Savaşı yıllarında ortaya çıkan ve sonrasında kuvvetle kendini gösteren sosyal yapı bozukluklarının, *Mahşer* romanının fonunu oluşturan Mütareke dönemi toplum yapısıyla örtüşmesi dikkat çekicidir. Romanın ana omurgasını oluşturan dönemin kıtlık ve buna bağlı gelişen yolsuzluk, savaşın etkisi ile ortaya çıkmış sosyal sorunların başında gelir. Osmanlı Devleti, 1909'dan 1918'e, yani Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkarak paylaşma masasına yatırılincaya kadar İttihat ve Terakki Partisi'nin mutlak egemenliği altında kalır (Acun, 1999: 159). İttihat ve Terakki'nin ülke yönetimini ele aldığı 1908'den Mondros Mütarekesi'nin imzalandığı 1918'e kadar geçen süreçte "askerî yenilgiler, iktisadî yıkıntı ve siyasal basiretsizliğe" (Lewis, 1993: 237) "doğrudan doğruya imparatorluğun yıkılışına yol açan politikalar" eklenmiş (Lewis, 1993: 226); "tecrübesizliğin, tereddüdün ve muhafazakârlığın pençesinden kurtulamayan" İttihatçılar ülkeyi "muazzam" bir sefalete sürüklemiştir (Tunaya, 1959: 15 ve 65-66; Berkes, 2002: 478-479).

Bu savaş yıllarında "çamur gibi kara ekmek", yıllarca halkın başlıca gıdası olmuştur. Sertel o günleri anlatırken oldukça çarpıcı örnekler verir:

"Çocuklar sütsüz, hastalar ilaçsız, insanlar ekmezsiz kaldı. Bunun yanında karaborsacılık, yolsuzluk ve rüşvet aldı yürüdü. İttihatçılara bağlı olan imtiyazlılar, sonsuz servetler yaptılar. Bunlar, aç kalmış halkın sefaletiyle alay eder gibi işi sefahata vurdular. Apartmanlar kurdular. Barlarda ve eğlence yerlerinde sanatçıların sigaralarını binlik banknotlarla yakıp eğlendiler. Şarap ve şampanyadan nehirler akıttılar. Bunları aç halkın gözü önünde yapıyorlardı." (Sertel, 1977: 67).

Birinci Dünya Savaşı'nın son yıllarında akşam evine götüreceği pilavlık bulgur bulamayan veya çocuğuna birkaç tane şeker alamayan ailelerin sayısı oldukça artar; millet hazinesine ait paraları zimmetine geçirerek harp yıllarında, eskisinden daha iyi ve daha rahat yaşayan (Erişirgil, 1956: 324-325) "yedinci kol" (Sabis, 1943: 147) denilen hırsızlar türer. Herkesin gözü önünde cereyan eden ve çoğu zaman göz yumulan bu hadiselerde Türk toplumunda burjuvazi oluşturma gayretlerinin izi bulunduğu iddialarını da unutmamak gerekir (Erişirgil, 1956: 328).

"Bütün bu olup bitenleri, yolsuzlukları, uygunsuzlukları partinin başında bulunanların bilmemelerine imkân yoktu. Esasen mensuplarını devlet eliyle zengin etmek bu partinin açık bir politikası idi. Öyle bir zaman geldi ki İttihat ve Terakki Partisi'nin genel merkezinde çalışanlar her şeyi bir yana bıraktılar,

ticaretle uğraşmaya başladılar.” (Gençosman, 1976: 74. Ayrıca bk. *Yakın Tarihimiz*, 15 Mart 1962).

O günlerde, yolsuzluğun en büyüğü de, romanın önemli karakterlerinden olan Alaaddin Bey gibilerin siyasî nüfuzlarını etkili bir şekilde kullanabildikleri ticarete görülür:

“Almanya’dan ve Avusturya’dan beş kuruşa alınan ve harpten evvel kilosu değil okkası iki kuruşa satılan şeker, serbest piyasada halka üç yüz kuruşa kadar satılmıştır. Aradaki insafsızca kârları ceplerine indirenler partinin nüfuzlu adamları olduğu için rezaletler uzun müddet ört bas edilmiştir.” (Yalman, 1968: 270. Ayrıca bk. *Yakın Tarihimiz*, 15 Mart 1962; Selâhattin Bey, 1989: 102; Sabis, 1990: 118).

Bir mal aynı tüccarın elinden ikinci defa geçecek kadar el değiştirir ve böylelikle fiyat fahiş miktarlara çıkarılır:

“Ticaret garip bir şekil almıştı. Önceden dışardan gelmiş mallar şimdi tüccar arasında elden ele geçiyordu. Örneğin bir tüccar, ufak bir kazançla başka bir tüccara satıyordu ve bu zincir, halkaları hiç eksilmeden tüccarlar arasında dolaşıp duruyor, malın fiyatı elden ele geçtikçe son derece yükseliyordu. Aynı parti malın bir tüccarın elinden iki kez geçtiği oluyordu. Arada bu maldan halka satış yapılırsa doğallıkla son çıkmış olduğu yüksek düzey üzerinden işlem yapılıyordu. Tüccar boyuna kazanmakta, halk durmaksızın zarara uğramaktaydı.” (Yalçın, 1976: 251-252).

Bunun üzerine Men-i İhtikar (Vurgunculuğu Önleme) Komisyonu kurulmuş (Yalçın, 1976: 252); ancak bunu önlemek rüşvet ağını aşmakla mümkün olduğu için başarılı olunamamıştır (Yalçın, 1990: 51).

Romanda mebus Alaaddin Bey’in temsil ettiği “Vagon” ticareti de o dönemin en önemli yolsuzluk olaylarından biri olmuştur:

“O vakit vagon ticareti vurgunculuğun kârlı şekliydi. Demiryolları çok yüklü olduğu için tüccar kendi mallarını bir yandan bir yana aktarmak için vasıta bulamıyordu. Harbiye nezareti levazım dairesinden boş vagon satın alıyorlardı. Bazen bir vagon için on bin lira kadar hava parası verdikleri olurdu.” (Sertel, 1977: 67).

Bu tür fiskos haberleri gündelik gazetelerin sayfalarında görülürdü:

“Filan, elde ettiği iki vagon vesikasını satmış da bir Rum tüccardan tam dört yüz bin lira almış, yok geçen gün filan nazır, Musevi zengin filanla vagon vesikası pazarlık ederken görülmüş diye...” (Erişirgil, 1956: 326-327).

Bu tür olaylar öyle yaygınlaşmıştır ki “Kadın Şairi” olarak tanınan Celal Sahir gibi edebiyatçılar bile rüşvet ve yolsuzluk olay-



larına karışmışlardır (Sertel, 1977: 67-68). İşte İstanbul'un Aksaray ve Fatih gibi kuytu mahallelerinde bütün gençlerini savaşa yollayan aileler hayatları için zarurî ihtiyaçları tedarikten aciz iken, Beyoğlu'nda âdeta harp içinde değilmişiz gibi yaşamaya devam edilmiştir (Erişirgil, 1956: 324).

"İstanbul'daki geniş halk kitleleri de korkunç bir yoksulluk ve açlık içinde sürünmekte, ev, arsa ve kıymetli eşyalarının tamamını bir parça ekmek için satmaktadırlar. İstanbul yaralı gaziler ve topraklarını terk ederek canlarını kurtarıp gelebilen muhacirlerle dolmuştur. Bu fakir insanlar bir parça ekmek için dilenmektedirler." (Yalçın, 1990: 50-51).

*Mahşer* romanı, Mütareke döneminin söz konusu sosyal ve siyasî hadiselerinin üzerinde şekil bulmuş bir romandır. Vak'a zamanına ışık tutacak Mütareke dönemi hadiselerinden sonra roman kahramanlarının bakış açısıyla *Mahşer*'de ele alınan dönemin sosyal ve siyasî hadiselerini inceleyebiliriz.

## 2. SOSYAL VE SİYASİ DEĞİŞMELER AÇISINDAN MAHŞER ROMANI

*Sözde Kızlar* ve *Canan* ile birlikte gençlik dönemi kitaplarından olan *Mahşer* (Safa, 1937: 1), iki kısımdan meydana gelmektedir. Birinci kısım -daha önceki baskılarında rakamla belirtilmiş ama bu baskısında bulunmayan- 6 bölüm ile 6 ara bölümden; ikinci kısım, 8 bölüm ile 15 ara bölümden oluşur. Ara bölümler ise yıldız işaretiyle birbirinden ayrılmıştır. Nihad'ın İstanbul'a dönüşünü konu alan ilk ara bölüm, prolog görevindedir. Yine Nihad'ın İstanbul'daki macerasıyla şekillenen birinci kısmın, ilk ara bölüm hariç, I-VI bölümleri ile ikinci kısmın I-VII bölümleri gelişme, nihayet VIII bölüm ise 'sonuç' bölümleri olarak değerlendirilebilir.

### 2. 1. Nihad - Seniha

Romandaki olay örgüsüne yön veren birçok kahramandan söz etmek mümkünse de romanın, biri erkek ve diğeri kadın olmak üzere iki temel kahramanın etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz. Romanın erkek kahramanı Nihad, kadın kahramanı ise Muazzez'dir. Nihad, asıl mesleği öğretmenlik olan 26 yaşında bir gençtir. Üç seneden beri cephededir. Önce bir yıl Kafkas Cephesi'nde savaşmış, daha sonra Çanakkale Cephesi'ne sevk edilmiştir. Bu üç yıl içerisinde İstanbul hasreti bir dağ gibi gönlünde büyümüştür.

Omzundan yaralanıp ordudan ihraç edilince ihtiyat mülazımı olarak sürdürdüğü askerliğini 'gazi'likle noktalamıştır. Yazar, önce birinci, sonra üçüncü tekil şahısla romanın kahramanı Nihad'ı şöyle tanıtır:

1. Nihad İstanbullu ve h. 1313, m. 1895/1896 doğumlu, şu anda 26 yaşında. (s. 23)

2. Babası Divan-ı Muhasebat azası. Annesi ve babası Nihad 12 yaşındayken ölmüşler. (s. 23)

3. Babasının bütün akrabaları saraya mensuptular. Nihad'ı her zaman Bostancı'da, Fenerbahçe'de, Kadıköy'ünde alıkoyarlardı. Onların arasında büyüdü. (s. 23)

4. Fakat meşrutiyet, birçok servetlerle unvanları üç-beş temmuz gününde mahvediverdiği için babasıyla annesi de öldükten sonra, Nihad o güzel âlemlerden uzak kaldı. (s. 43)

5. Önce Darüşşafaka'da okudu, sonra eğitimine Darülfünûn'un edebiyat şubesinde devam etti. (s. 23)

6. Aynı zamanda öğretmendi. Okulun pansiyonunda kalıyordu. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla önce Kafkas Cephesi'ne, bir sene sonra da Çanakkale'ye sevk edildi. (s. 23)

7. Çanakkale'de üç defa ateş hattında savaştı ve omzundan yaralandı. Önce karargâhın hastanesinde ameliyat edildi, ardından baştabip ordudan ihracını istedi. (s. 23)

8. Çocukluğundan beri başından "bir alay şey" geçen, on iki yaşından beri, heyecansız, tasasız, rahat bir gün yaşadığını hatırlamayan, ya para, ya kadın, ya vatan için açlığa, ihanete, ölüm tehlikelerine düşen Nihad;

*"Zengin olmayı aklından geçirmedir. Hiçbir gün servet hayali kurmadı. Hatta 'mes'ud olmak' denilen şeyi de istemedi. İnsanların saadet ve felaket diye teheyhülleri iki kutup gibi ayırmaları ona bazen manasız görüldüğü için, haz ve kederi, birbirine geçmiş, perçinleşmiş, her zaman yan yana, iç içe bulunan bir halita gibi tasarlardı. İyi ama hayatında da akla gelmeyecek terslikler karşısında kaldı."* (s. 82)

*"... hassasiyete düşmandı. Fakat ondan güç yakayı kurtarıyordu. Her genç gibi yığın yığın yazdığı hatıra defterlerinin hiçbir sahifesi yok ki, üç beş satırında kuvvetli bir şikâyet akisleri bulunmasın"..."Ruhuna hiçbir gün tahakküm edemedi, macerayı sevmediği hâlde, maceraperest, bedbinliği sevmediği hâlde bedbin, parayı sevmediği hâlde ona muhtaç oldu."* (s. 83)

Çocukluğundan itibaren peşini bırakmayan sıkıntılar, savaş dönüşünde geldiği İstanbul'da da Nihad'ı takip etti.

Yazar, romanın ilerleyen bölümlerinde, Nihad'ı çepeçevre saracak sıkıntıları daha ilk sayfalardan itibaren okuyucuya hissettirmeye çalışır. Bunlardan bazılarına örnek vermek gerekirse şunları söyleyebiliriz:

Bir vapur dolusu gazi Sirkeci iskelesine yaklaştığında, bina ve görevlilerden başka kimse onları karşılamaz. Âdeta bir yabancı gibi İstanbul'un ara sokaklarına süzülür giderler. Vatan, millet için savaşmış ve gazilik gibi ikinci büyük unvanı almış birine karşı polis ve bekçi fazla itibar etmez. "Gaziyim ben" sözüne karşılık bekçi, yazarın ifadesiyle şöyle tavır takınır: "*Polis, şüphenin büyüttüğü gözlemlerini gençten ayırmayarak "ne olursan ol!" der gibi omuzlarını silkti, başını sallayarak birdenbire düdük öttürdü.*" (s. 11)

Daha İstanbul'daki bu ilk gecede Nihad, bir *mağşere* girdiğini anlamış gibi şöyle der: "*Aydan düşseydim, bu kadar sersemlemezdim.*" (s. 15)

Savaştan önce öğretmenlik yaptığı yıllarda birlikte kaldığı Hatice teyzenin evine gelir. Hatice teyze ölmüştür. İstanbul'da yanına gideceği eski arkadaşından başka kimsesi yoktur.

Yazar, romanın dokuzuncu sayfasında, "*Müftü hamamında, uzak akrabadan, 'teyze' dediği ihtiyar bir kadın var. İstanbul'da olup olacağı bu. Evine gidip kalabileceği başka hiç kimse: Ne aile, ne akraba, ne arkadaş.*" ifadeleriyle kimsesizliği vurgulanan Nihad'ı, birkaç sayfa sonra bir önceki ifadeyle âdeta bir çelişki oluştururcasına "*En yakın tanıdığı Cibali'de bir arkadaş: Faik isminde bir genç...*" dediği bu arkadaşının evine gönderir. Nihad ona gider. İki gün arkadaşında misafir olur. Yalnız Faiklerin de maddî durumu çok kötüdür. Onlar da sefalet içerisinde yüzmektedir. Nihad bu yüzden evden ayrılır, iş arar.

Tekrar eski mesleğini yapmak talebiyle Maarif Nezareti'ne gider. Nihad az maaşlı derse razıdır. Müdüriumumi o sırada telefon görüşmesi yapmaktadır. Nihad da istemeden dinlemek zorunda kalır. Telefondaki paşa, Mahdum Bey diye bir öğretmen için müdüre ricada bulunmaktadır. Müdür bey de Kabataş'taki bir okulda açık bir öğretmen kadrosunun olduğunu; ama öğretmenin oturduğu yere uzak düşeceği için vermek istemediğini söylemektedir. Çünkü öğretmen Mahdum Bey gidip gelirken boşuna tramvay parası verecek, zarar edecektir. Sonunda Mahdum Bey, evine daha yakın bir yer olan, yaya gidip gelebileceği Vefa Sultanisi'ne verilir.

Yazar, paşa ile müdür bey arasında geçen bu diyalogdan hemen sonra Nihad'ı daha da üzecek hadiselerle şahitlik yaptırmaya devam eder. Mahdum Bey'in okulunun belirlenmesi çalışmalarına şa-

hit olan Nihad, konuşma sırasının kendisine geldiğini düşünürken iki bayanın odaya girdiğini görür. Müdür hâlâ Nihad'ın odadaki varlığından habersizmiş gibi davranmaya devam etmektedir. Tanıdığı, eşi dostu olan insanlarla ilgilenir. Bayanların isteği ise Nihad'a daha ilginç gelir. Çünkü bunca sıkıntılara, ihtiyaçlara rağmen iki bayan okullarına piyano istemek için gelmiştir. Müdür o sorunu da fazla vakit harcamadan çözüverir. Nihayet müdür, Nihad'ı görür. Ama o anda müdür ciddileşir. Yazar bu durumu bize şu cümlelerle aktarır:

*"Fakat müdürümünün Nihad'a çevrilen yüzü ansızın ciddileşmişti. Ağırlaşan sesi soruyordu:*

*- Nedir efendim? Siz ne istiyorsunuz?*

*Nihad birdenbire sesinin perdesini bulamadı. Kekeliyordu. Öksürdü:*

*- Bendeniz... eskiden muallimdim... üç sene evvel... muallimdim... Sultani muallimi... sonra... cepheye gittim... Çanakkale'ye... ondan evvel biraz Anadolu'da ...*

*Müdür, Nihad'ın sözünü kesti:*

*.. Peki efendim tercümei hâl sonraya... ne istiyorsunuz?" (s. 19)*

Biraz önce paşanın ricasıyla münhal bulabilen müdür, gazilik unvanından başka hiçbir dayanağı olmayan Nihad'ın isteğini "münhal yok" gerekçesiyle geri çevirir.

Yazar Nihad'ın hayata, topluma bakış açısını belirlemedeki alt unsurları değişik yerlere serpiştirmiş durumdadır. Nihad, müdüre gazi olduğunu söyleyince, müdürün *"- Efendim, hep gaziyiz... cephe vazifenizi yapmışsınız bana ne? Lakırdıyı fazla uzatıyorsunuz, münhal yok diyorum!"* diye oldukça uygunsuz cevaplar vermesi, okuyucunun daha sonra karşılaşacaklarının işareti gibidir. Bu nedenle olay örgüsü şu şekilde yorumlanabilecek şekilde tanzim edilmiştir: Nihad'ın cepheye çektiği sıkıntılarla rahat uyuyabilen müdür, kendisini korumak için cepheye üç yıl savaşan Nihad'ın yaralarını sarmak için çabalayacağına, kırıcı sözleriyle onu daha çok yaralar. Bu kalp yaraları, kurşun yarası gibi kısa sürede kapanacak cinsten de değildir. Üstelik cephe gerisindekiler müdürün gözünde saygıya daha layıktır.

Yazar, bir yandan Nihad'ın iş bulma çabasını okuyucuyla paylaşırken diğer yandan da adam kayırma, rüşvet gibi değişik yolsuzluklara da işaret etmektedir. Öncelikle Nihad'ın savaş dönüşünde, Sirkeci'ye yaklaşırken vapurda kurduğu mutluluk hayallerini, İstanbul'a âdeta cennete gidiyor gibi vapurdan inişini aktarır. Okuyucuya yavaş yavaş İstanbul'un hâlini, cephe ile gerisinin

farklılığını ortaya koymaya çalışır. Bu bağlamda Nihad'ın gazi oluşuna polisın hiç ehemmiyet vermeyişi ve Nihad'ın iş bulma macerasındaki hayal kırıklıkları Nihad - toplum çatışmasının ana omurgaları olarak verilir.

Bütün bu olup bitenlere rağmen Nihad ümidini yitirmez. Hâlâ birilerinin çıkıp kendine, "İstanbul'u müdafaa edenlerden birisi de sen değil misin?" deyip biraz da olsa hürmet göstermesini bekler, durur. Faik özür diler gibi yardımcı olur; ama Faik gibi insanların sayısı o kadar azdır ve olanlar da o kadar etkisizdir ki...

"İngilizlerle dövüştüğü gibi", sefaletle de boğuşabilecek güce ve iradeye sahip olan Nihad'ı kendi ülkesinin insanların yıkıma çalışması yazarın baştan beri altını çizdiği önemli vak'a halkalarından birini oluşturur. Ayrıca yazarın sosyal hayattaki bütün öğeleri Nihad'ın hayal kırıklığını pekiştirmede bir araç olarak değerlendirmeye çalıştığını görüyoruz. Buna örnek olarak, ilerleyen vak'a halkalarında okuyucunun karşısına çıkacak olan milletvekilleri ve tüccarların lüks yaşantısını bütün açıklığı ile ortaya koyabilmek için Faik ile babasının "sefil" hayatlarını ayrıntılı bir şekilde betimlemesini gösterebiliriz: Faik ve babası kulübe gibi bir yerde oturmaktadırlar. Çerçevenin üstüne taktıkları havluya varıncaya kadar satmışlardır. Maaşlarının yetişmediği durumlarda da ihtiyaçlarını onlardan aldıkları üç beş mecidide ile telafi etmeye çalışmaktadırlar. Misafirlerine verebilecekleri fazladan bir yastık, bir yorganları bile yoktur.

Maarif müdürlüğünden sonra Nihad, adliye binasına gider. Orada ise karşısına "yüzlerce talibin müracaatlarına set çekmek için duvara asılan, o mahud kâğıtlardan birini" (s. 20) okur. "Münhal bulunmadığından beyhude müracaatlerin hiçbir..." (s. 21)

On iki on üç yaşlarından beri sıkıntı çekmeye alışmış olan Nihad'a bu olaylar daha ağır gelir.

Son olarak Nafia İdarehanesine gider. Aynı sonuç orada da Nihad'ı beklemektedir. Devlet dairelerinin kapısı üç defa yüzüne kapmıştır. Artık resmî dairelerden medet ummak gereksizdir. Tüccarların kapısını çalmayı dener. Onlar için de "gazilik" o kadar mühim değildir. Tüccar yazıhanesindeki bir bayan, mücevherattan anladığı gibi Nihad'ın da değerini anlamakta zorlanmaz. Ona değer veren de sadece o olur. Ama onun da değer vermesi gaziliğinden dolayı değildir.

Kadın, Nihad'ı yazar tarafından özellikle seçildiği anlaşılan bir eve çağırır. Burası bir tacirin evidir. Faik gibilerin sefaletinin

yanında bunlar da aşırı lüks içerisinde yaşamaktadır. Yazar da zaten iki hayatı tüm açıklığı ile verebilmek için böyle bir evi mekân olarak seçmiştir. Ayrıca dönemin yolsuzluklarını göstermek için de uygun bir yerdir. Çünkü o dönemde, giriş bölümünde belirtildiği gibi, tüccar - mebus yolsuzlukları hayli revaçtadır.

Evin hanımı Seniha, kızı Perizad'a muallimlik için Nihad'ı çağırmıştır. Ama niyeti ise çok daha başkadır. İlk önce ona öğretmenlik teklif edecek, sonra kara parasının hesap işlerini yaptıracaktır. Asıl hedefi ise onu bir paşanın yaverliğinde istihdam ederek yolsuzluklarını kolaylaştırmaktır. Romanda Seniha Hanım şöyle tanıtılır:

“Seniha Hanım Mahir Bey'in zevcesi, çocukken, anasız babasız besleme imiş. On dört yaşına kadar ihtiyar bir kadının yanında büyümüş, sonra bu hamiyesi ölünce, öksüz çocuk bir şehbenderin yanına girmişti. Bu adam, önceleri Seniha'ya bir baba şefkatiyle bakmış, fakat yavaş yavaş, genç kızın bir meyva gibi kızarıp olmağa başlayan güzelliğine karşı bir nev'i zaaf, zevcelerinden bikan, fakat çapkınlığa istidatları olmayan ve becereksiz erkeklerin aptalca meftuniyetlerinden birini hissetmişti. O zaman Seniha ile şehbenderin zevcesi arasında bir rekâbet yarışı başlamış. Fakat bu müsabaka, şehbenderin hastalıklı, cılız, fazla saf zevcesinin aleyhine neticelenerek, onu yatağa düşürüp öldürmüştü. Diyolar ki zavallı kadın, birkaç defa kocasını Seniha ile basmış.” ... “besleme Seniha on yedi yaşında, koca evin hanımefendisi olmuştu, kocasının o kadar itimadını kazanmıştı ki zavallının gözü önünde birçok erkeklerle münasebette bulunduğu hâlde, şehbender Seniha'yı eski zevcesinden fazla hafif zannetmişti. Birlikte Avrupa'ya da gittiler, Fransa'da güzel bir şehre yerleştiler. Fakat şehbenderin mensup olduğu siyasi fırka değişir, onu azleder. İstanbul'a dönmek lâzım. Kocasının birçok işini bir sihirbaz gibi halleden Seniha, hemen tek başına İstanbul'a dönerek ne yapar yapar, kocasını mevkiinde bıraktırap Fransa'ya gelir. Şehbender, fedakâr zevcesinin bu harika muvaffakiyetine ibtida hayran olursa da sonra içine kurt girer. İstanbul'da birçok arkadaşları, bilhassa Mahir Bey vasıtasıyla tahkikat yaptırarak Seniha'nın Hariciye Nazırı'nın kardeşiyle bir macerasını öğrenir, şehbenderlikten hemen istifa eder, karısını boşar.

Balkan harbi sıralarında cereyan eden bu meseleden sonra, Seniha'nın Mahir Bey'le evlendiği görülür” (s. 72-73)

Kuvvet, irade, güzellik ve kadınlık sembolü Seniha Hanım, kocasının bütün işlerini idare eder. Öyle ki meşru ya da gayrimeşru hangi ticarî faaliyet olursa olsun, gerekiyorsa gayriahlakî yollarla şirketin muhasebesini düzelten Seniha Hanım, zengin, yakışıklı, kudretli, genç ve kendisini özel yeteneği ile ikna edebilecek her erkekle yakından ilgilenmektedir.

Nihad, kendisini anlayan bir kişinin çıktığını sanarak gelecekte habersiz Perizad'ın hocalığını kabul eder. Anlatıcı bakış açısına göre bu aile, millî benliğinden öyle uzaklaşmıştır ki bu durumu kızları

Perizad'da bile kolay görebiliriz. Çünkü Perizad, Türkçe değil Fransızca öğrenmek istemektedir. Çok yakında kutlanacak olan Perizad'ın yaşgününe Nihad da davet edilir. Fakat ailenin çok daha başka plan, hesap ve beklentileri vardır. Aslında bu kutlama, Seniha Hanım ve kocası Mahir Bey'in haksız kazançları olan vagon ticaret yolunu açmak için tertip edilmektedir. Toplantıya subaylarla müttefik Alman subayları seçilerek davet edilir.

Yazarın anlatımıyla, cephede "körpecik vatan evlatları" vatan uğruna canlarını feda ederken cephe gerisindeki insanlar menfaatlerini feda edememektedirler.

Nihad, o gece Perizad'ın muallimliğini yapan Muazzez ile tanışır. Hemen kaynaşverirler. Olup bitenlerden tiksintilik, kalplerindeki saffet onları birbirine yaklaştırır. Bir ara, yanlarında durmak istemediklerinden balkona çıkarlar. Orada elim bir hadiseye şahit olurlar. Seniha Hanım yine kocasının aksayan işi ile ilgili mebus Alaaddin Bey'le görüşme yapmaktadır. Mahir Bey'in yük getiren vagonlarından birisine Çatalca'da el konulmuş, Seniha Hanım yine kadın duygularıyla bu vagonların Merkez-i Umumiyyeye ait olduğuna dair bir yazı almak istemektedir. Üstelik Alaaddin Bey, eve Mahir Bey'den daha çok uğrayan biridir. Mahir Bey'le üç yıldır ortak iş yapmaktadır. Nüfuzunu kullanarak bedava vagon bulmakta, Arabistan'dan, Galıçya'dan ucuz mal getirip ateş pahasına satmaktadır. Mahir Bey işlerini ilerletmek ve sağlamlaştırmak için Muazzez Hanım ile Alaaddin Bey'i evlendirmeyi bile düşünmektedir.

Alaaddin Bey, "...tıknaz, kanlı, zinde, geniş bir adam, başı kuvvetli bir gurur ve refah duygusuyla geriye çekilmiş, çenesinin altındaki etler birikmiş, gözleri de ele, mağrur, hâkim, kaşları düz, yuvarlak, buruşuksuz, burnu yayvan ve delikleri büyük, yüzüne bir saflık veriyor, fakat gözlerinin altındaki dolambaçlı çizgilerde biraz hile, safiyane bir hile manası var. Yan bakışları tehditli bir adam, kendi kuvvetinden emin, istikbalinden emin bir adam. Sesi bile gururla itimad-ı nefsten başka bir şey ifade etmiyor, sert, çiğ, tok bir ses." (s. 59-60).

"Şişman vücudunun kusurlarını oldukça örten, fazla geniş ve yuvarlak omuzlarına bir köşe vererek, üstüvani gövdesini belli gösteren, şişkin göbeğini biraz gizleyen" ... "kenarları fazla kazıtılmış bıyıkları, içkiden fazla kızarmış yüzüyle bir banker gösterişi içindeydi." (s. 109)

Seniha Hanım'ın mebus Alaaddin Bey'le iş görüşmesi yaptığı gün başlayan Nihad ile Muazzez arasındaki yakınlaşma kısa sürede gelişir. Sık sık gezmeye çıkarlar. Seniha Hanım, Mahir Bey, Alaaddin Bey "şeytan üçgeni"nin çevirdikleri işlerden bahsederler. Her gün birbirlerini görme arzularının gittikçe arttığını birlikte hissederler.

## 2. 2. Muazzez - Nihad

Romandaki vak'anın gelişimine önemli katkılar yapan romanın ikinci kahramanı Muazzez'dir. Muazzez, annesiz ve babasız büyümesine rağmen çocukluk yıllarını rahat bir şekilde yaşamıştır. Yetişmesini dayısı Mahir Bey'e borçludur. Romanda Muazzez şu cümlelerle tasvir edilir:

"Açık yeşil, havaî mavi gözlü"... "Buğday renkli, ince tenli yüzü, ciddi nazik yapıllı burnu. Küçük dudakları, biraz yorgun çehresinde, tabii bir rahatlıkla süzülen hülyalı gözleri ve onu çerçeveleyen kaşlarının kırık münhanisi yüzüne kibar bir mana vermektedir." (s. 35)

"Etinin rengi güzel: ince sarı tüylerle çok ışık emen, parlak, dümdüz, pembe, mesameleri görünmeyen, sivilcesiz, ütülü bir kumaş gibi kırışksız, en hafif kan cevelanını dışarı aksettiren ince, müslin gibi gergin ve şeffaf bir teni vardı. Gözleri güzel: bir tavus tüyü renginde. Yaldızlı, yeşil, ışık vurdukça titrek, tatlı derin bir parlayışı var. Teheyyüçlerin en ince anlarını belli edecek kadar hisli gözler. Sahibi konuşurken, bir saniye içinde, muhatabının aczlerine karşı merhamet, meziyetlerine karşı takdir, saflıklarına karşı istihza ifade ediyor. Giyinişi, yürüyüşü, söyleyişi güzel, daima sade kıyafetleri beğeniyor." (...)

"Yürüyüşü de ciddi, fakat bir heyecan esnasında hiç umulmayan hoppa tavırları da yok değil, çarçabuk alevlenip geçiyor. Konuşurken samimi, karşısındakinin gizli fikirlerini çabuk anladığı gibi, kendi fikirlerini de gizlemiyor. Cesur, açık ve candan bir sohbeti var. Sesi daima titrek" (s. 83-84)

Yukarıdaki betimlemeden anlaşıldığı üzere, ailesinin yaptığı bütün usulsüz işleri bilmekle birlikte, bu tür yolsuzluklardan rahatsız olduğunu ifade edecek herhangi bir davranışta bulunmayan Muazzez'de hemen hemen hiçbir kusur görülmez. Nihad, Muazzez'deki bu kusursuzluğu, onun yetiştirme tarzına bağlar. Muazzez, ne zaman ki Nihad'ı tanır, dayısının yaptıklarının çok yanlış olduğunu anlar.

Nihad bu evde olup bitenlere fazla sabredemeyeceğini bilir. Bu insanları kısa sürede çok iyi tanımıştır. Bir gün Muazzez'le konuşurken şöyle der:

"Ne biçim insan bunlar?.. Ne acı mahlûklar! Bunların mefkûreleri nedir? Ne için yaşıyorlar?.. Vatanları yok, vicdanları yok, Allah'a da, güzelliğe de, fazilete de inanmıyorlar, bunu anladık, peki?.. Para için mi yaşıyorlar? Servetin hududu yok mu? Debdebe için mi yaşıyorlar? İstanbul'da bunun fevkinde hangi saltanat var? Hayır... bunlar için değil hayır, ne vatan, ne vicdan, ne Allah, ne güzellik, ne para, ne debdebe, ne saltanat için, hayır, hiçbiri için değil. Fenalık için, yalnız günah işlemek, yalnız başkalarının ıstıraplarına bir zebani istihzasıyla çirkin çirkin gülmek için, rezaletlerin gübresinde iğrenç bir taaffünle pişmek için yaşıyorlar. Hay Allah cezalarını versin! Çanak-kale'de gözlerimin önünde kafaları futbol topu gibi koparak havaya fırlayan Türk gençleri bunlar için mi can verdiler? Tevekkeli değil, ordu, ahali açlıktan, hastalıktan kırılıyor.



İki milyon kilometre murabba arazinin mahsullerini İstanbul'da üç beş yüz kişi yiyor. Yine kör boğazlarına doymuyorlar. Hay Allah topunu Kahr ismiyle kahretsin... İnsan vatanperver olduğuna değil enayi yerine konduğuna yanıyor. Yarabbi!.. Tasavvur edemezsiniz Muazzez Hanım, Anafartalar'da, İstanbul'un kapısını İngilizlere teslim etmemek için Türk çocuklarının, -henüz bunlar çocuktular Muazzez Hanım- Türk çocuklarının gösterdikleri harika azmi tasavvur edemezsiniz." (s. 87) "Ben Ariburnun'da en korkak bir ihtiyat zabitanın bir düşman bombasını yerden kapıp tekrar düşmana attığını gözlemlerimle gördüm. Artık eski Yunan masalları beni hiç şaşırtmıyor. Bunları adi vak'alar gibi hatırlıyorum. Bunlar gençliğin Boğazlarda yaptığı harikalar yanında adi vak'alardır Muazzez Hanım. Biz mebus Alaaddin Bey için mi harp ettik? Tuh! Hepsinin Allah cezasını versin. Çünkü Türk kanunları buna muktedir değil." (s. 88)

Nihad'ın artık dayanacak, sabredecek gücü kalmamıştır. Bu "cehennem andıran yerden" kurtulmaya karar verir. Fakat bir sorun vardır. Kendisi çekip gidebilir, Muazzez ne yapacaktır? Zaten Muazzez'den ayrılmak o kadar zordur ki. Nihad bu düşünce helezonları içerisindeyken gazeteci Kerim Bey Nihad'a, Muazzez'i kaçırmamasını önerir.

Romanda bir kaybolup bir görünen, yazarın zor kaldığı anlarda ortaya çıkardığı Kerim Bey, şöhretli bir yazardır. Aynı zamanda *Şimşek* romanındaki Ali, *Biz İnsanlar*'daki Necati gibi (Önal, 1989: 156) Peyami Safa'yı temsil ettiğini düşündüğümüz Kerim Bey herkese yardım eden kişiliği ile ön plana çıkar. Roman boyunca Nihad'la Muazzez'e yardım ederken gördüğümüz Kerim Bey, herkesle iyi geçinen; fakat Alaaddin Bey'in gazetesinde çalışmasına rağmen yapılanları onaylamayan bir karakterdir. Kerim Bey, gazetecilikten hikâyeciliğe doğru gidip gelen tahassüslerle çevresini gözler, tahlil eder ve anlatır.

Sonunda Muazzez, zor bir iş olmasına rağmen Nihad'la anlaşış kaçmaya karar verir.

Peyami Safa'nın eserleri üzerine yapılmış incelemelerde şöyle bir tespitle karşılaşırız: Romanlarında üç şahıs vardır. Bunlardan ikisi erkek, diğeri kadındır. Erkeklerden biri Batı'yı, diğeri de Doğu'yu temsil etmektedir. Kadın ise Doğu ile Batı arasında tereddüdedir. Ama sonunda Doğu'yu tercih eder (Bk. Tarancı, 1940: 113; Moran, 1983: 187; Önal, 1989: 152). Yazar'ın Doğu'yu temsil eden Nihad ve arkadaşlarını, Batı'yı temsil eden insanlardan sadece dürüstlük, milliyetçilik gibi mefkûreler noktasında ayırması oldukça dikkat çekicidir. Doğu ve Batı'yı temsil eden roman kişilerinin sosyal hayatı algılayışları ve beşerî ilişkileri yönüyle oldukça benzerlikler gösterdiklerini görmekteyiz. Bunun bir örneğini evlilik meselesinin hafife alınışında (s. 159) ve aşağıdaki diyalogda konu edilen

kişinin en yakınındakilerle ilgili yorumlarından anlamaktayız. Romanın bir yerinde şöyle bir konuşma geçer. Nihad Muazzez'i arkadaşları ile tanıştırır ve Nihad'ın arkadaşları Muazzez için Nihad'a şunları söyler:

- Azizim, senin Muazzez şeker be!
- Vallahi enfes kız!
- Lati lokum!
- Kızı hep yenecek şeylere benzetiyorsunuz. Ayıp! Nihad sahi benim de hoşuma gitti: Bal gibi kız!" (s. 150-151)

Romandaki bu tür yaklaşım örneklerini çoğaltmak mümkündür.

Sonuçta Nihad galip gelir, Muazzez dayısının evini terk eder. Fakat hâlâ tereddütlüdür. Nihad'a aşk, dayısı Mahir Beylere maddî rahatlık yönüyle bağlıdır. Ama her türlü rahat hayatı terk ederek aç kalma, açıkta yatma tehlikesine rağmen yine tercihini Nihad yönünde kullanır.

Romanda Muazzez'in evi terk edişi anlatılırken Muazzez'i buna zorlayan, bir başka ifade ile onu masum gösterecek bazı etkiler seçilmiştir. Mesela Muazzez, başta Mahir Bey olmak üzere sonradan fikir değiştiren Seniha Hanım tarafından tıknaz, ayyaş, ahlaksız, yalancı, hilebaz Alaaddin Bey'le evlendirilmek isterir. Muazzez ise böyle bir tipte zaten evlenmeyi düşünmemektedir. Acaba Seniha Hanım ve Mahir Bey tarafından Alaaddin Bey gibi birisi ile evlendirilmeye zorlanmasa idi Muazzez yine kaçarmıydı? Bu sorunun cevabı o kadar önemli olmasa da, Muazzez'in Doğu'yu tercih ettiği fikrin açıklanması açısından önemli görünmektedir. Romanın kurgusundan anlaşılan, sanki Muazzez'in böyle bir baskının etkisi ile Nihad'la kaçmaya mecbur kalmasıdır. Bu düşünceyi, Muazzez'in ileride Nihad'ı terk edip tekrar Mahir dayılarına dönmesi de desteklemektedir.

Muazzez'in, Batılı bir hayat süren, her türlü hile ve sahtekârlığı yapan Seniha Hanım ve Mahir Beyleri terk etmesindeki asıl neden, elbette bunlar değildir. Muazzez'in gözünde bunlar haindir. Ama asıl kabul edilemeyecek olan şey Alaaddin Bey'le evliliğidir. Onun rahat bir hayatı terk etmesindeki neden, Alaaddin Bey'le evlendirilecek olması ve Nihad'a karşı duyduğu engellenemez muhabbetir. Dayılarının yanında yetişmesi, çocukluğundan beri oldukça lüks ve rahat bir hayat sürmüş olması ve bu rahat hayatı devam ettirme arzusu Muazzez'i bu eve bağlar. Ayrıca Muazzez, Mahir Beylerin Batılı yaşayış tarzlarına karşı da değildir. Onun karşı ol-

duğu şey, ahlak ve faziletin yokluğudur. Batılı yaşıyş biçimine sıkı sıkıya bağlı olan Muazzez söz konusu bu gerekçelerle Nihad'la gitmekte tereddüt eder. Her türlü ahlaksızlığı, sahtekârlığı, hainliği, çirkinliği terk etmekte kararlı olan ama bir türlü Batılı yaşıyştan kopamayan Muazzez bu ikilemi uzun bir süre devam ettirir. Her ne kadar Nihad'la birlikte gitse de tam manasıyla Batı'dan Doğu'ya geçiş yapamaz.

Nihad ile Muazzez yeni bir hayata başlar. Nihad için bu hayat eskisinden fazla bir değişiklik göstermemekle birlikte Muazzez için öyle değildir. Muazzez lüks bir hayatın içinden çıkmış gelmiş, her günü ekmek kavgasıyla, belki bir ömür çileyle geçecek bir hayata başlamıştır. Aslında bu kararında ısrarlıdır da. Nihad ve arkadaşlarının bütün sıkıntılara rağmen ahlaklı, faziletli ve samimi bir hayat sürmeleri onu oldukça etkilemektedir.

Hâlbuki Harem-i Şerif'i ziyaret edip Arafat'ta vakfeye duran, Defter-i Hakanî'de çalışan Hacı Hüseyin Efendi yaşadığı dönem şartlarının kötülüğünü öne sürüp rüşvetle iş yapmakta, Nihad'ın ev sahibesi Emine Hanım çok yüksek faizlerle borç para vererek ocak söndürmekte, Rıza değişik cemiyet adlarını kullanarak müsamereler bileti satmakta, katiller bir hafta hapis yatıp para ile kurtulmakta, tramvaylardaki biletçiler bilet kesmeyerek parayı "iç etmektedirler." Buna mukabil Nihad ve arkadaşları, yüksek değerler uğruna hayatlarını rezillik içinde geçirmektedirler. Nihad bu çelişkili hayat algılamalarını şöyle dile getirir:

"Mahir Bey gibi rezil, Alaaddin Bey gibi küstah, Seniha gibi hayâsız olmalıymışız. Bu memlekette iş böyle. Cahiller, dalkavuklar, mürailer, rahat rahat yaşıyor." (s. 169)

Bu gerçeği tiyatrocı Rıza ise şöyle anlatır:

"(...) ben ahlaklı yaşamaya çok çalıştım. Olmuyor. Bu memlekette ahlaklı adamlar geberip giderler. Şimdi beni kötü kötü söyletme. Mesela polis müdürü serseri. Mektepten ahlaksızlığı yüzünden kovulmuş. Bizim Musluk İbrahim onun silsilesini biliyor. Herif Davutpaşalılara sandık kaldırmış be! Şimdi polis müdürü. Hangi birini anlatayım? Sen benden iyi bilirsin. Kabinde komedi oynuyorlar. Memlekete iyilik mi ettiler sanki? Hırsızlık, ihtikâr, biri biri ardısıra (...)" (s. 183-184)

Nihad hangi kapıyı zorlamışsa başarılı olamaz, hayatını sürdürebileceği ahlaklı ve faziletli yollar bulamaz. Bir ara, tiyatrodaki suförlük yapmak ister; ama orada da garip hadiseler cereyan ettiğinin

den ayrılır. Kerim Bey, gazetede yazı yazmasını teklif eder; fakat daha ilk yazısı gazete yönetimi tarafından iktidarın hoşuna gitmez denilerek geri çevrilir. Suya sabuna dokunmadan bir şeyler yazmak Nihad'a göre olmadığı için de, yeni iş uzun ömürlü olmaz.

Her bozukluktan nasibini alır. Ya bozulmuş düzenin çarkları arasında yok olacaktır ya da bütün iyi hasletlerini ayaklar altına alıp o da bir çark olacaktır. Aslında bir yol daha vardır: Bu düzeni değiştirmek. Nihad da buna karar verir. Geniş arkadaş çevresi ile çalışıp ihtilal yapacaktır. Ne yazık ki ateşli ilk toplantıdan sonra yakalanıp hapse atılır. Hasta Muazzez'in yanından palas pandıras alınıp götürürler. Muazzez'in de bu hayatın çekilmezliği üzerine ilk belirtilerin görüldüğü bir anda götürülmesi Nihad'a ikinci bir darbe olur. Karanlık, dünyaya açılan bir penceresi dahi olmayan, ağır kokulu, rutubetli bir nezarethanede, azılı katillerle beraber üç gün tutulur. İhtilal gibi bir şeyle bir daha uğraşmamak şartıyla serbest bırakılır. Hasta yatağında bıraktığı Muazzez'i, eve dönüşünde Seniha ile konuşurken bulur. Seniha Hanım bu süre içerisinde Muazzez'le ilgilenmiş ve eve geri dönmesi için ona tavsiyede bulunmuştur. O gün bu konu üzerinde münakaşâ edilir, ama Muazzez kararlıdır. Birkaç günlüğüne de olsa Mahir dayılarına geri dönecektir. Buna gerekçe olarak da şunu gösterir:

"- İstiyorum, çünkü... Nihad çok yoruldu, bilemezsin... çok eziyet çektim... hele bu son hastalık... hele senin tevkifin... beni bitirdi. Biraz, biraz rahat etmek istiyorum, birkaç gün." (s. 135)

Ertesi gün küçük bir not bırakarak Muazzez evden ayrılır. Hâl-buki tanışalı beş buçuk ay olmuştur. Üç dört gün sonra geri gelse de Nihad'ın yüz vermemesi yüzünden darılır, tekrar geri gider.

Muazzez tarafından terk edilmiş, o güne kadar çektiği sıkıntılar, toplumun "Mahşer"i andıran durumu Nihad'ı bunalıma sürükler. Bunun sonucunda Nihad, başarısız bir intihar teşebbüsünde bulunur. Ama tüm olumsuzluklara rağmen hayatın güzelliği Nihad'a tekrar görünür. Kerim Bey'in yardımlarıyla Nihad'la Muazzez yeniden buluşurlar.

## SONUÇ

Peyami Safa romanlarının karakteristik özellikleri arasında yer alan Doğu - Batı çatışması bu romanının da ana öğelerinden biridir. Savaşla birlikte gelen ekonomik sıkıntıları ve bunun sonucun-

da ortaya çıkan yolsuzluk, karaborsacılık, rüşvet, adam kayırma gibi toplumsal yaraları, vefasızlık, kadirbilmezlik gibi kişiye özgü problemleri söz konusu bu derin yapının alt bileşenleri arasında sayabiliriz. Peyami Safa bu romanında, sosyal hayata akseden kültür ve toplumsal ilişki problemlerini; savaşa katılmış, yaralanmış, İstanbul'a döndükten sonra, açlıkla mücadele etmek zorunda kalmış bir öğretmenin başından geçenlerle birlikte yorumlar. Romanın başkahramanı Nihad ile romanın diğer kişisi Muazzez'in sosyal hayat ilişkileri ve yorumlamaları ekseninde anlatılan bu sorunlar sadece betimlenir. Neden-sonuç ilişkisi üzerinde durarak bir çözümleme sunan roman, problemlerin halli konusunda doğrudan bir çözüm önerisinde bulunmamakla birlikte, romanın aslında zımmî bir tezi barındırdığını söyleyebiliriz. Sanırız bu da, sosyal ve siyasî değişimleri sadece ekonomik çıkmazlarla açıklamının doğru olmadığıdır. Sorunun bizzat bireye bakan önemli yönleri vardır. Asıl bizim üzerinde durmamız ve çözüm üretmemiz gereken sorun da budur. Bireyin özünü etkileyecek bu türden değişimler yaşanırsa, maddî zorlukları fırsata dönüştürme gayretleri azalır, "ben"e yönelik kaygılar, benliği aşarak toplumsal kaygıya dönüşebilir. Böylelikle birey, ben değil biz diyebildiği ölçüde sosyal hayatı derinden etkileyen sorunların çözümüne yönelik önemli katkılar sağlayabilir.

Yazarın, tarihî bir gerçekliği romanına taşımada oldukça titiz davrandığını görüyoruz. Tarihî belge ve bilgilerle romanın tematik yapısının örtüşmesi yönüyle tarihe ışık tutacak birçok ögeyi içerisinde barındırdığını düşünüyoruz. Kurguya dayalı romanla, kurguya asla yer vermeyen tarihin kesişme noktalarının tespiti oldukça güçlüklerle dolu olsa da Sadık Tural'ın dediği gibi "hikâye, roman veya tiyatro eserlerinde, dozu artırılmış entrik unsurun yanı başında, kaba, sathî, fakat tarihçinin işine çok yarayacak malzemeler vardır." (Tural, 2004: 59). Bu nedenle, mütareke dönemi İstanbul'unun bütün sosyal ve siyasî yönleriyle *Mahşer* romanının fonunu oluşturması ve bunun tarihî gerçekliğe yaslanması önemsenmelidir.

## KAYNAKÇA

- Acun, Fatma, (1999), "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Değişme ve Süreklilik", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* (Osmanlı Devleti'nin Kuruluşunun 700. Yılı Özel Sayısı)
- Aktaş, Şerif, (1984), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları, Ankara.
- Be:kes, Niyazi, (2002), *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, YKY, İstanbul.
- Çetin, Nurullah, (2007), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Kitap, Ankara.
- Erişirgil, Mehmet Emin, (1956), *Mehmet Âkif, İslamcı Bir Şairin Romanı*, Maarif-İnkılâp Yayınları, Ankara.

## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

- Gençosman, Kemal Zeki, (1976), *Yakın Tarihimizde Yolsuzluk ve Rüşvet Olayları*, Şal Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Ramazan, (1998), *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*, Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.
- Lewis, Bernard, (1993), *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Mehmet Selahaddin Bey, (1989), *İttihad ve Terakkinin Kuruluşu ve Osmanlı Devleti'nin Yıkılışı Hakkında Bildiklerim*, İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- Moran, Berna, (1983), *Türk Romanına Eleştirel Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Onal, Mehmet, (1989), *Peyami Safa İmzalı Romanlarda Fiktif Yapı*, (Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya.
- Sabis, Ali İhsan, (1943), *Harp Hatıralarım*, c.1, İnkılâp Kitaevi, İstanbul.
- Sabis, Ali İhsan, (1990), *Birinci Dünya Harbi*, Nehir Yayınları, İstanbul.
- Safa, Peyami, (1937), "Peyami Safa Diyor ki", *Her Ay*, S. 1, 20 Mart - 20 Nisan.
- Safa, Peyami, (1994), *Mahşer*, Ötügen Yayınları, İstanbul.
- Sertel, Zekeriya, (1977), *Hatırladıklarım*, Gözlem Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2003), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 10. bs., Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- Tarancı, Cahit Sıtkı, (1940), *Peyami Safa*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.
- Tekin, Mehmet, (1986), *Peyami Safa'nın Romanlarının Yapı ve Anlatım Teknikleri Bakımından İncelenmesi*, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Erzurum.
- Tunaya, Tarık Z. , (1959), *Hürriyetin İlanı, İkinci Meşrutiyetin Siyasi Hayatına Bakışlar*, Baha Matbaası, İstanbul.
- Tural, Sadık, (2004), *Edebiyat Bilimine Katkılar 1*, 2. bs. , Yeni Avrasya Yayınları, İstanbul.
- Yakın Tarihimiz*, (1962), c. 1, S. 3, 15 Mart.
- Yalçın, Alemdar, (1992), *Cumhuriyet Devri Türk Romanı*, Kilim Ofset, Ankara.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, (1976), *Siyasal Anılar*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Yalman, Ahmet Emin, (1968), *Yakın Tarihte Gördüklerim ve Geçirdiklerim*, c. 1, (1888-1918), Yenilik Basımevi, İstanbul.



## EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ IŞIĞINDA MAHUR BESTE

Kubilay Yıldız\*



**Özet:** Edebiyatla toplum ilişkisi ve yazarın topluma bakışı, edebî eserin derin yapısında kendini hissettirir. Edebiyat sosyolojisi de yazarın şahsiyeti ve eseriyle sosyal çevre arasındaki yapıyı irdeler. Bu çerçevede Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste* eseri incelenmeye çalışılmıştır.

*Mahur Beste*; eser, yazar, dönem, okur ve yayın-dağıtım çerçevesinde sosyolojik bakış açısıyla ele alınıp eserin sosyal yapısı hakkında sonuçlara varılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** *Mahur Beste*, edebiyat sosyolojisi, eser, yazar, dönem, okur, yayın-dağıtım.

### MAHUR BESTE, UNDER THE LIGHT OF THE SOCIOLOGY OF LITERATURE

**Abstract:** *The relationship between literature and the society and the writer's blink to the society are felt in the deep structure of literary works. The sociology of literature researches the structure between the writer's character and his work and social surroundings. In these terms, 'Mahur Beste' by Ahmet Hamdi Tanpınar has been examined.*

*With 'Mahur Beste', I tried to induce the sociological structure of the work by means of work, writer, period, reader and publication..*

**Keywords:** *Mahur Beste, sociology of literature, work, writer, period, reader, publication.*

### GİRİŞ

Edebiyat ile toplum ilişkisini irdeleyebilmek için dil, hayat, kültür, yazar, yazarın ifade ettiği hayat ve hitap ettiği okuyucuları değerlendirmek gerekir.<sup>1</sup>

Konuşulan dil, toplumun ortak olarak hareket edip anlaşmasını sağlayan ve toplumun yaratılarını içinde barındıran bir yapıyı hazırlar. Bunun için canlıdır ve -bir ölçüde- "hayatı temsil eder." (Wel-

\* Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi.



lek-Warren, 1993: 74). Toplum hayatının sebebi, oluşturduğu harsıdır. Bu kültürel iklimle sosyal çevre, gelenek doğrultusunda yazarı ve ferdiyetten kaynaklı olarak yazarın geleneği etkileyebileceği bir iletişim geliştirmiştir.

Yazarın eserinde kurduğu hayatı, "Sanat, toplum içindir." ve "Sanat, sanat içindir." gibi yargılarla çevrelemek hem sanatı ve sanatçıyı hem de toplumu kısır bir döngüye sürükler. Kurgulanan âlem, yazarın hayatındaki bireysel ve toplumsal tercihlerinden etkilenebilir; ama sırf bu çevrelerin aksettği bir teşekkül değildir. Kendi başına bir âlem yaratılmış ve alıcı/okur tarafından yeni ufuklara açılan küçük âlemler meydana getirilebilecek fikrî yaratılara yol açılmıştır.

Edebiyat ve toplum ilişkisini bilimsel temeller ışığında inceleme fikri,<sup>2</sup> Mme de Stael ve Hippolyte Adolphe Taine'nin eserlerinde görülmekle birlikte -özellikle- 1940'tan sonra başlar. Bu bağlamda gelişen edebiyat sosyolojisi, edebiyat biliminin ve sosyolojinin bir alt dalıdır.

Edebiyat sosyolojisi incelemelerinde öncelikle yapıttan yola çıkılıp eser ve yazarın toplumla kurduğu iletişim üzerinde durulmalıdır. Bu iletişimle ilgili olarak yapılan değerlendirmeler, bir sonuca bağlanmalıdır.

Biz de bu çalışmamız etrafında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste* adlı eserinden yola çıkıp eser ve yazarın toplumla iletişimini değerlendirip bir sonuca varmaya çalışacağız.

## MAHUR BESTE

1944 yılında *Ülkü* mecmuasında tefrika edilmeye başlanan *Mahur Beste*, mecmuanın doksan dokuzuncu sayısında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup" adlı bölümle noktalanmıştır. Bu bölüm, romanın bitmişliğinin bir göstergesi midir? Bazı araştırmacılar tarafından romanın bitmediği vurgulansa<sup>3</sup> da bunu okurun algısına bırakmanın daha doğru olacağı kanaatindeyiz.

1975'te kitap hüviyeti kazanan romanının bölümlemelerini esas alarak muhteviyatını incelemeye çalışacağız:

"İthaf": *Mahur Beste* adlı romanın girişinde şöyle bir ifadeyle karşılıyoruz: "Bu romanı büyük bestekârimız Eyyübî Bekir Ağa'nın ruhuna ithaf ediyorum." (Tanpınar, 2003: 5).

Musikişinas Bekir Ağa'nın, "Bir afet-i mehpeyker ile nükteleğim var." sözleriyle başlayan makam-ı mahurda bir bestesi vardır. "Tanpınar'ın özellikle Eyyübî Bekir Ağa'nın Mahur Beste'sinden çok etkilendiğini" (Abacı, 2000: 67) düşünmemize vesile olan bu ithaf, Abdülaziz döneminden başlayarak Abdülhamid, Meşrutiyet ve kendi dönemi ile ilgili "nükte"lerinin olmasından mı kaynaklıdır?

"İki Uyku Arasındaki Düşünceler": Romanın bu ilk bölümünde, Cavide'nin geliş haberi ile değişikliğe adım atmakta olduğunu düşünen ve "yine aynı sıkıntı yüzünden taşlıktaki büyük saatin ayarını düzelteyim diye zembereğini kıran" (Tanpınar, 2003: 7) Behçet Bey'i görürüz.

Yeniliğin ilk yansımalarının saatin çeşitli parçalarını harekete geçiren yayın kırılması ile başlaması, zamanın sürekliliğini bozan unsurların harekete geçtiği izlenimini vermektedir. Bu gösterge, Tanpınar'ın zaman anlayışının dışındadır. Çünkü Tanpınar'da zaman, uyku arasında düşüncelerin canlı bir şekilde izlenebildiği ve bölümlenemeyecek bir rüyadır.<sup>4</sup> Ancak bu noktada "bir rüyanın durmadan değişen ve değiştikçe daha bunaltıcı olan bin türlü tuhaflığı"nı (Tanpınar, 2003: 7) yaşayan Behçet Bey, hatıralarını yâd eder.

Eski durum ile yeni karşılaşacağı durumun ilk izleklerini değerlendiren Behçet Bey, Cavide'nin "her şeyi değiştirmeye kalk"masından (Tanpınar, 2003: 11) korkuyordu. Eski eşyaların bir bölümünü beğenmiyor olsa da tamamen bir değişikliğe gidilmesini istemiyordu. O an zihninde geçmiş ile geleceği, eski ile yeniyi ve Doğu ile Batı'yı kaynaştıracak bir zaman parçası tahayyül etti: "*Hiçbir arıza ile bozulmayan zaman parçasından birdenbire mazi fişkırabileceği gibi, bin türlü ihtimalle yüklü bir istikbal de çıkabilirdi.*" (Tanpınar, 2003: 22).

"Baba ile Oğul": Dünya edebiyatından Türk edebiyatına sürekliliğini gördüğümüz baba-oğul ilişkisi, çeşitli bakış açılarıyla ele alınmış bir motiftir. Bu motif, bizim romanımızda özellikle, fikrî ve edebî arayışlar döneminin parçalanmış kişiliklerinin yansımalarını göstermesi açısından işlenmiştir.<sup>5</sup>

İsmail Molla Bey ve oğlu Behçet Bey'in birbirlerine bakış açıları, zamanın sosyal şartları içinde değişen insan niteliklerini belirtmesi sebebiyle anlamlıdır.

İsmail Molla Bey; mağrur, atılgan, çapkın ve kitap okuma aşkı olan bir ilim adamıdır. Oğlunun kendisine benzememesini içine bir türlü sindirememiştir. Bunun kaynağı olarak anne ve dadısının ver-

diği eğitimi düşünmüşse de sorunun, çocuğun kendi mizacından kaynaklı olduğunu anlayıp onunla yeteri kadar ilgilenmemiştir. İsmail Molla'nın saray ahalisinden uzaklaşarak yalnız ve kendi zevkine göre yaşamaya başlaması dikkat çekince Abdülhamid tarafından Mekke'ye kadı olarak sürülmüştür. Bu ayrılık neticesinde oğlu ile mektuplaşmalar safhasına girilmiştir. Oğlunun mektuplarındaki noktaları tek tek cevaplayan İsmail Molla, "bu her şeyi bilen ve anlayan, fakat yaratılışının kendisini hapsedtiği çemberden çıkamayan zavallıyı kırmamak için elinden gelen gayreti sarf et" miştir (Tanpınar, 2003: 32).

Behçet Bey; silik, otoritenin altında ezilen, çalışkan ve kitapları ciltlemeyi seven bir mizaca sahiptir. Babasının kitap okuma alışkanlığına karşı o yüzeyde kalmış, babanın otoritesinde kişiliğini yitirmiştir. Bu sindirilen kişiliğin her çevrede kendini hissettireceğini İsmail Molla anlamıştır.<sup>6</sup> Bu sinen kişilik, Dâhiliye Kalemî'nde otoriteyi Tanrı gibi görüp onun emirlerini yerine getirebilmek için arı gibi çalışıyordu. İhtilale doğru giden bir ülkede otoriteye bakışıyla Behçet Bey, küçük bir insan gibi yaşayacaktı.

İsmail Molla'nın eşini kaybedip İstanbul'a dönmesiyle oğlunun evlendiğini öğrenmesi bir olur. Padişahın kararı ile Ata Molla'nın kızı Atiye ile evlenmek zorunda bırakılan Behçet Bey'in suçsuzluğuna karşın, Ata Molla'nın karşısında hep ezik kalacağını ve hoş bir hanımla nasıl yaşayabileceğini düşünüyordu.

"İki Dünür": İsmail Molla ile Ata Molla'nın münasebeti, çocukluk dönemlerine dayanır ve mizaçları birbirinden farklı olduğu için pek anlaşamazlardı. Özellikle "yaşadıkları devrin üzerlerinden bir tebeşir silgisi gibi geçtiği bu iki" (Tanpınar, 2003: 39) dünür, aydın anlayışlarının farklı belirtileri sebebiyle ayrı yollar tutmuştu.

Atiye Hanım ile Behçet Bey'in zorunlu evlilikleri, İsmail Molla Bey ile Ata Molla Bey'in ilişkisine değinilmesini sağlamıştır. Ata Molla, devletin karışıklıkları içinde aydınların iktisadî olarak rahat bir hayat sürmesine dayalı bir tutum içindedir. Ancak kıskanç ve hiddetli şahsiyeti, onun emeklerini ziyan etmesine de neden oluyordu. Ata Molla'nın kişiliğini gören İsmail Molla Bey, bu bilinç içinde onunla olan ilişkilerini sürdürüyordu.

İsmail Molla, Ata Molla'nın padişahın huzurunda kendisini Kara Çelebizade Abdülaziz'e benzetmesinin dışında ona bir kez bile kırılmamıştır. Ancak Ata Molla'nın ihtirasıyla gelişen bu hadise ile iki aydın, padişah tarafından devrin şüphelileri arasına alınmıştır. Ata Molla'nın ilim-konum ilişkisindeki yanlış adımının kurbanı

olan taraflar, bu olayı dillendirmeseler de “aralarında bir yara gibi daima kanadı durdu.” (Tanpınar, 2003: 48).

Kızının Behçet Bey’le evliliğini planlayan kişinin İsmail Molla olduğuna inanan Ata Molla, Mülkiye’de okuyan ve satranç bilmeyen damadından hiç hazzetmezdi. Damadının Mülkiye’de okuduklarını ve tavırlarını benimsemeyen Ata Molla, ona bazen öğüt vermek istese de onun güzel bir kötek hak ettiği kanaatindeydi.

Bu evlilikte ve devirde, satranç hamleleri yapılmadan oyunda “şah-mat” kararları mı alınıyordu?! Yıldız Sarayı verdiği kararlar ile insanların hayatlarını yönlendirdiği gibi oyun içinde oyun yapan ve ekonomik kaygılarla satranç hamleleri gibi akılcı hareketlerle ilerleyen aydınları da yönetebiliyor muydu?

Bir iş için görüştüğü Behçet Bey’in, Atiye Hanım’la evlendirdiği kişi olduğunu öğrenen padişah, Atiye Hanım’a bir nişan verilmesini uygun görür. Bu nişan haberi, Ata Molla’nın satranç partilerinden birinde ölmesine neden olmuştur.

“Behçet Bey’in Evlilik Yılları”: Yıldız Sarayı’nun emriyle gerçekleşen bu evlilik, ironik bir kahkaha ile başlayıp iki tarafı da yalnızlığa sürüklemişti. Bu kahkahanın sabahında bir tebensümle sergilenen samimilik, evliliklerinde birçok şeyin düzene girmesini temin etmişti.

Kocasını aldığı terbiye ve boş kalan annelik tarafıyla sahiplenmek için çaba harcayan Atiye Hanım, “sona ermekte olan bir zevk, sefahat ve debdebe devrinin en güzel ve en iyi taraflarıyla yetişmiş olan” (Tanpınar, 2003: 62) kayınpederi İsmail Molla’nın modayı, yenilikleri ve dostluğunu kendisine sunmasıyla arzularını doyurmaya çalışmıştır.

İsmail Molla’nın kendisini götürdüğü Yenikapı’daki Mevlevîhane’de musiki ile eriyip kendini bulmaya çalışan Atiye Hanım; kayınpederinin geçmişle ilgili hikâyelerini dinler, devrin siyasi atmosferi ile siyaset adamları hakkında bilgi edinir, dönemin aydınları ile ilgili düşünceleri olgunlaşır ve kötüye giden devlet hakkında yayımlanan gazete haberlerini analiz etmeye çalışırdı.

Behçet Bey’den boşanması hususunda onu özendiren ablalarının ifadelerini düşündüğünde aklına kendinden hiçbir şey esirgemeyen kayınpederi gelirdi. Ancak kayınpederinin Talat Bey’in Mahur Beste adlı eserinin hikâyesini anlatırken kocasının yüz ifadeleri ve tavırları, onun bu evliliği sürdürmesinin asıl sebebi olmuştur.

Bu kesin yargıyla birlikte aşk ve çocuk kapıları hiçbir zaman kendine bir daha açılmayacak Atiye Hanım, kocasının politika kapılarını aralaması için emek sarf etmeye karar verir.

“Garip Bir İhtilâlcı”: Atiye Hanım’ın kocasıyla ilgili bu kararını gerçekleştirme fırsatı, kayınpederinin medrese arkadaşı Sabri Hoca’nın bir akşam ziyaretiyle ele geçmiştir.

Osmanlı düzeninde yükselebilmek için medreseye giren ve medresede tartışılan ıslahatları gerçekleştirmek için siyasete atılan Sabri Hoca; Jön Türklerle, meşrutiyetçi aydınlarla ve mason localarıyla ilişkiler kurmuş bir aydındır. Yeni medeniyetin içsel niteliklerle kurulmaması ve yeni hükümet şekli isteyen zümrenin sosyal sorunların yüzeyinde gezmesi ve Doğu düşüncesini “bulsam onunla kanaat ederim” (Tanpınar, 2003: 89) diyecek kadar eski medeniyetten ümidini kesmesi, Sabri Hoca’nın penceresinden devrin ruh hâlini aksettirir.

Siyasî mücadelesi sırasında karşılaştığı Jön Türkler ve meşrutiyetçi aydınların hürriyet, malî buhran ve meşrutiyet söylemleri ile Abdülhamid’i devirmekten ve devleti ele geçirmekten başka bir düşünceleri olmaması, Sabri Hoca’yı onlardan ayırıyordu. Ancak onun bu tavrı ve eylemlerde insanları etkileyen kişiliği, onu vazgeçilmez kılıyordu.

Suavi vak’asının güçlendirdiği dostluklarıyla İsmail Molla ve Sabri Hoca, politik konuları evde rahatlıkla tartışabiliyorlardı. Sabri Hoca’nın yeni medeniyete ilişkin konuşması sırasında İsmail Molla, siyasî münakaşaları bir bayanın -gelininin- yanında gerçekleştirdiklerini fark etmiştir. Bu düşünceler içinde “Ne şarka, ne garba, ne falana, feşmekâna bağlıyım; bize bağlıyım. Hayata, yani ölmeyen bir şeye bağlıyım.” (Tanpınar, 2003: 94) deyişiyle parçalanmış medeniyet eşiğindeki milletin ancak ve ancak bu tutum içinde kurtulabileceğine olan inancı tebarüz ediyordu.

Bu konuşmalar sonunda İsmail Molla, Sabri Hoca’nın belirttiği yeni cemiyet içinde oğlunun da yer alması isteğini dile getirdi. İsteksizce de olsa Sabri Bey, Behçet Bey’i bu konuda desteklediğini belirtti.

Siyasete ilk adımını atan Behçet Bey, Atiye Hanım’ın eniştesi olan Halit Bey ile onun kardeşi olan Refik Bey’i yemeğe davet etmiştir. Refik Bey ile gönül macerası olan Atiye Hanım, bu ismi duyunca tedirgin ve huzursuz olmuştu.

“Hısım Akraba Arasında”: Atiye Hanım’ın ablası Ruhsar Hanım’ın eşi Halit Bey, Mülkiye’yi bitirmiş olup hayatını babasından

kalan mirasla idame ettirmektedir. İlk başta Tanzimat hikâyelerinde rastladığımız tiplere benzettiğimiz Halit Bey, “annesinin son dükkânı da elden çıktığı gün birdenbire babasının ortaklarını ve Sinop taraflarında hısım akraba elinde kalmış araziye hatırla”masıyla (Tanpınar, 2003: 104) *Mecelle*’yi ezberleyerek devrin adalet anlayışı ile ilgili bilgilere erişen bir şahsiyet olarak karşımıza çıkar. Bu adalet anlayışına ilişkin uğraşlar, onun para kazanmasını da sağlamıştır. Ancak onun asıl derdi, davalarla ilişkili hazırlıklar yaparken aldığı hazdır.

Bu garip mizacı, onun evlenme kararında da tecelli etmiştir. Annesinin Ata Molla’nın kızını beğendiğini söylemesi ve Ata Molla’nın satranç bilen bir damat şartı onun dikkatini çeker. Bu konuşmadan altı ay sonra, satranç öğrendiğini annesine söyleyip kızı ister.

Ruhsar Hanım ile evlenip iç güveyi olarak Ata Molla’nın evine taşınan Halit Bey, iç güveyi olmaktan ve satrançtan daha çok miras meseleleri ile ilgilenmekten hoşlandığı için Ata Molla ile oynadığı satranç müsabakalarında uykuya dalma numaraları yapıp kendi konağına taşınır.

“Eski Bir Konak”: Halit Bey, aydın yapısını anlamasa da kayınpederinin canlı kişiliğinden hoşlanıyordu. Onun için konağına taşınmaz kayınpederiyle barışma yolları aramış ve kendi konağına da canlılık getirmeye çalışmıştır.

Halit Bey’in konağı; geçmişte yaşamış, geçmişte yaşayan ve geçmişte anımsatan kişileri ve bugünü ile renkli bir hüviyet sergilemektedir. Aslında Adile Hanım’la saray entrikaları aksettirilmeye, Ali Ağa’nın varlığında Nuri Bey’in ticarî ilişkileriyle Islahat Fermanı ile verilen imtiyazlar sonucu azınlıkların ekonomideki yeri gösterilmeye, babasının Nerkis Ayşe Hanım’ın evine gidişi ile ahlak anlayışının yozlaşması sergilenmeye ve Nerkis Ayşe’nin evinde çıkan yangınla da devrin ocaklarının sönüşü yansıtılmaya çalışılmıştır. Aslında bu konak, II. Mahmut dönemi saray çevresinden Tanzimat devrine, Islahat Fermanı ile gelişen hadiselerden II. Abdülhamid dönemine kadar eski medeniyetten yeni medeniyete geçişi temsil eden portreleri yansıtır.

“Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”: Bu bölümde yazar, anlatıcı kişiliğinden sıyrılıp aktarımcı bir role bürünerek Behçet Bey’i de “roman kahramanı iken roman münekkidi” (Tanpınar, 2003: 145) yapar.

Eserle birlikte çıktığı yolculukta kendini tanımaya başlayan ve bu sebeple ayrıntılara takılan Behçet Bey, değişim noktalarında da çeşitli ölçüler yakalamıştır. Bunları bir ayna gibi yansıtan anlatıcı,

yazar ve aktarıcı rolleriyle mektubun sahibi, bu kalabalık şahıs kadrosu olmasa Tanzimat devrinden istibdada değişimin belirtileri doğrultusunda bu kadar ayrıntıya nasıl inebilirdi? Behçet Bey'in hikâyesi atlayışlarla dolu olmasa -mektup sahibi- yeni ile eski hakkında ne kadar bilgiyi aksettirebilirdi?

Behçet Bey'in, Talât Bey'in Mahur Beste adlı eserine bu kadar değinilmesine olan kızgınlığı, mektup sahibinin onun yenik kimliğini vurgulamasını sağlaması dışında, bizde musikinin insan üzerindeki özlü etkisini göstermesi açısından da önemlidir. Atiye Hanım'ın bu eserin hikâyesi ile kocasından ayrılmama kararı alması, musikinin gücünün dostluktan da öte olduğunu göstermektedir

Mektup sahibi, Behçet Bey'in hayatı veya romanı kendi etrafında dönmesini istemesine karşılık hayatın "herkesle beraber yürü" düğüne (Tanpınar, 2003: 152) olan inancını dile getirir ve dostluğunu ifade ederek ondan ayrılır.

### MAHUR BESTE KİTABININ FİZİKİ ÖZELLİKLERİ

2003 yılında Dergâh Yayınları tarafından altıncı baskısı yapılan *Mahur Beste*, karton kapaklı olup üçüncü hamur kâğıda basılmıştır. Yüz elli altı sayfadan ibaret olan eserin kapağındaki yapboz parçacıkları dikkat çekmektedir. Editörün tasarrufu olan bu kapağı, medeniyet kırılışı ile ilişkilendirmek mümkün müdür? Bozulmuş bir yapının tekrar tekâmülünden ziyade yapboz parçalarının diğer parçalarla olan münasebetlerinin sergilendiği bu eser ile kapağı birbirini tamamlar niteliktedir.

Sosyal hayatı bir yapboz bütünlüğü olarak değerlendirirsek Tanzimat devri ile birlikte gelen yeni medeniyetin, yapboz sahibinin ilk darbesi olarak görebiliriz. Doğu - Batı, eski - yeni ve istibdat - meşrutiyet tartışmaları, biz mefhumu ve aydın kimliğinin çeşitlilikleri ile hayatın bir bütünü oluşturmak için yapboz parçaları gibi birbirini bulması, *Mahur Beste* romanının en önemli meselesidir. Bu sorunu işleyen Ahmet Hamdi Tanpınar, şahısları anlama isteği ile hareket etmiştir.

### AHMET HAMDİ TANPINAR VE FERT - CEMİYET İLİŞKİSİ İÇİNDE ÇEVRESİ

Ahmet Hamdi Tanpınar, ülkesini ve dünyayı temelden sarsan hadiselerle dolu bir devirde yaşamıştır. İstibdat dönemi, 1908 Dev-

rimi, Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı, Millî Mücadele, Cumhuriyet'in ilanı, Millî Şef devri, İkinci Dünya Savaşı ve 1960 İhtilali gibi derin vak'alar, romanda en önemli noktanın insan olduğunu vurgulayan <sup>7</sup> yazarın hayatını ne kadar etkilemiştir?

İstanbul'da dünyaya gelen Tanpınar, çocukluğunu ve gençlik yıllarını -tıpkı İsmail Molla gibi kadı olan babası Hüseyin Fikri Efendi'nin görevi gereği- Ergani Madeni, Sinop, Siirt, Kerkük ve Antalya'da geçirmiştir. Öğretmenliği sırasında Erzurum, Konya ve Ankara gibi şehirlerde bulunan yazar için bir bütünü oluşturan coğrafi parçaların iklimlerini tatmıştır, diyebiliriz. Ancak doğduğu, üniversite ve akademik hayatını geçirdiği İstanbul onun için her zaman öncelikli olmuştur.

Gelecekte tüm kadın ilişkilerinde kendini 'irak' bulmasına sebep olan annesi Nesime Bahriye Hanım'ı Kerkük'te yitirışı ve babasıyla tabiat farklılığı yaşaması, Tanpınar'ın kişisel dünyasının ilk sancılıdır diyebiliriz. Babasının ölümü ile aile sorumluluğunu da üstüne alan yazar, Yahya Kemal Beyatlı'nın da büyük katkılarıyla kendi hislerini, tarihini ve sosyal gerçekleri felsefî duyarlılıkla sezmeye başlamıştır. Bu anlamlandırma dönemi içinde Tanpınar, sahnenin dışında kalsa da sosyal, kültürel ve siyasal çevrenin etkisiyle ferdi tamam ve sürekli kılan cemiyet kavramı etrafında hareket etmeyi önemli görmüştür.

Tanpınar, fakülteden arkadaşlarıyla Yahya Kemal Beyatlı'nın önderliğinde Bergson'un akidelerine bağlı olan *Dergâh* dergisi etrafında hareket etmiştir. Bu dergide yer alan aydın ve sanatkârların zaman anlayışı, artzamanlı bir düzlemde olmasına karşılık modern bir teşekküle de açıktı. Bu sebeple *Dergâh*'ı, Osmanlı ile Cumhuriyet arası kültürel bir geçiş evresi olarak değerlendirebiliriz.

*Dergâh*'tan zamanla kopan Tanpınar, entelektüel bir huzursuzlukla hiçbir çevrenin ne içinde olabilmış ne de tam olarak dışında kalabilmiştir. Tanpınar'ın *Mahur Beste*'de padişahlar için dile getirdiği, "Her insan gibi onlar da birbirinden çok ayrı mahlûklar. (...) Hamleleri ayrı, ufukları ayrı. Fakat aynı ıstırap, aynı memnuniyetsizlik var. Aynı burgu insanın içini deliyor. Aynı karanlık içinde yaşıyorlar." (Tanpınar, 2003: 86) ifadeler, onun aynı zamanı ve sosyal şartları paylaşırsa da cemiyet içinde bile hüviyetinden taviz vermeyen bir tutum sergileyebileceğini ortaya koyar.

15 Kasım 1939 tarihinde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tanzimat Edebiyatı Kürsüsü'nün başına getirilen Tanpınar, Tanzimat devrinden dönemine kadarki edebiyat akışımını okuma ve



araştırmalarıyla değerlendirmeye başlamıştır. Üniversitedeki çevresinde düzeyli bir arkadaş grubu ile ilişkileri olsa da maddî çaresizlikleri, anlaşılamayan kimliği ve hayat arkadaşının olmaması gibi nedenlerle bu çevrede de yalnız kalmıştır.

Öğrencilik ve akademisyenlik yıllarında görüştüğü ve *Dergâh* dergisi etrafında birlikte hareket ettiği arkadaşlarının da yer aldığı Cumhuriyet Halk Partisi'nden milletvekili seçilen Tanpınar, bu ortam içinde de birçok kişi ile anlaşamaz. Prof. Dr. İnci Enginün ve Prof. Dr. Zeynep Kerman, Tanpınar'ın günlüklerinden hareketle onun İsmet İnönü'ye sonuna kadar bağlı olduğunun altını çizerler.<sup>8</sup> Bize göre ise, "dünya içinde, ileriye açık, mazi ile hesabını gören bir Türkiye'nin peşinde" (Enginün - Kerman, 2008: 113) olan Tanpınar, Tek Parti döneminin çoğul sesidir. "İdeolojik kopmanın yürürlüğe konulduğu, Türk toplumunun geleceğini belirleyecek yaşam biçimlerinin ancak bu 'kopma'yla gerçekleşeceği düşüncesinin egemen olduğu ideolojik - politik ortamda" (Yavuz, 1987: 49) Ahmet Hamdi Tanpınar, zaman anlayışı ile İsmet İnönü'ye de karşıdır diyebiliriz.

İlerleyen zamanlarda akademik çalışmalarına geri dönen Tanpınar, "ne sağcı ne solcu... Sadece entelektüel ve yalnız başına"dır (Enginün - Kerman, 2008: 207). Bu kendinden ödün vermeyen aydın tavrı ile cemiyet ve fert sorumluluklarını yerine getirmiştir.

## TANZİMAT DEVRİYLE BÖLÜNEN AYDIN VE AHMET HAMDİ TANPINAR

Tanzimat ile kırılan zaman, *Mahur Beste'* de ayna imgesi ile verilmiştir: "Aynalar, istedikleri zaman, dört bir yana salıverdikleri bu sessizlikle taksim kabul etmiş bir zamanın timsali idiler." (Tanpınar, 2003: 23). Bölünmüşlüğü kabul eden aynalara insan aksinin geç yansıdığını düşünürsek, o dönem içinde gecikilen bir şeylerin olduğu akla gelmektedir. Geç kalınan şey, iktisadî ve manevî çaresizliğe neden olan modernleşememek midir?

Tanzimat ile yaşanan köksüz modernleşme ve ikili medeniyet krizi, kültürel kopuşun başlangıcı olarak dikkati çekmektedir. Bu devirle birlikte birbirinden kopmuş münevverler ve topluluklar doğmuştur. *Mahur Beste'* de medeniyet buhranının ilmi aynaları olarak karşımıza üç tip çıkar: İsmail Molla, Ata Molla ve Sabri Hoca.

İsmail Molla'nın ahlakî anlayışı ile modernleşmeye eleştirel ve tutucu tavrı, Ata Molla'nın maddî çıkarları önceleyen yozlaşmış bilgin vaziyeti ve Sabri Hoca'nın arayışlar sonucunda yanlışlıkları ol-

duğuna inansa da Yeni Osmanlıcı tutumu, farklı yollar tutan aydınların portreleri gibidir.<sup>9</sup>

*Mahur Beste'*deki şahıs kadrosu, "bireyle birlikte, bireyden çıkarak çağı anlatmak" (Demiralp, 2001: 111) isteyen Tanpınar için Tanzimat ile II. Meşrutiyet arası ilim, adalet, siyaset, cemiyet ve zihniyet yönünden devrin parçalanmış ruhunu yansıtmaya açısından önemli malzemelerdir.

Entelektüel kimliğiyle edebiyat tarihi çalışması yapması dışında, sanatçı duyarlılığını da dışarı vuran Tanpınar, saatleri ayarlayarak ve bunun için bir enstitü kurarak bütünlüğü oluşturmak istemiştir.

### AHMET HAMDİ TANPINAR'DA PARÇALANMAZIN KAYNAĞI MÜSİKİ

Mevlana'ya aşkın dansını yaptıran müzik, Ahmet Hamdi Tanpınar için kendisini bütün karmaşık düşüncelerden arındıran bir evrendir. Dede Efendi, İtrî gibi klasik müzisyenlerimizden Mozart ve Beethoven gibi Batılı müzisyenlere açılan bu evren, onun için sanattan önce inançtır.

Bireyin özünü keşfetmesine yardımcı olan müzik; kişinin dünyayla iletişim kurmasını, somuttan soyuta geçerek ideler dünyasını tanımasını, çok sesli düşünceye yüreğini açmasını ve evreni anlamlandırmasını sağlar. *Mahur Beste'*de Atiye Hanım'ın Mevlevî müziği ve ritüeli ile boşanma konusundaki karmaşalarını giderip kendini kocasının ve ülkesinin siyasî geleceğine adanmış görür. Müzik karşısında Atiye Hanım gibi hareket eden Tanpınar için müzik, ideali oluşturmasa da, insanları ve toplumu bütünleyecek bir hüviyete sahiptir.

Osmanlı, çok uluslu bir niteliğe sahipti ve bunun gereği olarak milletleri arasında kültürel bir birliktelik oluşturması gerekiyordu. İslam tasavvufunun iktisadî hayata getirdiği canlılık ve insanlar arasında sağladığı hoşgörülü yaklaşım, Osmanlı birlikteliğinin temel taşlarından. Bir ney sesi bile gönülleri birbirine kenetliyordu.

Musikinin medeniyetleri bağlayan gücünü kavrayan Tanpınar, Tanzimat ile başlayan medeniyet değiştirme buhranında bu konuya da gereken önemin verilmediği kanaatinde. Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte Batı müziğine önem verilmesine karşılık musikimizin göz ardı edilmesi de onu yaralamıştır. Aydın kimliği ile bu noktaya dikkat çeken yazar, siyah geceden uyanmamızı, değişime açık bir bütün-

lüge ve değişim içinde geçmişle ilişkisini kesmeyen bir sosyo - kültürel anlayışa bağlar. Bu sebeple Tanpınar, insanlarımızın ve topluluğumuzun tamam kılınmasının ancak kültürünü bir gören, Doğu ve Batı müziğini birlikte dinleyen kitlede gerçekleşeceğine inanmıştır.

### TANPINAR'IN ANLATTIĞI VE YAŞADIĞI DÖNEM

*Mahur Beste* romanının son bölümündeki mektup sahibi olarak Tanpınar, yazdığı dönemle kendi dönemini şu şekilde kıyaslar: “İkinci Dünya Harbi’ne şahit olmuş bir neslin adamının Kırım Muharebesi’nde ne işi vardı, Behçet Bey? Ne yalan söyleyeyim, birçok huzursuzluklarına rağmen yaşadığım devirden memnunum. Hiçbir mazi hasretim de yok.” (Tanpınar, 2003: 148).

Yaşadığı dönemde özellikle maddî ve kültürel huzursuzluk duyan Tanpınar’ı, *Mahur Beste*’deki aydın ve şahıslardan ayıran en büyük özellik, varlığı ve hürriyeti kesinleşmiş bir Türkiye’de yaşamasıdır. Ülkesinde medeniyet krizinin etkileri aşılamamış ve Batılı devletler ekonomik çıkarları için savaşa girmiş olsa da Tanpınar, Atatürk’ün güven veren yurdunda yaşamaktadır.

Tanpınar, geçmişe özlem duymadığı konusunda gerçekçidir; çünkü onun eski - yeni ayrımı hiç olmamıştır. Onun parçalanmayan bir zaman algısı vardır. Oysa Behçet Bey ve çevresindekiler, ayarsız saatlere hapsolmuşlardır. “Sırrı, insan kafasında, insan hayatında aramayı öğre”nen (Tanpınar, 2003: 148) aktarıcı/mektup sahibi, Behçet Bey ve çevresindekiler ile o devri çözmeye çalışmıştır; devrin karışıklıklar içinde olduğu sırrını, özellikle Behçet Bey’in çevresindeki farklı hayat hikâyelerini aktarmakta bulmuştur. Bu çözülen gizemle, bölünen zaman içinde ilmî sınıfın kendileri ve toplumları ile ilişkili olarak farklı düşünce ve tutum içinde olduğu vurgulanmıştır.

*Mahur Beste*’nin kopan aydın sınıfı, Cumhuriyet ile yönünü Batı olarak tayin eden ülkesine farklı bir boyutta aksetmiştir. Ancak *Dergâh* dergisinin beslediği atmosfer sonucu zamanı değişiklikleriyle kabul etme olgunluğuna erişen Tanpınar, devrinde kendi zihniyet yapısından ödün vermeden, aydınca yaşamaya çalışmıştır. Belki bunun için de dışlanmış ya da kendini dışarıda görmüştür.

### TANPINAR VE YAYIN-DAĞITIM AÇISINDAN MAHUR BESTE

Yeni devletin milletini şekillendirmek için kurulan ve halkevlerinin yayın organı olan *Ülkü* dergisinde *Mahur Beste*’yi tefrika eden

Tanpınar, aynı dönemde CHP milletvekilidir. *Mahur Beste*, *Ülku* dergisinin devrin ideolojisini halka yansıtma niteliğine rağmen yazarının dünya görüşüne uygun bir şekilde vücut bulmuştur. Entelektüel kimliği, Tanpınar'a yazı yolculuğunda ideolojilerin üstünde hareket etme imkânı sağlamıştır.

Tefrikalar hâlinde yayımlanan ve "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup" bölümü ile sonuçlandırılmaya çalışılan eserin kitaplaşması, Tanpınar'ın ölümünden on üç yıl sonra gerçekleşmiştir. Bu kitaplaşma serüveninde, dönemin sosyal ve siyasal yapısındaki arayış ve huzursuzlukların etkisi büyüktür. İdeolojik köken arama çağında edebiyat ürünlerinin, zihniyeti en iyi yansıtan araç olduğu<sup>10</sup> kavranmıştır. Yayın politikasında Türk tarihine ve kültürüne önem veren *Tercüman* gazetesi, bu yönünü 'Bin Temel Eser' serisiyle perçinleyip serinin ikinci kitabı olarak *Huzur* romanını yayımlamıştır. Bu romanın yayımlanması ile Tanpınar ve eserleri keşfedilip tartışılmıştır.<sup>11</sup>

1970'lerde Tanpınar ve *Huzur* üzerine yapılan yorumlar, onun eserlerinin gündeme gelmesini ve okuruyla buluşmasını sağlamıştır. "Muhafazakâr modernliğin estetik düzlemi"<sup>12</sup>nin ortasına -bilhassa *Huzur* romanıyla- taht kuran Tanpınar'ın, *Mahur Beste* romanı da bu ilgiyle birlikte 1970'li yıllarda yayımlanmıştır. *Mahur Beste* romanının yayımlanma seyrini şu şekilde gösterebiliriz:

Kitap şeklinde ilk basım	1975	Yol Yayınları
2. basım	1988	<i>Dergâh Yayınları</i>
3. basım	1995	<i>Dergâh Yayınları</i>
4. basım	1998	<i>Dergâh Yayınları</i>
5. basım	1999	<i>Dergâh Yayınları</i>
Yayın hakları sebebiyle kabul edilmeyen basım	2001	Yapı Kredi Yayınları
6. basım	2003	<i>Dergâh Yayınları</i>
7. basım	2005	<i>Dergâh Yayınları</i>

1970'lerde *Mahur Beste*, tablodan da anlaşılacağı gibi, bir kez basılmış ve diğer eserleri kadar geniş bir kitleye hitap etmemiştir. Bize göre bunun nedeni, eserin teknik kusurları ile dönemin sosyal ve siyasal yapısındaki bölünmüşlüktür. *Mahur Beste* ise birlikteliğin ve bütünlüğün romanıdır.

*Mahur Beste*, özellikle 1990'lı yıllarda yoğun bir ilgi görmüştür. Yayınevlerinin ve okuyucunun ilgisi; 1980 Darbesi sonrası yetişen apolitik gençliğin dünyasından, ideolojilerden sıyrılıp entelektüel

bakış açısının kazanılmasından ve Orhan Pamuk'un Tanpınar'ı ve romanlarını değerli gördüğünü ifade etmesinden kaynaklanıyordu. Bu süreçte, *Huzur* ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* eserlerinin yabancı dillere çevrildiği de görülmektedir.

Tanpınar'ın kimliğini ve okurunu fark eden yayınevleri, biraz da doğumunun yüzüncü yılına yaklaşılırken atılım içine girmişlerdir. Yayımladığı dergi ve eserlerle ilgi toplayan Yapı Kredi Yayınları, bu konuda hamleleriyle başı çekiyordu. Orhan Pamuk'un Tanpınar'a ilişkin yazılarından ve 1998 yılında yapılan bir anketten<sup>13</sup> hareketle yola çıktığını düşündüğümüz yayınevi, Tanpınar'a ilişkin deneme kitaplarını, onun röportaj ve yazılarını bir araya getiren kitapları ve külliyatını yayımlar. Ayrıca dergilerinde Tanpınar ile ilgili makalelere, dosya ve özel sayılara yer verilmiştir.

Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanan *Mahur Beste* kitabının kapağında, Tanpınar'ın bir fotoğrafı yer almaktadır. Bu kapakla, Tanpınar'a endeksli bir satış stratejisi geliştirildiği sezilmektedir. Bu satış stratejisi, gerçekten de etkili olmuştur. Ancak yayın hakları sebebiyle *Mahur Beste*, yeniden Dergâh Yayınları tarafından yayımlanmaya başlanmıştır.

Dergâh Yayınları, *Mahur Beste*'yi, eski kapağıyla ve hiçbir reklama gerek duymadan yayımlamaya devam etmektedir. Yapı Kredi Yayınları ile gelen popülerlik, Dergâh Yayınları ile durulsa da Tanpınar'ın ve *Mahur Beste*'nin ölümsüz yolculuğu devam etmektedir.

## OKUR ZÜMRELERİ AÇISINDAN TANPINAR VE MAHUR BESTE

Aslında hep keşfedilme ve anlaşılma arzusu içinde olan Tanpınar, bunu gerçekleştirecek okuyucu kitlesi ile hayatında karşılaşmamıştır. Tefrika hâlinde yayımlandığı süreçte *Mahur Beste*'nin, Tanpınar'ın çalışma arkadaşları tarafından bile takip edilmediği anlaşılmaktadır. Eserlerini yayımlatmada ve okura ulaşmada sıkıntı çeken yazar, nasıl entelektüel olarak kendini yalnız hissettiyse, edebî çalışmalarında da bir o kadar yalnızdır.

İsmail Molla'nın büyükannesinin sandığının gizemini, mucizesini ve değerini<sup>14</sup> onun ölümünden sonra anlaması gibi, okuru da Tanpınar'ı ölümünden sonra anlar. Hayatı boyunca ise mucizenin kaleme gelmesi için mücadele etmiş bir ilim adamı, şair ve yazarla karşılaşırız.

Tanpınar'ın döneminde görülen ve zamanla belirginleşen sosyal ve siyasal kutuplaşma, Tanpınar'ın okur zümreleri tarafından fark edilmesini sağlamıştır. "Gözü kapalı, ezberde kalmış öğünmenin ötesine geçemeyen bir Türk tarihi, yalnız iç politika ve propagan-da" (Enginün - Kerman, 2008: 37) peşinde gördüğü muhafazakâr/sağ kesim, Tanpınar okumalarıyla -giderek- gerçekçi ve evrensel bir perspektif kazanmıştır. Yine aynı dönemde "tarih bilmemek, hiç kültürü olmamak"la (Enginün - Kerman, 2008: 207) eleştirdiği sol kesim, Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanı ile birlikte mirasına yönelmeye başlamıştır. Her iki anlayışın aydınları, okurlarına kendi çizgilerinde Tanpınar yaratmış ve onu sahiplenmeye çalışmıştır. Ancak Tanpınar'ın fikir dünyasının arzuladığı okur veya okur zümreleri, birbirini bütünüleyen toplumun fertlerinden teşekkül etmeliydi; birbirinden ideolojik olarak koparlardan değil.

İdeali oluşturmaya da kültürünü bir görmeye başlayan ve Doğu ile Batı müziğini bir arada dinleyebilen popüler kültürün fertleri, Tanpınar'a ve *Mahur Beste*'ye ilgi göstermeye başlamıştır. Bu okuyucu zümresi için *Mahur Beste*'yi okumak bir talihti, tıpkı Mahur Beste'yi dinleyen Tanpınar gibi. *Mahur Beste*'yi ve Tanpınar'ı ideolojilerin ekseninde görmeden anlamak, XXI. yüzyıla adım atan ve entelektüel bakış kazanmaya çalışan okur zümrelerine nasip olmuştur.

## OKURUN DUYGU VE DÜŞÜNCELERİ İLE MAHUR BESTE

*Mahur Beste* kitabıyla karşılaşan okur, ilk önce Attilâ İlhan'ın "O mahur beste çalar Müjgan'la ben ağlaşırız" sözleriyle hayat bulan şarkıyı anımsar ve hatta biraz mırıldanır. Musikimizden bir parça anlayan okuyucu ise mahur makamından dem vurur. Bir okur da Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi'nin kütüphanesinde yer alan "813.42 T248m 1995" tasnif numaralı *Mahur Beste* romanının ön sayfasına, diğer okurlara bilgi vermek istercesine mahuru tanımlamıştır.

İlgili ve meraklı okuyucu, *Mahur Beste* romanının ilk sayfalarında görülen ithafla Eyyübî Bekir Ağa'yı araştırıp onun mahur makamındaki eserini dinleyebilir.<sup>15</sup> Bir romanın okuruyla buluşmasındaki bu zenginlik, açmaya duran gül gibi okuyucunun esere bağlanmasının ilk adımlarıdır.

*Mahur Beste*'yi okumaya başlayan okur, değişimin tedirginliğini duyan Behçet Bey'le bir seyahate çıkmış gibidir. Bu seyahat, Behçet Bey'le sınırlı kalmayıp yeni kişi ve hayatlara açılır: Atiye Hanım, İsmail Molla, Ata Molla, Sabri Hoca, Halit Bey, Adile Hanım, Bûyidil

Hanım, Nuri Bey, Agop Efendi, Soloski (Selim), Nerkis Ayşe Hanım, Ali Ağa, Refik Bey, Ruhsar Hanım, Cavide, Talât Bey ve Sabri Hoca'nın babası gibi.

*Mahur Beste'*yi yazarken "bu romanın bir başka türlüsünü yaşa" dığını (Enginün - Kerman, 2008: 179) belirten Tanpınar, Behçet Bey'in ve çevresindekilerin hayatlarını bir ayna gibi yansıtmıştır. Aynanın karşısındaki okur da kendi âleminde başka türlü şeyler yaşar. Yazarın, romandaki şahısların ve okurun dünyası, farklı ve dağınıktır; ama hepsi de Mahur Beste'nin anlatımıyla birleşir. Yazarın anlattığı ve yaşadığı dönemden okurun okuma sürecine kadar geçen zamanda, sadece İsmail Molla'nın işaret ettiği "biz" mefhumu kalır.

Bazı okurlar; kitapta kişisel, sosyal ve siyasi ilişkiler doğrultusunda önemli gördüğü noktaların altını çizer. Bu, yazarın "çizdiği güzergâhın dışında bir yolculuk"tur (Bekiroğlu, 2002: 95). Ancak "kim kendi hikâyesinden aynı sözcüklerle farklı ve yeni bir hikâye çıkarılmasına itiraz edebilir ki?" (Bekiroğlu, 2002: 95). Bu tip okur, her okumasında veya kitapla ilgili paylaşımlarında yeni ufuklara yelken açabilir, duygu ve düşünceleri zamanla değişebilir. Ancak bâki kalacak şey, eser olarak *Mahur Beste* olacaktır.

## SONUÇ

Edebiyat biliminin alt dallarından biri olan edebiyat sosyolojisi ile yaklaştığımız Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste* eseri, medeniyet kırılmasının sonuçlarını bireyler üzerinden yansıtmıştır. Osmanlı sanatının estetiğini fark eden ve onu yaşayan Tanpınar, Türkiye Cumhuriyeti içinde de bu mirasın sahiplenilmesi gerekliliğini zamanla ilgili düşünceleri ve musiki ile işaret etmiştir.

Freud, sanatçıların "gerçek dünyada tatmin edemediği isteklerle dolu" (Moran, 1991: 136) olduğunu ifade eder. Tanpınar'ın arzuladığı aydın ve toplum, bir terkibin eseri olmalıdır ki bunu da *Mahur Beste'*de Atiye Hanım'ın Behçet Bey'le evliliğine devam etmesiyle göstermiştir.

Freud'un düşüncelerinin ve Fransız romancı André Malraux'un "Her roman aslında bir otobiyografidir." sözünün ışığında *Mahur Beste* ve Tanpınar, bir iç yolculuğu eseri olarak karşımıza çıkar. *Mahur Beste'*nin kitaplaşmasından bu yana da her okur, yeni seyahatlere çıkmaktadır.

## DİPNOTLAR

- 1 Bu konuda bk. Wellek, Rene - Warren, Austin, 1993, 73-79; Escarpit, Robert, 1992, s. 7-9.
- 2 Bu konuda bk. Escarpit, 1992: 10-15; Kösemihal, 1967: 1-5.
- 3 Bu konuda bk. Mutluay, 2002: 258; Enginün - Kerman, 2008: 46; Demiralp, 2002: 269-273.
- 4 Tanpınar'ın zaman ve rüya anlayışı için yararlanılabilecek kaynaklar: Kantarcıoğlu, 2004: 70-71; Işın, 2003: 44; Özgül, 2002: 539-547; Köroğlu, 1997: 201-222; Yıldız, 2000: 40-45.
- 5 Bu motif -özellikle- Tanzimat dönemi romanlarımızda kendini gösterir. Bu konuda bk. Parla, 2002.
- 6 "Molla Bey, oğlunun mektuplarını okudukça orta bir kafada otorite fikrinin ne demek olduğunu iyice öğreniyordu." (Tanpınar, 2003: 32).
- 7 Azra Erhat'ın Ahmet Hamdi Tanpınar'la gerçekleştirdiği röportajda romanda en önemli unsuru yazar şöyle açıklamıştır: "İnsan... Her şeyden evvel insan, bütün etrafıyla insan ve onun havası." (Tanpınar, 2002: 235).
- 8 "Tanpınar, mensuplarının bir bölümünü sevmese de CHP'lidir ve İsmet İnönü'ye taparcısına bağlıdır." (Enginün - Kerman, 2008: 37).
- 9 Bu konuda bk. Işın, 2000: 113-122.
- 10 Bu konuda bk. Ülgener, 2006: 22.
- 11 Bu konuda bk. Ayvazoğlu, 2000: 66-67; İnci, 2000: 133-143.
- 12 Aynı adla yayımlanmış bir makale vardır: Kahraman, 2000: 9-43.
- 13 "75 Yıla Mührünü Vuran 75 Kitap" bölümü ve "En Çok Oy Alan Yazarlar" anketi, *Kitap-lık* dergisinin 34. sayısında yer almaktadır. Bu ankette en çok oy alan yazarlar arasında Tanpınar, ikinci sırada yer alır.
- 14 "Orada büyük bir ceviz sandık vardı; ne kadar merak ederdim! Her karıştırdıkça içinde yeni bir şey bulurdum. Galiba ihtiyar kadın beni memnun etmek için her defasında yeni bir şeyler koyardı. (...) Sonuna doğru bu eşyayı bitmez sanmaya başlamıştım. Bu sandık bana bütün bir bereket ve şaşırtıcı şeyler mucizesi gibi gelirdi. Büyükanneimin ölümüne kadar hep böyle devam etti. Sonra o ölünce asıl mucizenin nerede olduğunu gördüm." (Tanpınar, 2003: 90).
- 15 Mesut Cemil Bey'in klasik Türk musiki eserlerini topladığı albümü, Golden Horn Records tarafından piyasaya sürülmüştür. Bu albümün üçüncü eseri, Eyyübi Bekir Ağa'nın Mahur Beste'sidir.

## KAYNAKÇA

- Abacı, Tahsin, (2000), *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*, Pan Yayınları, İstanbul.
- Ayvazoğlu, Beşir, (2000), "Huzur Nasıl Keşfedildi?", *Türk Yurdu*, c. 20, S. 153-154, Temmuz.
- Bekiroğlu, Nazan, (2002), *Mor Mürekkep*, 4. bs., Timaş Yayınları, İstanbul, 2002.
- Coşkun, Sezai, (2004), "Edebiyat Sosyolojisi Araştırmaları İçin Bir Yöntem Denemesi", *Edebiyat Sosyolojisi*, (Ed. Köksal Alver), 2. bs., Hece Yayınları, Ankara.
- Demiralp, Oğuz, (2001), *Kutup Noktası Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Bir Deneme*, 2. bs., YKY, İstanbul.
- Demiralp, Oğuz, (2002), "Mahur Beste'nin Bitmemişliği", *Bir Gül Bu Karanlıklarda -Tanpınar Üzerine Yazılar-*, (hzl. Abdullah Uçman - Handan İnci), Kitabevi, İstanbul, 2002.
- Enginün, İnci - Kerman, Zeynep, (2008), *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Escarpit, Robert, (1992), *Edebiyat Sosyolojisi*, (çev. Hüseyin Portakal), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Işın, Ekrem, (2000), "Osmanlı İlimiye Sınıfının Romanı: Mahur Beste", *Kitap-lık*, S. 40, Mart/Nisan.
- Işın, Ekrem, (2003), *Kitap-lık A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar*, YKY, İstanbul.
- İnci, Handan, "Son Elli Yılın Huzur Okumaları", *Kitap-lık*, S. 40, Mart/Nisan 2000.
- Kahraman, Hasan Bülent, (2000), "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi", *Doğu-Batı*, S. 11, Mayıs/Haziran/Temmuz.
- Kantarcıoğlu, Sevim, (2004), *Ahmet Hamdi Tanpınar Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri*, 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara.



- Kitap-lık* [Ek], (1998), "75 Yıla Mührünü Vuran 75 Kitap", S. 34, Güz.
- Köroğlu, Erol, (1997), "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Zaman Anlayışı", *Cogito*, S. 11, Bahar.
- Kösemihal, Nurettin Şazi, (1967), "Edebiyat Sosyolojisine Giriş", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi*, S. 19-22, Ayrıbasım.
- Moran, Berna, (1991), *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, 9. bs., Cem Yayınevi, İstanbul.
- Mutluay, Rauf, (2002), "Mahur Beste", *Bir Gül Bu Karanlıklarda -Tanpınar Üzerine Yazılar-*, (hzl. Abdullah Uçman - Handan İnci), Kitabevi, İstanbul.
- Özgül, M. Kayahan, (2002), "Neredesin Tanpınar?", *Bir Gül Bu Karanlıklarda -Tanpınar Üzerine Yazılar-*, (hzl. Abdullah Uçman - Handan İnci), Kitabevi, İstanbul.
- Ülgener, Sabri F., (2006), *Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler*, Der'in Yayınları, İstanbul.
- Parla, Jale, (2002), *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 3. bs., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2002), *Mücevherlerin Sırrı Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*, (hzl. İlyas Dirin - Turgay Anar - Şaban Özdemir), YKY, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2003), *Mahur Beste*, (Ed. İnci Enginün), 6. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Wellek, Rene- Warren, Austin, (1993), *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir.
- Yavuz, Hilmi, (1987), *Kültür Üzerine*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Yıldız, Sadettin, (2000), "Ne İçindeyim Zamanın", *Edebiyat Güncesi*, S. 15, Mart/Nisan.

## AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA MEKÂN - RÜYA İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME: MEKÂN İÇİNDE RÜYA, RÜYA İÇİNDE MEKÂN

Betül Coşkun\*



**Özet:** Ahmet Hamdi Tanpınar, Cumhuriyet devri Türk edebiyatına birçok türde kazandırdığı eserlerin yanı sıra ortaya koyduğu estetik düşüncelerle de önemli bir yazardır. O, estetik üzerinde düşünürken özellikle rüya hakkında daha geniş değerlendirmelerde bulunur ve bu kavramı estetiğinin esası olarak kabul eder. Tanpınar'da öne çıkan diğer bir husus, mekân üzerindeki dikkattir. Yazar, mekânı canlı bir organizma gibi düşünerek okumaya ve derinlemesine anlamaya çalışır, mekân etrafında bir anlam dünyası kurar.

Biz bu çalışmamızda Tanpınar'ın estetiğinin temeli kabul ettiği rüya ile mekân arasında hikâye ve romanlarında nasıl bir ilişki kurduğunu, biyografisindeki rüyalara da yer vermek suretiyle tahlil etmeye çalışacağız.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk roman ve hikâyesi, psikanalizm, rüya ve edebiyat.

### DREAM IN PLACE - PLACE IN DREAM: AN ANALYSIS ABOUT RELATIONSHIP OF BETWEEN DREAM AND LOCALITY IN AHMET HAMDİ TANPINAR'S NOVELS AND STORIES

**Abstract:** Ahmet Hamdi Tanpınar is one of the important names of modern Turkish literature. He wrote novels, stories, poems. He also had very important ideas about aesthetics. He focuses especially on dream and adops it as the basis of his aesthetics. Furthermore, one of the important topics is place in Tanpınar's works. The author thinks place as a text and reads that text.

We study the relationship between dream and place in Ahmet Hamdi Tanpınar's novels and stories.

**Keywords:** Ahmet Hamdi Tanpınar, Turkish novel and story, psychoanalysis, dream and literature.

\* Öğr. Gör., Fatih Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü.

## GİRİŞ

Ahmet Hamdi Tanpınar, gerek Türk edebiyatına kazandırdığı eserler gerekse kaleme aldığı eleştirel ve teorik metinlerle kendine mahsus bir edebiyat dünyası inşa edebilmiş isimlerden biridir. Onun çok yönlü edebî kişiliğini tahlil bağlamında, farklı noktaları öne çıkartılarak incelemeler yapılabilir. Şüphesiz Tanpınar deyince akla gelen “rüya” kavramı çok yönlü ve öncelikli olarak incelenmelidir. Biz bu çalışmamızda Tanpınar’ın edebî şahsiyetinin anlaşılmasında önemli bir yer tutan rüya - mekân arasında kurulan ilişkinin eserlerinde nasıl işlendiğini inceleyeceğiz.

Ahmet Hamdi Tanpınar, kişiliği ve ilgi alanları itibarıyla dış dünyanın ayrıntılarına önem veren ve “mekânın ruhuna” inen bir yazardır. Bu yüzden, eserlerinin önemli konularından biri olan mekân, onda yalnızca bir roman unsuru olarak yer almaz. Mehmet Kaplan’ın “vizüel tip”<sup>1</sup> dediği Tanpınar, dış dünyanın her insanın göremediği noktalarına dikkat ederken dış mekân onda iç dünyaya yönelme ve hayale dalmaya sebep olur. Yazarın kendi hayatına dair bilgilerin yer aldığı iki önemli makalesinde dış mekândan iç mekâna yönelişi sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.<sup>2</sup>

Yazar, mekâna bir estet gözüyle bakmakta; mekân içindeki tabiatın, mimarinin güzellikleri üzerinde düşünmektedir. Mekânın sosyal arka planından çok estetik arka planına dikkat etmesinin sebebi onun kişiliğinde aramak gerekir. Yazarın bir “hülya adamı” olma özelliği, onun mekânlara daha ziyade ferdî açıdan bakmasını sağlamıştır. Dolayısıyla mekân, Tanpınar’da çoğu zaman içselleşmiş olarak öne çıkar. Bu yüzden yazarın eserlerinde dış mekân olduğu gibi kalmaz, insan psikolojisini etkiler ve buna bağlı olarak ruhsal değişimler gözlemlenir.

Tanpınar’da rüya - mekân ilişkisi iki şekilde görülür: İlki, mekân içinde görülen rüyalardır. İstanbul, Bursa, Antalya, Halep, Kerkük gibi muhtelif şehirlerde yazarın kendisi veya romanlarının kahramanları mimari eserler, tabii güzellikler (özellikle su ve yıldızlar) karşısında dıştan içe, rüya\* ve hayale yönelmektedir. İkincisi, Tanpınar’ın eserlerinde yer alan rüyalar içindeki mekânlardır. Ondaki

\* Makalede, “rüya” kelimesi “rüya hâli”ni, Tanpınar’ın ifadesiyle “uyamıken görülen rüya”yı kapsayacak şekilde kullanılmıştır. Tanpınar, rüyayı yalnızca uyku hâline mahsus bir öge olarak görmez. Bu düşüncesini, “Şiir ve Rüya II” adlı yazısında, “Rüya uykuya münhasır bir keyfiyet değildir. Gece gibi onu da içimizde taşıyız. Şuurun duvarında açılan her gedikte rüyaların sırasına göre sıkıntılı, zâlim yahut mesut diyarına gireriz.” şeklinde açıklar. Bk. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995, s. 32.

rüya - mekân ilişkisinin çözümlenmesi, estetiğinin temeli olan 'rüya'yı anlamada çok önemli bir devreyi teşkil etmektedir.\*

## I. MEKÂN İÇİNDE RÜYA

Tanpınar, kişiliği itibarıyla dış dünyayı merak edip incelerken seyir ve temaşayı, hayallere dalmayı tercih eder. Dış dünya, mekân onu hayalé veya rüya hâline sevk eder. Mehmet Kaplan onu anlatırken "âdeta içinde gizli kalmış bir ressam vardı" der.<sup>3</sup> Eserlerinde mekâna, mimariye, tabii güzelliklere çokça yer veren yazar, âdeta "kelimelerle resim çizmektedir." Modern resimleri hatırlatan bu anlatımlarda dış mekân, arka planda kalarak iç dünya, rüya ve hayallerin ön plana çıktığı çok çeşitli unsurları içerir. Yazar, eserlerinde, kendisinin yaşamış olduğu mekânları kullanmayı özellikle tercih etmiştir. Bu durum, hem sübjektif, hem reel bir tasvir zenginliği sunar. Kurgusal eserlerde, yazarın yaşamış olduğu şehirlerin mekân olarak kullanılmış olması, buradaki mekânları biyografik okumayı gerektirir. Dolayısıyla roman ve hikâyelerdeki mekânın sebep olduğu rüyaların, bizzat Tanpınar'ın hayatı ve şahsiyeti ile ilgili olduğu düşünülebilir.

### I. 1. İSTANBUL'DA RÜYALAR

Tanpınar, güzel bulduğu birçok unsuru, "rüya hâlinde yaşama" benzetir.<sup>4</sup> Yazarın rüya ve hayale meyli çocukluk yıllarına kadar gider. Özellikle üç kavram yazarın muhayyilesinde rüyayla beraber yer almaktadır: aşk, sanat ve mekân. Yazar bu üç unsurun maddî çizgi ve sınırlardan ibaret bir çerçeve içinde kalmasıyla yetinmemektedir. Bu yüzden Tanpınar, hayran kaldığı sanat eseri, kadın güzelliği veya mekân karşısında bir rüya hâli yaşamaktadır. Bu üç unsuru sadece dış çerçevesiyle almamakta, içselleştirmektedir. Bu unsurların başında gelen mekânlar içinde İstanbul'un onun düşünce ve his dünyasında ayrı bir değeri vardır. İstanbul, yazar da rüya hâlini oluşturan üç unsurun birleştiği tek alandır. Yazar eserlerinde İstanbul'a sıradan bir şehir olarak yaklaşmaz. Bu şehir onun için sevilen bir kadın, hayran olunan bir sanat eseridir. Eserlerinde İstanbul gezilerini bir sanat eserini icra ediyormuş gibi yaptığı dikkati çeker.

\* Çalışmanın gerektirdiği hacim sebebiyle Tanpınar'da rüya - mekân ilişkisi sadece roman ve hikâyeleri üzerinde incelenmiş, şiirlerindeki bu ilişki ayrı bir çalışma olarak ele alınmıştır.

Nitekim Tanpınar, eserlerinde İstanbul gezilerini rüya hâli gibi anlatır. Bu hâlin arka planında, İstanbul'a ait tarihî ve tabii güzelliklerin ancak rüyanın sınırsız olan ve maddî olmayan alanı içinde ifade edilebileceği düşüncesi yatmaktadır. Özellikle İstanbul'un bazı yerleri eserlerde rüya ve hayali beraberinde getirmektedir. İstanbul; akşam manzaraları, yıldızlı geceleri, denizleri, sisli havası ve Boğaziçi ile roman ve hikâye kahramanlarına rüya hâli yaşatmaktadır. İstanbul ve rüya birlikteliğine dair söyledikleri roman ve hikâyelerinin bu konudaki arka planını da oluşturur:

"Bu son hayalle yatağıma girdim. Büyük ve muhteşem bir sanat eserini henüz yeni bitirmiş gibiydim. İstanbul'un operasını yaşadığımı biliyordum. Belki de rüyamda, kahramanları o kadar tanıdığımız bütün halkımız, musikisi hatıralarımız olan bu güzel roman ve musiki cümbüşünden tekrar bir şeylere rastlarım ümidiyle kendimi sis düdüklelerinin acı ve daima daüssısalı, daima içimizden bir şeyler çağırın çığlıklarına bıraktım."<sup>5</sup>

Tanpınar'ın hikâyelerinden "Emirgân'da Akşam Saati"nde rüya ve İstanbul iç içe geçmiş şekildedir. Başkahraman Sabri'nin, senelerdir görmediği İstanbul'u semt semt dolaşırken hissettiği birkaç zamanı bir arada yaşama hâli rüya kelimesiyle ifade edilir:

"Kaç türlü zamanı birden buluyorum. Kendi çocukluğumu, gençliğimi, babamın ömrünü, bütün geçmişi... Hâlbuki onların hiçbiri, ne çocukluğum, ne tahsil senelerim, ne babam, ne de ondan evvelkiler hiçbiri yaşamıyor..."<sup>6</sup>

Hikâyede İstanbul'un bir rüyaya benzetilmesi; şehrin tabii güzelliği ile olduğu kadar mimarinin etkisiyle, kahramana bildiğimiz günlük hayatın dışında bir zamanı yaşatmasıyla ilgilidir. Rüyalar da zaman ve mekân insan aklının alamayacağı kadar hızlı değişme gösterir. Kahraman, tıpkı rüyadaki bu hâle benzer bir durumu İstanbul'da yaşar.

İstanbul'un tabii güzellikleri de eserlerde rüya kelimesi ile ifade bulur. *Sahnenin Dışındakiler* romanında başkahraman Cemal'in Boğaz mehtabına açık bir odada uyuması rüya kelimesiyle anlatılır. Burada Boğaziçi tabii güzelliği dolayısıyla rüya hâlini yaşatan bir mekân olmanın yanı sıra, rüya görmeye iten bir etken olarak da işlenir. Mekânın rüyaya etkisi konusunda önemli yaklaşımları olan Freud, rüyayı bilinçaltının bir ürünü olarak görür. Rüyayı genellikle günlük hayatta tatmin edilmeyen duyguların belirli bir kurgu içinde doyurulduğu bir alan olarak ifade eden Freud, rüyanın oluşumunda dış mekânın da etkili olduğunu belirtmektedir. Freud'un

“zihnin uyku sırasında yaşamı” dediği rüya dış etkenlerle birebir ilgilidir.<sup>7</sup> Freud’un bu konudaki düşünceleri, *Sahnenin Dışındakiler* romanında söz konusu bölümü anlamamızda yol gösterici olacaktır. Freud’un belirttiği rüyayı etkileyen dış uyarıcılar, rüya içinde gelişmekte ve değişmektedir. *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal gece, uykusunda Boğaziçi’nde olduğunu hisseder. Bu, dış uyarıcıların rüyanın oluşum ve gelişiminde etkili olduğunu gösterir. Çünkü dış dünyaya tamamen kapalı olan zihin, dış mekânı uyku sırasında da algılayabilmektedir. Yani Freud’un dış uyarıcıların rüyaya etkisine dair yaklaşımları ile Tanpınar’ın kurgusal eserlerindeki rüyaların oluşumunda dış mekân olarak İstanbul’un etkisi arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.

*Sahnenin Dışındakiler*’de rüya ve İstanbul birlikteliği İstanbul’un tabii güzelliklerinden biri olan Boğaz’ın gece manzarası dolayısıyla da işlenir. Tanpınar’ın İstanbul’da rüya hâlini bulmasında en önemli faktörlerden biri Boğaz’dır. Suyun oluş hâlindeki görüntüsü, gece ışıkların akisleri ve puslu manzarası Tanpınar’ın bu manzarayı rüya hâline benzetmesini sağlar. Yansıtıcı kahraman olarak Cemal’in Boğaz’ın gece aldığı manzara ile ilgili söyledikleri yazardaki su ve denizin rüyaya dönüşümünü göstermektedir:

“Boğaz, bu eylül gecesinde musiki kadar güzel ve derin, onun insana sunduğu hayaller, açtığı âlemler kadar imkânsızdı. Her şey, aydınlık, akis, gölge birbirini devam ettiriyor, tamamlıyordu. Sanki oluş hâlinde bir dünyada idik. Sanki kâinat bizim için ve bizde yani baştan yaratılıyordu. Bu maddesiz bir dünya idi...”<sup>8</sup>

Burada, Bachelard’ın *Su ve Düşler* adlı eserinin etkisi düşünülebilir. Yazar, Yahya Kemal’in şiir ve düşüncelerini irdelediği *Yahya Kemal* adlı eserinde şairin şiirlerindeki su ve deniz kavramlarına ayrı bir dikkatle yaklaşmakta ve Bachelard’ın fikirlerine dayanarak suyun hayalleri toplayıcı bir özelliği olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla *Sahnenin Dışındakiler*’de Boğaz’ın bir rüya atmosferi ile anlatılmasının da Bachelard’ın şu düşüncelerinin etkisinin olması muhtemeldir:

“Su hayalleri toplayarak, madde ve cisimleri eriterek, eşyayı kendi nesnellüğünden çıkarma, onu mas ve temsil etme vazifesinde muhayyileye yardım eder. Aynı zamanda bir cins sentaks, hayallerin devamlı birleşmesini temin eder, eşya-ya bağlı hülyalı yerinden söküp koparan yumuşak bir hareket getirir.”<sup>9</sup>

Tanpınar’ın romanlarında çok sık rastlanan Boğaz’ın durgun sularının kahramanları hayal ve rüyaya sevk etme nedeni, yazarın -

Bachelard'dan gelen- suyun muhayyileyi harekete geçirme özelliğini kullanmasıyla açıklanabilir. Eserlerinde Boğaz'ın sadece durgun suları bile kahramanlarda hayallerden ve rüyadan örülü bir âlem tesiri uyandırmaktadır. *Huzur* romanında da Boğaz'da her şeyin insanı kendine çağırıldığını ve kendi derinliğine indirdiğini belirten yazar, Boğaz'ı insanı kendi dünyasıyla baş başa bırakan ve rüyaya, hayallere sevk eden bir mekân olarak işlemektedir.<sup>10</sup> Özellikle Boğaz'ın durgun sularındaki ışık akislerinin yaptığı renk tufanı karşısında mest olan Tanpınar, bu manzaranın bir benzerinin maddî hayatta olamayacağını düşünür. Nitekim Boğaz'da sabahı "maddesiz aynalarda bir sedef rüyası içinde yüzen fecir kızlarının diyarı" olarak ifade eder.<sup>11</sup> Romanda kahramanları rüya ve hayale sevk eden mekân yalnızca Boğaz'ın suları değildir. Boğaz'da gece vakti ayın suya aksine ve oluşan manzaraya hayran olan Mümtaz ve Nuran, "masmavi bir dünyada ayın saltanatını kurduğunu" düşünürler. Yazar bu anlarda Mümtaz ve Nuran'ı ayın rüyasını yaşıyorlarmış gibi bir atmosfer içinde anlatmaktadır. Bu bölümlerde Tanpınar şiir dilinde gördüğümüz dilde rüya hâlini nesirde de kurar ve ayın, gece Boğaz'a hâkim oluşunu, musiki eşliğinde değişen ışıkları maddesiz bir dünya ve rüya olarak işler. Burada özellikle mekânın şiirsel güzelliğini sağlayan ışık hüzmeleri rüya dekorunu oluşturmaktadır. Tanpınar çok güzel ve esrarlı bulduğu Boğaz manzarasını, maddeyi tanımlayan kelimeleri kullanmak yerine rüya kelimesiyle anlatmayı tercih eder.

*Huzur* romanında Mümtaz'la Nuran'ın aşkı bir rüya atmosferinde anlatılmaktadır. Mümtaz'ın Nuran'a "*Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?*"<sup>12</sup> sorusu iki sevgilide aşk, rüya ve Boğaz'ın birbirine girmiş olduğunu göstermektedir. Mümtaz bu aşkın "rüya içinde yaşıyor"muş gibi olduğunu ifade eder.<sup>13</sup> Aşkın rüya içinde yaşanmış gibi hissedilmesinde mekân olarak Boğaz'ın sunduğu imkânların büyük bir etkisi vardır. Tanpınar'ın kahramanlara su, ışık ve tabii güzelliklerin birleştiği bu mekânda maddesiz bir hayat, bir rüya hâli yaşatması, mekânın özelliğinden kaynaklanmaktadır. Romanda Mümtaz'ın aşkına farklılık ve kıymet katan şey, İstanbul'un mekân olarak onlara rüya kelimesiyle ifade edilebilecek bir hayat sunmasıdır. Dolayısıyla romandaki bu bilgiler doğrultusunda Tanpınar'da rüya fikrinin ışık, deniz, tabii güzellikler ve aşkın ruhta uyandırdığı hislerle beraber geldiğini söylemek mümkündür. Romanın bir başka yerinde Boğaziçi etrafında yine rüya atmosferi kurulmuştur. Nuran ve Mümtaz'ın Kanlıca'da yalı diplerindeki gezi-

leri, eserde “yarı derunî âlem yolculuğu”<sup>14</sup> olarak ifade edilmektedir. Burada mekânın güzelliğinin yanında muğlaklığı -Boğaz’ın gece muhayyileyi harekete geçiren sessizliği ve kapalılığı- rüyaya ve hayale daldıran unsurlardandır.

*Huzur*’da İstanbul’un akşam manzarasındaki ışık ve renk armonisi de bir rüya hafifliği olarak yer alır.<sup>15</sup> Burada rüyadaki mekânların özellikleri ile İstanbul’un akşam manzarasının benzerlik gösterdiği görülür. Rüyada mekânlardaki ayrıntı ve sınırlar belirsiz; şekiller birbirine girmiş hâldedir. İstanbul’un sisli, akşam manzarasındaki tek renk hâkimiyeti ve belirsizlik yazara rüyadaki mekânları çağrıştırmaktadır.

Fikrî eserlerinde Tanpınar’ın zihninde İstanbul’un rüya ile birlikte yer almasına örnek çok sayıda bölüm vardır. *Beş Şehir*’de Be-desten ve Boğaziçi, yazara rüya hâli yaşatan mekânlar olarak yer alır.<sup>16</sup> Yazar, “İstanbul Mevsimleri ve Sanatlarımız” adlı yazısında ise romanlarında kurgu içinde yer verdiği Boğaz’ın hayalleri toplama özelliğini kendi şahsiyeti açısından yorumlamaktadır. Söz konusu yazıda, su ve aydınlığın birlikte olduğu kıyı şehirlerinde bir rüya iklimini bulduğundan bahsetmektedir.<sup>17</sup> Yine romanlarda rüya ve hayale sevk edici ikinci unsur olarak geçen İstanbul geceleri söz konusu makalesinde daha detaylı olarak yer almaktadır. Burada İstanbul gecelerinin insanın iç dünyasını harekete geçirme özelliğine değinilir.<sup>18</sup> Tanpınar, İstanbul geceleri ile rüya arasındaki bağlantıyı başka açılardan da kurar. Bilindiği gibi rüyalarda realiteden farklı bir ortamda ölümler ve diriler yan yana bulunabilir, ölü olan diri, diri olan ölü olarak yer alabilir. İstanbul’un karanlık sokaklarında da Tanpınar, rüyalara has bu özelliği bulmaktadır. Mesela İstanbul semtlerinde Vefa’nın gece ‘Şeyh Vefa Efendi’ olduğunu söyler.<sup>19</sup> Yani tıpkı ölü ve dirilerin kol kola gezdiği rüyalarda olduğu gibi eski İstanbul gecelerinde sokaklarda da ölmüş evliya ruhlarının diriliği ve varlığı hissedilmekte, bunun sonucu olarak reel dünyadan farklı bir rüya atmosferi yaşanmaktadır. Tanpınar şahsî hayatında İstanbul gecelerinin bu uhrevî havasını hissetmekte ve bu havayı daha soyut bir kavram olan rüya kelimesiyle ifade etmeyi tercih etmektedir. “Lodos’a, Sis’e ve Lüfer’e Dair” adlı yazısında İstanbul’u mekân olarak rüyaya yaklaştıran unsurlardan gece ve denizin yanında sisli manzara da yer alır. Tanpınar, İstanbul’un sisli manzaralarında ayrı bir nizama ve rüyanın sınırları içine girdiğini hisseder.<sup>20</sup> Burada yazar rüyaya, “realiteden uzak olan tüm varlıklar”ı kapsayacak şekilde anlam yükler.



İstanbul, Tanpınar'ın ruhunda gündüz "uyanıkken görülen bir rüya"ya sebep olurken, geceleri de rüyalarının değişmez kahramanı olarak yer almaktadır. Sanat eseri, aşk, İstanbul ve musikiyi rüya hâli olarak ifade eden Tanpınar, İstanbul'u sevilen bir kadın, muhteşem bir sanat eseri ve rüya şehri olarak işlemektedir. Tanpınar'ın şahsî hayatında Boğaz ve İstanbul'a bir sanat eseri olarak yaklaşması ve bunun "ikinci hayat"<sup>21</sup> dediği rüyalarına dahi yansımış olması, roman ve hikâyelerdeki İstanbul - rüya ilişkisini anlama noktasında çok önemli bir fonksiyona sahiptir.

Tanpınar, İstanbul'un çeşitli mekânları ile rüya arasında kurmuş olduğu ilişkiye Yahya Kemal'in şiirlerinin incelemesi sırasında da değinmektedir.<sup>22</sup> Yahya Kemal'in "Hayal Şehir" adlı şiirini tahlil ederken Üsküdar'da batan güneşin camlarda ateş şeklinde yansımalarını bir hayal âlemi, ışıkların sönmeleriyle şehrin yaşadığı durumu da rüya hâli olarak ele alır. Üsküdar'daki renk armonisi ve maddenin arka planda kalışı rüya ile benzerlik kurulmasını sağlamaktadır.

Tanpınar'ın eserlerinde rüya - mekân ilişkisinin bir başka yönü de, İstanbul'un mekân olarak "uyanıkken görülen rüyaya" sevk edilişidir. Eserlerdeki "uyanıkken görülen rüya hâli" günlük hayatın nizamının ve şartlarının işlemediği anlarda ruhun reel hayattan farklı bir zaman ve mekân buudunda olması ile açıklanabilir. Yani İstanbul'un mekân olarak kahramanlarda oluşturduğu ruh hâli yazarın estetiğinde çok önemli bir yeri olan 'uyanıkken görülen rüya'dan başka bir şey değildir. Dolayısıyla İstanbul'un yaşattığı rüya hâli, rüyanın yalnızca geceye ait bilinçaltının bir ürünü olmayıp realitenin kurallarının işlemediği, madde ile ifade edilemeyen her şeyi içine alır.

## I. 2. ANTALYA'DA RÜYALAR

Tanpınar'ın estetiğinin oluşumunda en önemli mekânlardan biri, Antalya sahilleridir. Antalya, yazarı rüyaya sevk eden yıldızlar, su, ışık, sis, ay gibi unsurların toplandığı mekânlardan biri olarak yer alır. *Huzur* romanında, Mümtaz'ın çocukluk yıllarının geçtiği Antalya, bir rüya şehri gibi anlatılmaktadır. Mümtaz'ın çocukluk muhayyilesinin gelişiminde bu şehrin kayalıklarının, sahillerinin, yıldızlı gecelerinin büyük bir etkisi vardır. Romanda Mümtaz, deniz kenarında, kayalıklarda oturmakta; akşam saatlerinde kayalıkların aldığı şekiller hayallerini harekete geçirmektedir. Bu mekânda

gecenin sebep olduğu vehimlerle deniz ve ışık, renk oyunları birleşince Mümtaz'da uyanırken görülen bir rüya hâline ve hayallere sebep olur. Romanda Mümtaz'ın bu ortamda saatlerce kaldığı ve ayrılırken "kâbuslu bir rüyadan" uyanır gibi bir hâl yaşadığı ifade edilir.<sup>23</sup> Burada Mümtaz'a rüya hâlini yaşatan Antalya'nın gecesi, denizi, sessizliği ve ışıklarının bir arada bulunuşudur. Yazarın "Antalyalı Genç Kıza Mektup" adlı yazısında, "*Sizin sahillerinize, o denize bakarak, o lodos dalgalarını seyrederek, benim gençliğimde şimdikinden çok az verimli olan meyva bahçelerinde dolaşırken yavaş yavaş hülya adamı oldum.*"<sup>24</sup> şeklinde dile getirdiği biyografik gerçek ile *Huzur* romanında Mümtaz'ın Antalya'daki kayalıklara saatlerce bakarak hülyalara dalması arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Tanpınar'ın estetiğinin temeli olan rüya fikrinin Antalya'daki deniz manzarası, kayalıklar ve mağaralara bağlı olduğunu belirtmesi, rüyaya yaklaşımında mekân olarak Antalya'nın önemini göstermektedir. Deniz, özellikle Antalya'daki Akdeniz sahilleri, Tanpınar'da iç dünya ile bağlantılı olarak önem kazanır.

### I. 3. BURSA'DA RÜYALAR

Bursa, Tanpınar'ın muhayyilesinde mazisiyle özdeşleşmiş bir şehirdir. Eserlerde bu "mazi rüyası"<sup>25</sup> şehir, Tanpınar'ın ruhunda uyandırdığı akislerle subjektif bir şekilde yer almaktadır. Mazi ile rüyayı çoğu zaman birlikte kullanan Tanpınar'ın bu yaklaşımı, bir mazi şehri olan Bursa'yı anlattığı satırlarda da dikkati çeker. Osmanlı'nın kuruluş ve gelişme dönemlerinde başrolü oynayan şehir, Tanpınar için Osmanlı yadigârıdır. Eserlerde şehrin, yazarı maziye sürüklediği ve ikinci bir zamanı yaşattığı görülmektedir. Bununla beraber Tanpınar'da Bursa'yı rüya şehri olarak ele alış, mazi ve ikinci zaman fikrinin yanında Bursa'nın mimari ve sanatsal güzelliği sebebiyledir.

Tanpınar'ın kurgusal eserlerinde Bursa ve rüya ilişkisine yalnızca "Emirgân'da Akşam Saati" hikâyesinde rastlanır.<sup>26</sup> Burada başkahraman Sabri'nin zihninde; karısı Seher'le Yeşil Türbe ve Muradiye'yi birleştirdiği görülür. Sabri buradaki çinilerin renklerinde Seher'in rüyalarından akisler olduğunu düşünür.

"Bursa Daveti" adlı makalesinde, Tanpınar Bursa, mazi ve hayat birlikteliğinden bahseder ve Bursa'yı sevmenin hayatın içinden kaynaklandığını belirtir.<sup>27</sup> "El değmemiş mazi rüyası" dediği Bursa, yazar için Osmanlı'nın ihtişamlı tarihine tutulan bir aynadır.<sup>28</sup>

Tanpınar'ın maziyi güzel bir rüya olarak algılayışı, Bursa'yı da mazi rüyasını aksettiren bir şehir yapar.

*Beş Şehir*'de Bursa'da yer alan Osmanlı dönemine ait Gümüşlü, Muradiye, Yeşil, Nilüfer Hatun, Geyikli Baba, Emir Sultan, Konuralp gibi mekânlar, munis rüyalara benzetilir.<sup>29</sup> Bursa'nın kendisine has bir ruhaniyeti ve ikinci bir zamanı olduğuna inanan Tanpınar, Bursa'ya ait bazı mekânlar üzerinde durmaktadır. Bu mekânların maziye götürme özelliği nedeniyle yazarı rüya iklimine sevk ettiği görülür. Mesela Gümüşlü, anlamı ve kelimenin yapısı nedeniyle Tanpınar'ın hayalinde sihirli bir ayna şeklinde canlanmaktadır. Arka planında şanlı bir mazi olan Gümüşlü, Tanpınar'da bir rüya hâli oluşturmaktadır. Yazarın geçmişte yaşayan önemli insanların hayatına karşı duyduğu merakı da onların yaşadığı mekânlara ilgi duymasını sağlamaktadır. Bu mekânlar, Tanpınar'ın zihnindeki geçmişe duyulan merak sebebiyle bir rüya hâli oluşturur. Geyikli Baba için de aynı durum söz konusudur. Bir rüya hâli diyebileceğimiz bu duruma sebep olan şey, yazarın maziyi zihninde canlandırması ve yeniden kurgulamasıdır. Bu mekânlar vasıtasıyla Tanpınar'ın yaşadığı hâl, "Şiir ve Rüya II" makalesinde ifade ettiği "uyanırken görülen rüya" ifadesiyle açıklanabilir.<sup>30</sup>

Tanpınar, Bursa'da (*Beş Şehir*) "ikinci zamanın" buradaki mimari yapıların zamanla yok olması ve azalmasına rağmen yaşandığı düşüncesindedir. Bursa'ya has bu hâl, mimari yapı, su sesleri ve maziyle olan bağın devam edişi sayesinde olmaktadır.<sup>31</sup> Evliya Çelebi'nin "Bursa sudan ibarettir." cümlesi ile Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirinde "*Su sesi ve kanat şakırtısından, / Billur bir avize Bursa'da zaman.*"<sup>32</sup> mısraları birleşmekte ve Bursa'da rüya hâlini kuran bir unsur olarak çeşme ve sular karşımıza çıkmaktadır. Burada Tanpınar'ın su sesleri ile rüyayı mekân olarak Bursa şehrinde birleştirmesi onun su seslerine yüklediği anlam dolayısıyladır. Çünkü yazar *Beş Şehir*'de su seslerine manevî bir anlam yükleyerek bunların "ledünni bir rüya" gibi Bursa'yı kapladığından bahseder.<sup>33</sup> Su sesleri mazi ile hâl, Osmanlı ile günümüz arasında kurulan bir bağ gibi ele alınır. Tanpınar, Bursa'nın hemen her yerinde maziye ait bir şeyler bulmaktadır. Bursa ovasını çeviren dağlar dahi eskiyi hatırlatan bir "ecdat rüyası"dır.<sup>34</sup>

Bursa üç özelliğiyle Tanpınar'da mazi rüyası kurar: Mimari yapısı, burada yaşamış olanların ruhaniyeti ve tabii güzellikleri. Özellikle Tanpınar'ın zihninde Bursa ile Osmanlı özdeşleşmiş gibidir. Osmanlı'nın bir döneminin en gözde şehri olan ve içinde yatan ölüleriyle bu iklimi hâlâ koruyan Bursa, Tanpınar'da mazi rüyasına açılan bir

penceredir.<sup>35</sup> Bursa etrafında mazi ve rüya kavramı birbiri içine girmiş gibidir. *Beş Şehir*'in Bursa'yı konu alan bölümünde yer alan cümleler, Bursa çerçevesinde rüya ve mazi birlikteliğini göstermektedir:

“Şimdi iyice anlıyorum ki demin etrafımda dolaşan uçuşlarının fantezisine hayran olduğum güvercinler aslında bu şeffaf âleme ait, ondan bizim dünyamıza açılmış rüyalardan başka bir şey değildir. Bu âlemde her şey var. Geçmiş günlerimiz, hasretlerimiz, ızdıraplarımız, sevinçlerimiz, ümitlerimiz, hepsi orada kendi hususiyetleri yapan renklerle mevcut.”<sup>36</sup>

Yazar burada rüyayı maziyle beraber kullanmakta ve mazi ile hâlin birlikte yaşandığı Bursa şehrinde mazinin yaşandığı ikinci zamanı reel zamandan farklı bir rüya hâli olarak ifade etmektedir.

#### I. 4. KERKÜK'TE RÜYALAR

Tanpınar'ın düşünce dünyasında Kerkük geceleri ayrı bir öneme sahiptir. Yazar, bu gecelerde gerçekliğin ortadan kalktığını, yıldızların insana yaklaştığını belirtir. Yazar, “Kerkük Hâtıraları”nda Seyyit Abdullah'ın gördüğü rüyalara değinir. Küçük çocuk muhayyilesinde Abdullah'ın kendisinden istenilen şeyleri “rüyasında” temin ettiğini düşünmektedir.<sup>37</sup> Bahsettiği rüyalar, kendisinden ziyade çevresindekilere aittir. Seyyit Abdullah'ın dışında Kerkük'te onu asıl etkileyen hizmetçileri Gülbuy'un rüyasıdır. Yaklaşık 13-14 yaşlarında Kerkük'teki ikinci evinde duyduğu bu hadise yazarın ileriki yıllarda yazdığı “Evin Sahibi” adlı hikâyesinin de temelini oluşturacaktır. Gülbuy Hanım'ın başından geçenler, temelini rüyanın oluşturduğu bir roman gibidir. Zengin bir ailenin kızı olan Gülbuy Hanım'ın hayatı, nişanlı iken gördüğü rüyalar yüzünden değişir. Gülbuy'un rüyalarına bir yılan girer ve ona âşık olduğunu ve evlenmesine asla izin vermeyeceğini söyler. Daha sonra rüyalarında bu yılan kılık değiştirerek güzel bir delikanlı şeklinde görünmeye başlar. Nikâh zamanına kadar bunu saklayan Gülbuy, düğün günü herkese durumu açıklar. O gün her günkü gibi yatağının altına girmiş olan yılanı bulur ve öldürürler. Fakat bu yılanın ölümüyle hayatı daha çok altüst olur, babası ve nişanlısı ölür, kardeşi de vurularak öldürülür. Daha sonra Gülbuy'un gözlerinden biri kör olur.<sup>38</sup>

Tanpınar'ın bir masal havasında anlattığı bu rüyanın gerçekle bağlantılı bir yönünün de olduğu ve rüyanın gerçekle hayali beraberinde taşıdığı dikkati çekmektedir. Çünkü Gülbuy'un rüyasında gördüğü yılan, gerçekte her gün yatağının altından çıkmaktadır. Bu

da rüyaya başka bir boyut kazandırmakta ve rüyanın gerçek hayatla ilgisini ortaya koymaktadır. Tanpınar, “Yılanın Kerkük’te de bir muhayyeye saltanatı vardı.”<sup>39</sup> diyerek Kerkük’teki tüm halkın muhayyilesinde bu esrarengiz olayların varlığına dikkat çeker. Aşağıdaki alıntıda Tanpınar, “Evin Sahibi” hikâyesini oluştururken Gülbay Hanım’dan esinlendiğini belirtmektedir:

“Abdullah Efendi’nin Rüyaları’ndaki ‘Evin Sahibi’ adlı hikâyem bu Gülbay’un macerasının senelerden sonra uyanışıdır. Şurası da var ki, Kerkük’te üçüncü evimizde biz de bir yılan öldürdük. O sene içinde annem Musul’da tifüsten öldü.”<sup>40</sup>

Tanpınar’ın bu yılanlı rüya ile annesinin ölümü arasında bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde bir ilişki kurduğu görülmektedir.<sup>41</sup> Çocukluk muhayyilesinde annesinin ölümünden az bir zaman önce dinlediği bu hikâye ile annesinin ölümü arasında bir bağlantının kurulmuş olabileceği düşünülebilir. Ayrıca bu hikâyede rüya ile ilgili söylemiş olduğu cümleler de söz konusu rüyadan etkileniş derecesini ortaya koymaktadır:

“Ah o günahsız yaşta bana telafisi kabil olmayanın azabını tattıran bu rüyalar... Bir daha göremeyeceğimi bildiğim memleketlerin sıcak ve aydınlık geceleri... Onları ağır ahengiyle dolduran ürpertici sesle, ölümü gizli olduğu bir taraftan bayıltıcı ve ağır rayihalarını gönderen gözle görünmez, fakat elle tutulacak kadar yakın bir bahçe yapan durgun ve hüzünlü hava, sonra yıldızlar, irili ufaklı parıltılarıyla rüyalarımaya dolan yıldızlar ve her sabah uyanmadan önce onların benim yetim çocukluk hayalimde aldığı acaip şekil... Kehkeşan cüseli, siyah derili, yıldız pullu yılan, annemin boğazına sarılıp öldüren yılan, evimizin sahibi, düşüncemizin efendisi, bütün bir ev halkına her türlü gündelik hareketlerden, her geceki rüyalarımaya varıncaya kadar hepsini tayin ve kabul ettiren korkunç eser, harikülâde mevcud.”<sup>42</sup>

Rüyadaki bu yılan için, “evin sahibi”, “bir nevi tabu” ifadelerini kullanan yazar, hikâyelerde de “ilah, bu evin tek mâbudu” kelimelerini kullanır. Bu paralellikten dolayı, hikâyedeki yazarın yetim çocukluk rüyalarının değişmez kahramanı olan yılan, biyografik okumaya müsait bir unsur olarak karşımıza çıkar.

## I. 5. DİĞER ŞEHİRLER

Ahmet Hamdi Tanpınar, İstanbul, Antalya, Bursa ve Kerkük dışında Konya, Erzurum ve bazı Avrupa şehirlerinden de mekân - rüya ilişkisi bağlamında bahsetmektedir.

Tanpınar, "bozkırın tam çocuğu"<sup>43</sup> dediği Konya'nın alabildiğince uzanan boş arazilerini ve bozkırlarına yansıyan ışıkların oluşturduğu manzarayı rüyaya benzetmektedir. "Serap" ve "rüya" kelimeleri ile anlattığı bu hâl, yalnızca Konya'nın tabii özelliklerinden kaynaklanmaz. Konya'nın Selçuklu dönemini yaşatan maziyle bağı da rüya hâlini kurmaktadır. Rüyalarda birkaç zamanın bir arada yaşanıyor oluşu ile Konya'da hâl ile mazinin iç içe geçmişliği arasında bağ kurulmuştur.<sup>44</sup>

Tanpınar'ın çocukluk yıllarında büyükannesi başta olmak üzere ailesiyle babasının işi nedeniyle geçtiği ve konakladığı bu şehir, onun hayal dünyasında derin iz bırakmıştır. Konya'nın bozkırları ve Erzurum'daki dağlar da telkin ettiği hava dolayısıyla bir rüya iklimi oluşturur. Şehir, dağların ve yıldızların bir arada oluşu ve geçmiş zaman insanların yaşayışını hatırlatması sebebiyle Tanpınar'da rüya hâli oluşturur.<sup>45</sup>

Avrupa şehirleri, fazla zaman geçirmemesine rağmen, birçok yönüyle Tanpınar'ı etkilemiştir. Özellikle buradaki mimari dokuya ayrı bir dikkatle yaklaşan Tanpınar, Venedik, Bruges, Gand gibi şehirleri mimari yönünün kendisinde bıraktığı tesirle anlatmaktadır.<sup>46</sup> Yazar bu şehirlerdeki mimari yapının modern Avrupa hayatı içinde bir Ortaçağ rüyası oluşturduğunu düşünmektedir.<sup>47</sup> Bu şehirlerde duyduğu rüya hâli yine zaman fikriyle alakalıdır. Bu şehirlerde Ortaçağ'la modern çağı birleştiren, aynı anda zamanı yaşatan mimari yapı Tanpınar'da rüya hâli kurmaktadır.

## I. 6. MİMARİ ESERLER VE RÜYA

Tanpınar'ın eserlerinde mekâna rüya hâlini veren en önemli unsurlardan biri mimaridir. Tanpınar, mimarinin geçmiş zamanı yaşatma özelliğini ve bir sanat eseri olmasından kaynaklanan güzelliğini rüya hâline benzetmektedir. *Aydaki Kadın*'da mimari, rüyaya dekor oluşturmaktadır. Bu romanda Tanpınar mekân olarak bir kale sarayını kullanırken bu yapının tarihî gelişimini ve üslubunu bütün yönleriyle anlatır. Rüyada mimari yapının, normalde teferruat sayılabilecek bu hususlarından bahsedilmesi dikkat çekici bir husustur.<sup>48</sup>

Tanpınar'ın mimari eserlerle rüya arasında kurduğu ilişkide özellikle aydınlık ve ışık birlikteliğinin etkisi vardır. Yazar bu yaklaşımını *Beş Şehir*'de şu şekilde ortaya koyar:

"O aydınlığın daim zengin rüyası, sanatkârın sazıdır. Eski ustalarımızın asıl başarısı tabiatla bu işbirliğini sağlamalarıdır. Pek az mimaride taş mekânîk rolünü, şekiller sabir hüviyetlerini İstanbul camileri kadar unuttur. Pek az mimari kendisini ışığın cilvelerine İstanbul mimarisinde olduğu kadar hazla, onun tarafından her an yeni baştan yaratılmak için teslim eder."<sup>49</sup>

Tanpınar'ın mimari yapılar için kullandığı "taştan ebediyet rüyası" ifadesi onun mimari yapıyı rüyaya benzetmesinin nedenini açıklar.<sup>50</sup> Rüya asla kaybolmayan ve ebediyetle ilişkili bir hâldir. Bundan dolayı Tanpınar rüyanın bu özelliği ile mimari arasında bir yakınlık kurmaktadır. Mimari, geçmişle bağı sağlama özelliği ve ebediyete bakan yönü ile rüyayı hatırlatmaktadır. Rüyalarımızda hiç tanımadığımız atalarımızdan izlerin varlığı ile ölü ve diriliğin farklı bir anlamda yer alışı düşünüldüğünde mimari yapı ile rüya arasındaki benzetme yönü de anlaşılacaktır. Tıpkı rüya gibi mimari yapıda da nesillerin ve ataların izi yaşamaktadır. Aynı eserde mimari yapı ile rüya arasındaki yakınlık zaman, ışık ve ebedilik gibi kavramlarla da kurulur. Sultan Ahmet Camii bu anlamda önemlidir. *Beş Şehir*'de Tanpınar'ın Sultan Ahmet Camii'ne girer girmez bir rüya havasını yaşadığı görülmektedir. Yazara göre bu caminin içi "mavi bir bahar rüyası"dır.<sup>51</sup> Burada mimari yapı olan caminin içinin rüya havasını yaşatması, ışık yansımaları ile de ilgilidir. Caminin inşasında mimarın güneş ışıklarını yansıtmasındaki ustalık sonunda oluşan güzellik rüya kelimesi ile ifade edilmektedir.

*Beş Şehir*'de mimari yapıların gece görülen rüyaya da etkisinin olduğu görülmektedir. Tanpınar, kitabın Ankara bölümünde Hacı Bayram Veli'nin yaşamış olduğu cami ile Roma mabedinin kalıntılarını karşılaştırır. Bu iki tarihî yapının yan yana oluşunu ilginç bulur ve bunun, Hacı Bayram'ın rahmanî rüyalarına etki edip etmediğini merak eder.<sup>52</sup> Burada yazar, mekânı ve mimari yapıyı, rüyayı etkileyen birer unsur olarak ele alır.

*Yaşadığım Gibi*'de İbrahim Paşa Sarayı'nın yıkılma sürecini eleştirdiği yazısında mimari yapının tarihine ve geçmiş zamanı ebedileştirme özelliğine değinmektedir. Yazar, birçok eserinde olduğu gibi burada da rüya ve mimari eser birleşimini mazi vesilesiyle kurar. İbrahim Paşa Sarayı mazi rüyasını "doya doya seyredebileceğimiz"<sup>53</sup> bir yapı olarak ifade edilir. Dolayısıyla burada da mimari yapı çerçevesinde rüya ve geçmiş zaman birleşir. Bu durum Tanpınar'ın eserlerinde çok önemli bir yeri olan mimari yapı, sanat eseri ve rüya fikrinin sentezini göstermektedir. "Notre Dame'de Başboş Düşünceler" adlı yazısında yazar Notre Dame Katedrali'ni "nesille-

re kâbus fikri" aşıl原因 bir mimari eser olarak anlatır.<sup>54</sup> Mimari eser ile fizikî yapısının ruhta uyandırdığı his arasında ilişki kurulur. Bu yapıdaki birbiri içine girmiş, silsile hâlindeki çizgi ve ışık demetleri Tanpınar'a rüya içindeki geçişleri hatırlatmaktadır. Mimari yapının fizikî özelliklerinin yanında geçmişe götürme özelliği de rüyayı çağırır.<sup>55</sup>

## II. RÜYA İÇİNDE MEKÂN

Tanpınar'ın eserlerinde dış dünya tasvirleri önemli bir yer tutmaktadır. Mehmet Kaplan, Tanpınar'daki bu dış dünyayı gözlem ve tecrübesi onun çocukluk yıllarından getirdiği "seyir ve temaşa" temayülüne bağlamaktadır.<sup>56</sup> Seyir ve temaşaya çok meraklı olan Tanpınar'ın eserlerinde dış dünya yalnızca kuru tasvirlerle yer almaz. Yazarın üslupçu yönü dış mekânları uzun uzun tasvir etmesini sağladığı gibi iç dünyanın da detaylı tahlilini beraberinde getirir.

Tanpınar, -Freud'a paralel olarak- rüyaların işlevlerinden biri olarak günlük hayatın sırlarını, problemlerini açığa çıkarmak şeklinde görür. Bu yüzden eserlerinde günlük hayattaki problemlerin bazılarının çözümünü rüyalara bırakmaktadır. Romanların olay örgülerinin bağlantı noktalarını oluşturan rüyaların çözümü romanların anlaşılmasında esas noktayı teşkil etmektedir. Öncelikle bu çözümlenmelerde tahlili gereken ilk unsur, rüyalardaki mekânlardır.

Tanpınar'ın hikâyelerinden "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde, mekân rüyada önemli rol oynar. Hikâyenin başkahramanı Cemil'in rüyalarında günlük hayat problemlerinin değişik mekânlarda ortaya çıktığı görülmektedir. Tanpınar, Cemil'in rüyasını aktarmadan önce rüyanın işlevini anlatır:

"Günün bütün olan bitenini, hiçbir şuurun düzen vermediği bir hatırlamanın içinde karmakarışık yatıyordum. Hiçbir eski zaman müzesinde benim o geceki kısa uykumun içine giren acayip ve munis ifritleri bulmak imkânı yoktu. Esas temi bağdaki oyunla Ketî olan bu uzun ve çapraşık âlemde her şey altüst, her şey en beklenmeyen şekilde idi."<sup>57</sup>

Tanpınar eserlerinde nadiren rüyanın tahlilini yapmakta, çoğu zaman rüyaların çözümünü okuyucuya bırakmayı tercih etmektedir. Bu rüyada da rüyanın arkasındaki sırları açıkça okuyucuya sunmaz, sadece yol gösterir. Rüyanın başında verdiği bilgiler doğrultusunda mekânın çok önemli bir rol oynadığı bu rüya, "günün bütün olan bitenini" karmaşık bir şekilde anlatma fonksiyonunu



yüklenmiştir. Burada Tanpınar'ın bazı ifadeleri, rüya ve mekânın çözümü adına ipucu teşkil etmektedir. Yazar, rüyayı "eski zaman müzesi" benzetmesiyle açıklar. Ayrıca aynı yerde Cemil'in gündelik hayatında etkilenmiş olduğu iki hadisenin -bağdaki kumar oyunu ve Ketî'nin- rüyada karmaşık gibi görülen kurgu içinde yer aldığı görülmektedir. Buraya kadar Tanpınar'ın rüya öncesi ve sonrası yer verdiği düşünceler psikanalizmi hatırlatmaktadır. Psikanalizmde rüya günlük hayatı yansıtır. Söz konusu hikâyede bu yaklaşıma paralel olarak, Cemil'in gün içinde onu etkileyen iki olayı rüyasında gördüğü dikkati çekmektedir. Freud'un günlük hayatta bilinçaltına itilen olayların rüyada ortaya çıktığını belirtmesi ile Jung'un "rüya kişinin iç dünyasını betimler"<sup>58</sup> sözü bu hikâyedeki rüyayı anlamada önemli yaklaşımlardır. Ayrıca Tanpınar'ın buradaki rüya için kullandığı "eski zaman müzesi" benzetmesi; Freud'un rüyalar da geçmiş zamanın izlerinin -yer değiştirme sebebiyle- karışık bir hâlde yer aldığı düşüncesinin şiirsel bir söyleyişle tekrarıdır. Dolayısıyla bu rüyadaki mekânları incelerken bu benzerliklerin ve Tanpınar'ın rüya öncesi verdiği bilgilerin dikkate alınması gerekmektedir. Söz konusu rüya, hikâyede şu şekilde anlatılmaktadır:

"Esas temi bağdaki oyuna Ketî olan bu uzun ve çapraşık âlemde her şey altüst, her şey en beklenmedik şekilde idi. Tabii başta Ketî geliyordu, fakat zavalı Ketî, bu nizamsız muhayyilede ne acayip terkiplere giriyordu. Bir Ketî ki, başı biraz evvelki ev sahibimizin omuzları ve şişkin karnı üstünde duruyor ve asıl garibi, deminki sıska delikanlının kırpık bıyıklarını taşıyordu. Sonra bu baş birdenbire kayboluyor ve biz, ev sahibimizle beraber, el ele Ketî'nin başını arıyor ve bir türlü bulamıyorduk. Birdenbire önümüzden kornasını öttüre öttüre geçen bir otomobil, Ketî'nin başını ses hâlinde önümüze atıyordu. Evet, aydınlık tebessümü ve saçlarının parıltısı ile bu başlar birbiri ardına karanlık geceye fırlıyorlar ve bir altın yağmuru gibi dökülüyorlardı. Fakat biz onları toplayamıyorduk, kırpık bıyıklı delikanlının kız kardeşi benim onları toplamama mani oluyor, muttasıl yolumu keserek elime küçük bir balık kavanozu sıkıştırıyordu.

Sonra birdenbire bütün bunlar kayboluyor, kendimi tek başıma bir bahçede buluyordum. Ayaklarımın altında bir sarnıç kapağı vardı ve ben kapağın hem üstünde hem altında olduğumu biliyordum. Evet sarnıçta mahpustum ve aynı zamanda, sarnıcın üstünde bekliyordum. Fakat hakikaten sarnıcın üstündeki ben miydim? Çünkü bu demir kapağı sımsıkı örten bir kilit, Karamaça papazına çok benziyordu ve heyhat, bu Karamaça papazı da sabahleyin okuduğum Hoffman hikâyesinin kahramanıydı. Ve işte o zaman hissettim ki, Ketî, bir kemandır..."<sup>59</sup>

Rüya, Cemil'in iç dünyasını yansıttığı için karışık ve nizamsızdır. Rüyanın başında gün içinde ulaşmaya çalıştığı fakat ulaşamadığı Ketî, değişik kılıklarda görülmektedir. Ketî'nin girdiği kılıklar-

dan biri olan ev sahibi de, gün içinde Cemil'in rastladığı bir kişidir. Rüyada mekân değişerek daha sonra bahçe olur. Cemil bu bahçede bir sarnıçta mahpustur. Aynı zamanda, mahpus olduğu sarnıcın üstünde bulunduğunu hissetmektedir. Rüyanın yorumunda bu mekânın -sarnıcın- ve mahpus olma durumunun önemli bir yeri vardır. Rüyanın sonunda ise rüya mekânından reel mekâna doğru belirginleşme ve uyanış hâli anlatılmaktadır. Genel olarak rüyanın özünde Cemil'in gün içinde yaşadığı duygu ve olayların varlığı söz konusudur. Rüyadaki mekânlar da bu duygu ve olayların rüyadaki şekil değiştirmeleridir. Ketî'ye gün içinde ulaşmak isteyen ve sürekli olarak ulaşamama endişesi ve korkusunu yaşayan, sonunda bir kaza geçirerek Ketî'ye ulaşma ümidi büsbütün ortadan kalkan Cemil'in iç dünyasındaki engelleri aşamama duygusu rüyanın kurgusunu belirler. Bahçedeki sarnıç, mekân olarak Cemil'in psikolojik hâlini yansıtmaya özelliğine sahiptir. Ketî'ye ulaşma sürecinde birçok engelle karşılaşmış günün sonunda kaza yaparak çaresizliği son haddine varan ve tanımadığı bir evde uyumak zorunda kalan Cemil'in yaşadığı his ve olaylar rüyada sarnıçta mahpus olma ile sembolleşir. Öte yandan rüya içinde mekânların sürekli değişmesi, Cemil'in gün içinde yaşadığı duygu değişikliklerinden kaynaklanmaktadır.

Tanpınar, mekân, zaman ve olaylar bakımından farklı bir atmosfere sahip olan "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde "sürrealizm yapmağa çalıştığını" belirtmektedir.<sup>60</sup> Hikâyede olan biten her şey hikâyenin başkahramanı olan Abdullah Efendi'nin hayallerinin mahsulü, sarhoşluğunun sebep olduğu eşyayı farklı algılayış veya rüya hâlinin ürünüdür. Hikâyede sürrealizmin etkisi, tüm olay boyunca hissedilir. Sürrealizm akımının eserlerde okuyucu ile kahramanın bilinçaltını yüz yüze getirmeyi amaç edinmesi hikâyeye yansımış, Tanpınar söz konusu akımdan beslendiği hikâyede Abdullah Efendi'nin bilinçaltını ve zihninin oyunlarını söz konusu etmiştir. Hikâye ilginç bir kurguya sahiptir. Abdullah Efendi'nin eserde "üst kat kiracısı ve evin sahibi" olmak üzere iki yönünden bahsedilir. Dolayısıyla hikâyede yer alan tüm mekânlar bilinçaltı diyebileceğimiz Abdullah Efendi'nin üst kat kiracısının yaşadığı, hayal ve rüyaya aittir. Hikâyenin tümünün hayal ve rüya hâli olması dolayısıyla hikâyedeki tüm mekânlar da rüya içinde mekân kategorisine girmektedir. Tanpınar, "Şiir ve Rüya I" makalesinde uyuyan insanın cansız bedeni ile onun rüyasında yaşadığı hareketleri ve bu ikilikten doğan tezatları çok sırlı bulduğunu söylemektedir.<sup>61</sup> Bu hikâyeyi, çok sırlı bulduğu bu rü-

ya ve hayat ikiliğini, Abdullah Efendi'nin uyuyan, cansız bedenini lokantada bırakarak ve tüm hikâyeyi rüyada etkin olan ruhun maceraları olarak kurgulayarak uygulama şansı bulmuştur. Tamamı bir kâbustan ibaret olan hikâyede Abdullah Efendi'nin ruhunun, bilinçaltının, zihninin<sup>62</sup> gezmiş olduğu yerlerin tamamı "rüya içindeki mekânlar" dır.

Hikâyenin başında Abdullah Efendi'nin "hikâyesi güç bir serencama daldığı" ilk mekân lokantadır.<sup>63</sup> "Hikâyesi güç bir serencam" ifadesinden kasıt, hayal ve rüya atmosferi olmalıdır. Kahramanın rüya atmosferine girdiği bu ilk mekân ayrıntılarıyla tasvir edilmemekte, daha ziyade bu mekânda yaşanan olaylardan bahsedilmektedir. Abdullah Efendi'nin hikâye boyunca en önemli yönü olan insanları derinlemesine ve tüm çıplaklığıyla görme yetisi bu mekânda başlamaktadır. Gördüğü şeylerin dışı ve içi arasındaki farklılık kahramanı korkutur. Lokantadaki bu korkunç serüven üç yıl önce başka bir rüyadaki bir mekân dolayısıyla başlamıştır. Bu, Abdullah Efendi'nin şahsiyetini anlamada ve bu hikâyenin ilerleyen bölümlerindeki rüyaları çözümlemede çok önemli bir yere sahiptir. Söz konusu olay ve mekânın Abdullah Efendi'ye eşyayı tüm çıplaklığıyla görme yetisini kazandırdığı belirtilmektedir. Rüya şu şekilde vuku bulur: Abdullah Efendi, odasında bir türlü görünmeyen bir sevgiliyi beklerken birdenbire tepesindeki çatının uçtuğuna ve odasına yıldızların dolduğuna şahit olur. Yıldızlar elle tutulacak kadar Abdullah Efendi'ye yaklaşır ve sevgili, yıldızlara basarak yere iner. Rüyanın arkaplanında ulaşılamayan, üstün görülen sevgilinin mekân ve zaman olarak Abdullah Efendi'ye yaklaşması vardır. Bu rüya, hikâyedeki Abdullah Efendi'nin davranışları, hâl ve hareketlerindeki değişimi başlatan hadise olarak verilir. Abdullah Efendi'nin "mavera ile arasında hiç temenni etmediği bir şekilde kuvvetli ve derin bir münasebetin" başlaması bu olayla ortaya çıkar.<sup>64</sup> Burada dikkat çekici bir nokta, mekânın küçük bir odadan yıldızlara ulaşılan bir genişliğe dönüşmesidir. Mekândaki bu genişleme, Abdullah Efendi'nin realitede ulaşamayacağı sevgiliye sahip olma arzusuyla ilgilidir. Psikolojik rahatlama beraberinde rüyada geniş bir mekânı getirmektedir. Ayrıca oda ile yıldızlar arasındaki mesafe de Abdullah Efendi ile sevgilisi arasındaki uçurumu göstermektedir. Abdullah Efendi küçük bir odada iken sevgilinin yıldızlara basarak geliş sevgiliye atfedilen değer ve üstünlükten kaynaklanmaktadır. Görüldüğü gibi her biri sembolik bir anlam taşıyan mekânların Abdullah Efendi'nin eşyayı algılayış tarzında oluşturduğu değişiklik vurgulanmaktadır:

"İşte o gecedeki beri kendisinde çok derin bir yerde saklı, esrarlı bir zembereğin harekete geçtiğini duydu. Kâinat karşısında artık aynı adam değildi. Her şey onda sanki daha derine, daha esaslıya doğru gidiyor ve bu yüzden günlük manzara ve çehreler kendisi için zaman zaman değişiyordu."<sup>65</sup>

Hikâyede realite ile hayal birbirine girmiştir. Bu durum, ilk mekân olan lokantada Abdullah Efendi'nin izlediği masada oturan çiftle daha belirginleşmektedir:

"Şüphesiz ki hakikatte bu gördüklerinin hiçbirisi vaki değildi; bütün bunları can sıkıntısından kendisi icat etmişti. Uzun müddet bu düşüncelerle kendisini yiyordu, sonra etrafında gördüğü şeylerin vaki olup olmadıklarını bir daha tetkik için yine o tarafa baktı: Deminki çiftlerin ikisi de yoktu. Beyaz örtülü masalarda siyah hezaran iskemleleri, bomboş ve her gün binlerce defa seyrettiğimiz ve alışık çehreleriyle görünce âdeta sevindi."<sup>66</sup>

Zihninin eşyayı bir oyun hâline getirdiği Abdullah Efendi, hayal ile realite arasında gidip gelmektedir. Buna bağlı olarak mekânda gerçek ile hayal içi içe girmiştir.

Hikâyedeki rüya içindeki ikinci mekân randevuevidir. Abdullah Efendi'nin korku içerisindeki hâline sebep, buradaki küçük oda ve odada yaşadığı hadiselerdir. Oda oldukça sefil ve kirli bir yerdir. Odada yer alan küçücük bir yatak da kahramana, kendisi için yapılmış bir mezar izlenimi vermektedir. Ölüm hissiyle beraber asıl kâbus başlar. Tahta kurusu lekeleriyle, çivi deliklerinin kapladığı duvarda tavana yakın asılmış bir zembil vardır. Zembilin içindeki ihtiyar bir adamdan "asırlarca öteden" bir ses gelir. Yüz elli, iki yüz yaşlarında olan bu ihtiyarla mekânın "sefilliği" birleşince Abdullah Efendi'ye ölümü ve ihtiyarlığın çirkin yüzünü hatırlatan bir kâbus ortaya çıkar.

Rüyadaki üçüncü mekân bir başka randevuevidir. Burada da mekân kâbus atmosferi oluşturur. Buradaki oda temiz ve rahattır. Fakat odada yer alan yatağın yanı başında bulunan bir sedirde küçük bir çocuğun uyuması mekânın garipliğini gösteren ilk işarettir. Oldukça münasebetsiz olan bu durumun dışında, mekânda önceki randevuevi gibi ihtiyarlığı ve ölümü hatırlatan nesnelere resimler yer alır. Mekâna kâbus hâli veren en önemli unsur, bu resimlerdeki kişilerin canlanıp raksetmeye başlamasıdır. Yazarın 'ölümün zaferi'<sup>67</sup> dediği bu durum, Abdullah Efendi'nin bilinçaltında yatan bazı duygu ve korkuları (ihtiyarlık, ölüm, aşk vs.) anlatmak için kullanır. Dolayısıyla rüya içinde geçen mekândaki değişiklikler Abdullah Efendi'nin kişiliğini ve psikolojisini yansıtmaktadır. Abdullah

Efendi tüm rüya boyunca bulunduğu her mekândan sıkılmakta ve kaçmaktadır. Bu evde de bu olaylara dayanamayıp camdan atlayıp sokağa fırlar. Dolayısıyla buraya kadarki mekânların ortak bir özelliği ile karşılaşırız: Kahramanı sınırlayan, kaçmaya sevk eden, bu-naltıcı dar mekânlar... Ayrıca mekânların bu fizikî özelliğinin yanın-da kahramanın mekânı tüm çıplaklığıyla görmesi sonucu yaşadığı korku da kaçışa neden olur.

Rüyalardaki dördüncü mekân sokaktır. Abdullah Efendi'yi, atla-dığı sokağın garip derecede sessiz, ıssız ve bomboş oluşu tedirgin eder. Tüm hikâye boyunca mekânların çoğu karanlık ve boş olarak karşımıza çıkar. Bu boşluk, karanlık ve ıssızlık kahramanın kendi iç dünyasıyla baş başa kalmasına ve yüzleşmesine neden olmaktadır. Bu sokaktan sonra lokantaya dönmek isteyen Abdullah Efendi lo-kantanın yandığını ve büyük bir kalabalığın toplandığını görerek şaşırır. Lokantada yanan şeylerin arasında kahramanın kendi varlığı da vardır. Fakat burada Abdullah Efendi kendi varlığının yanı-şından çok, sabahleyin herkesin onun bir meyhanede yanmış oldu-ğunu duymasından endişe etmekte, utanmaktadır. Rüyadaki tüm mekânların (meyhane, randevuevleri, sokak) Abdullah Efendi'nin çirkin, hayvanî yönünü gösteren ve ona utanç veren yerler olduğu görülmektedir. Buraya kadarki bütün mekânlar bu yüzden rüya bo-yunca kahramanın vicdanını rahatsız etme özelliğiyle ön plana çı-kar. Abdullah Efendi'nin kendi vücudunun yanması üzerine onun cenaze merasiminde söylemeyi düşündüğü nutukta kendisi için be-lirttiği "bütün ömrünce büyüğü bir eşğin önünde yaşadı"<sup>68</sup> cümle-si, rüyalardaki mekânların yorumu açısından önem arz etmektedir. Rüyadaki mekânların tümü kahramanın eşikte kalma durumunu yansıtmaktadır. Çünkü kahraman, rüya boyunca bu mekânlara git-me ve gitmeyi doğru bulmama arasında bocalama yaşar. Hikâyede kendisiyle çok büyük bir benzerlik taşıdığını düşündüğü "iki" sa-yısı da bu eşikte olmayı gösteren bir durumdur. Abdullah Efen-di'nin iki varlığı sürekli içinde hissediş mekânlara da yansımış ve bu çatışma mekânlarda da kendini göstermiştir.

Rüyadaki beşinci mekân, "ufka ve manzaraya bir balkon gibi üstten bakan, temiz asfalt bir yol"dur. Hikâyede mekân -başlangıç-ta- güzel ve gerçek hayata benzer özellikleri ile tasvir edilir:

"Ayaklarımın ucunda bütün bir semt kademe kademe dizilmiş evlerle de-nize doğru iniyordu. Bu, küçük, avuç içi kadar dar bir deniz parçasıydı ve ka-paruk, yarı sisli gece saatinde nerden geldiği bilinmeyen donuk parlıtısıyla de-nizden ziyade mayi hâlinde bir madenle doldurulmuş bir havuzu, birkaç mav-

na ve gemi direğinin arasından, tabii bir parmaklık arkasından seyrediliyor-  
muş hissini veren büyükçe bir havuzu andırıyordu.”<sup>69</sup>

Bu bölümde mekân ilk defa kahramanı rahatlatır. Fakat bu rahatlatma çok kısa sürer ve bu mekân da diğer mekânlar gibi Abdullah Efendi'nin zihin oyunları ile değişime uğrayarak kâbus hâli oluşturur. Bu ıssız ve hoş manzara bir anda insan sesiyle ve aydınlıkla dolar. Mekândaki bu değişiklik yine Abdullah Efendi'nin zihin oyunları ile açıklanabilir. Yazar bu durumu, “Eşyayı dalgın uykusundan uyandıran, çizgi ve şekillerini değiştiren, onlara âdeta görülmedik bir hayat ve ifade veren o acayip büyü yine başlamıştı.”<sup>70</sup> cümlesiyle açıklamaktadır. Hikâye boyunca kahraman reel dünyayı zihninde değiştirerek farklılaştırmaktadır. Dolayısıyla önce Abdullah Efendi'yi rahatlatan bu mekân bir anda değişir. Evlerde şaşırı bir aydınlık ve ses, bahçesinde ateş gözlü kediler ve köpekler ve uğursuz bakışlı kuşlar belirir. Sokak sefil ve eskiliğiyle, evler harabe hâlleriyle Abdullah Efendi'yi şaşırır. Mekândaki bu değişim, Abdullah Efendi'nin zihninin oynadığı bir oyun olup psikolojisini yansıtmaktadır. Mekânı kahraman için korkutucu kılan şey nizamsızlıktır. Rüya içindeki bu mekânların birden olumsuz, çirkin ve nizamsız oluşu ile Abdullah Efendi'nin ruh hâli arasında birebir bir ilişki söz konusudur. Kahramanın psikolojik olarak eşikte oluşu, içinde yaşadığı çatışmalar, vehimleri, korkuları rüyadaki bu mekânların da birbiri içine girmiş, karışık bir şekilde yer almasına neden olmuştur.

Hikâyedeki rüyada tasvir edilen mekânların reel hayattaki mekânlardan farklı oluşuna dikkat etmek gerekir. Tanpınar, Abdullah Efendi'yi görmesine imkân olmayacak şeyleri gören, işitmesine imkân olmayan şeyleri işiten bir “insan mahkûmu”<sup>71</sup> olarak anlatmaktadır. Abdullah Efendi'nin karşılaştığı garip olaylar ve korkunç mekânlar hikâyede devam eder. Kahraman daha sonra cesetlerin olduğu bir mekânla yüz yüze gelir. Yazarın ifadesiyle bu mekân Ortaçağ kabartmalarında ve şimal ressamlarının tablolarında görülen, hayali, zalim ve çılgınca bir mahşer hâli'ne dönüşmüş bir yerdir.<sup>72</sup> Bu korku verici mekânda Abdullah Efendi'nin tanıdığı bütün çehreler toplanmıştır. Abdullah Efendi ruhunu daraltan bu mekândan kaçarak daha geniş bir mekâna gelir. Bu mekân da oldukça garip özelliklere sahiptir ve kahraman, kendisinin burada bir eve mükna-  
tı gibi çekildiğini hisseder.<sup>73</sup> Hikâye boyunca karşılaştığı tüm mekânlara has olan sessizlik ve ıssızlık burada da kendini gösterir. Abdullah Efendi, evi gezmeye başlar. Kendisi ile hareket eden bir aydınlık sayesinde her yeri rahatlıkla görmesine şaşırır. Aynı zaman-

da evi çok tanıdık bulur. Rüyada bu evin Abdullah Efendi'nin geçmiş hayatının sembolü olduğunu söylemek mümkündür. Hikâyede Abdullah Efendi'nin evi gezerken "bütün ömrünün arasından geçiyormuş"<sup>74</sup> gibi hissedışı bunu göstermektedir. Evin fiziksel özellikleri de Abdullah Efendi'nin ömrünü temsil edecek şekilde kurgulanmıştır. Evin odalarında geniş aynalar vardır ve Abdullah Efendi tanıdığı bütün insanların gerçek yüzlerini görmektedir. Bu aynalar Abdullah Efendi'nin ömründe tanıdığı her şeyi ve geçmişini tüm çıplaklığıyla gösterme ve iç muhasebeye itme fonksiyonu yüklenmiş gibidir. Tanpınar'ın hikâyede aynalar için kullanmış olduğu ifadeler bu yaklaşımımızı doğrulamaktadır: "*Fakat bu acayip gecede, bu ıssız evde o kadar mutlak bir boşluktan sonra, zembereği kırılmış bir eski saat gibi, bu aynaların birdenbire bu kadar çıplak ve zalim hakikati birbiri ardınca ortaya atmasına tahammül edemiyordu.*"<sup>75</sup> Rüyada odalardan sonra aydınlanmış bir sofa ortaya çıkar. Burada çok susamış olan Abdullah Efendi'nin suya ulaşma çabası söz konusudur. Hikâyenin sonuna geldiğimizde mekân gittikçe reel hâle gelir ve Abdullah Efendi pencereden, sokağın başından dönen kendi benliğini görür. Bu durum uyanışın da belirtisidir.

Netice olarak "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" adlı hikâyede çok çeşitli mekânların karışık, gerçeküstü, garip ve karanlık olduğu görülür. Buradaki mekânların her biri sembolik anlamlar içerir. Bunlar kahramanın iç dünyasını açıklayacak şekilde kurgulanmıştır. "Düş kişinin iç dünyasını betimler."<sup>76</sup> yaklaşımı doğrultusunda buradaki mekânların, Abdullah Efendi'nin iç dünyasına paralel olarak eşikteki ruh hâlini yansıtan karışık mekânlar olduğunu söylemek mümkündür.

"Evin Sahibi" hikâyesinde rüyalarda yer alan mekânlar baş kahramanın çocukluğunun geçtiği yerlerdir. Kahraman çocukluğunu Musul'da geçirmiş ve hayatının ilerleyen dönemlerinde çocukluk yıllarını geçirdiği Musul, sürekli rüyalarına girerek onu rahatsız etmiştir. Hikâyedeki bu rüyalarda yer alan mekânların geçmişe götürme fonksiyonunu yüklediği görülmektedir.<sup>77</sup> Burada mekân, geçmişe özlem duygusunu değil, geçmişin hatırlattığı ölüm duygusunu rüyalarda tekrar yaşatmaktadır.

"Rüyalar" hikâyesinde Tanpınar rüyalarındaki mekânları ispritzmadan gelen etki nedeniyle farklı anlamlara gelecek şekilde kullanmaktadır. Mekânları öteki eserlerinde olduğu gibi kahramanların iç dünyasını ve psikolojisini yansıtacak şekilde kullanmıştır. Hikâyedeki rüyalarda Cemil'in yaşadığı durumlar ancak ispritz-

ma ile açıklanabilir. Bu rüyalarda, Cemil'in -yazarın ifadesiyle- "başka birisinin dünyasına girdiği"<sup>78</sup> belirtilir. Hikâye'de Cemil'in rüyasında ilk karşılaştığı mekân "geniş, çalkantılı bir deniz"dir. Sonra mekân değişir ve bir merdiven başına dönüşür. Bundan sonraki rüyada ise odasındaki yatağını çok değişmiş olarak görür. Hikâyede Cemil'in yaşadığı mekândaki bu değişiklikler şu şekilde anlatılmaktadır:

"Beyaz, tül perdeli güzel, çok güzel bir odada yatıyordu. Daha doğrusu hem bu yatağa yatıyor hem de odanın biricik penceresinden, bodur ve çok geniş bir ağacın altına bakıyordu. Bu ağaç garip bir ağaçtı. Âdeta insan gibi, susurulmuş bir insan gibi duruyordu. Ve Cemil bu ağacın o bahçenin ağacı olmadığını bildiğini sanıyordu. Cemil'in içinde, ayrıca birisini beklediği hissi vardı. Küçük yoldan gelecek birisini bekliyordu..."<sup>79</sup>

Bu rüyalarda yer alan mekânların Cemil'in daha önce hiç görmediği yerler oluşu rüyaların esrarını artırmaktadır. Ayrıca mekânlardaki değişim de rüyaların arka planında bazı hâllerin olduğu hissini uyandırmaktadır. Üç rüyayı incelediğimizde, şöyle bir devamlılık dikkati çeker: İlk rüyada geniş bir deniz, ikinci rüyada merdiven başı ve üçüncü rüyada bir odanın içindeki yatak ve bahçeyi gören bir pencere. Bu sıralamada deniz kenarında olan bir eve doğru kademe kademe geçiş söz konusudur. Gittikçe açılan rüyalarda Cemil'in mekân olarak ilerleyişi ve sahilde olan bir evin odasına kadar girişini görmekteyiz. Tanpınar'ın özellikle muğlak bıraktığı bu esrarlı rüyalarda mekânın tamamen çözümünü yapmak için rüyaları tek tek irdelemek ve hikâyenin sonunu beklemek gerekmektedir. Cemil, üçüncü geceki rüyasında kendisini bir kapının önünde görür. Rüyalardaki mekân olarak ilerleyiş bu rüya ile devam ederken Cemil bu süre içinde bir hafta rüya görmez. Rüyasız bir haftadan sonra Cemil onu rahatsız eden ve günlük hayatını da etkileyen garip rüyaları yine görmeye başlar. Kahraman bu kadar çok ve garip rüyadan o kadar rahatsız olmaktadır ki doktora dahi gider. Cemil'in daha sonra gördüğü rüyalarda da yine geniş ve çalkantılı deniz ve büyük pencereleri denize bakan bir ev, mekân olarak karşımıza çıkar. Gittikçe açılan bu rüyaların devamında, Cemil bu ev ve denizin kendi evi olmadığını hisseder, rüyasında sürekli gördüğü kadının evi olduğunu anlar. Hikâyenin sonunda rüyalarını anlayamayan Cemil bir arkadaşı vasıtasıyla rüyalarının sırrını çözer. Rüyadaki evin intihar etmiş bir kızın ruhunun bulunduğu ev ve denizin de intihar ettiği deniz olduğu ortaya çıkar. Tanpınar'ın hikâyenin sonuna kadar esrarengiz bir anlam yüklediği bu rüyalar



spiritüalizmin etkisiyle kahramanın yeni ölmüş bir kızın ruhu ile karşılaştığı mekânlar olarak verilir.<sup>80</sup>

*Mahur Beste'*de rüyalarda yer alan mekânlar maziyle bağlantılı olarak yer alır. Behçet Bey'in gördüğü rüyaların birçoğu geçmiş zamanın bir yönüyle aynası gibidir. Yazarın "*sadece bir geçmiş zamandırınız, âdeti yıllarca kurulmamış bir saate benziyordunuz*"<sup>81</sup> dediği Behçet Bey, gündelik hayatında hâlden ziyade geçmişte yaşayan bir kahraman olarak anlatılmaktadır. Yazarın özellikle geçmiş zaman ile birleştirdiği bu kahraman, daha romanın başında uykudan uyanırken ve gördüğü rüya ile meşgulken okuyucunun karşısına çıkar. Otuz beş senedir, karısının ölümünden bu yana, hayatında hemen hiç değişiklik olmayan Behçet'i romanın başında gündelik hayatla, anla ilgilenmeye zorlayan bir gelişme yaşanmış, Behçet'in yeğeni Cavide'nin onun yanına taşınması bahis mevzuu olmuştur. Behçet Bey için bu büyük bir problemdir; çünkü o yıllardır kendine mahsus, dışarıya kapalı, kendi düzenini kurduğu, yalnızca kendisine ait bir dünyada hatıralarıyla yaşamaktadır. Behçet'in bu tecrit hayatı onun rüyalarına aynen yansımıştır. Romanın ilk bölümlerinde bu yansıyış somut bir şekilde görülmektedir. Bunlardan ilki, hizmetçisi Şerife Hanım'a darıldıktan sonra uyuduğunda gördüğü rüyadır. Tanpınar, gece kahramanın rüyalarına "*yaşanmış, her tarafı sımsıkı ömrüne şuradan buradan teker teker girmiş olan bir yığın insan, onun etrafına, kimi her hangi yüzü ve kıyafetiyle, kimi yabancı ve değişik bir çehre ile toplanmışlar*" demektedir.<sup>82</sup> Bu ifadeler, gündüzleri geçmişte yaşayan Behçet'in geceleri de rüyalarında aynı durumu devam ettirdiğini göstermektedir. Söz konusu gecede, Behçet'in yıllar önce, kendisini, ölmüş babasının elinden Hamdullah yazması *Kur'an-ı Kerim'i* almaya çalışırken görmüş olduğu belirtilmektedir. Romanda, Behçet Bey'in çocukken tehlikeli bir hastalıktan bu rüyayı gördükten sonra kurtulduğu bilgisi yer almaktadır. Rüyada, ezik bir kişilik olan Behçet'in babasına karşı yaşadığı muzafferiyet duygusu Behçet'in psikolojisi ve biyolojisini de etkilemiş olmalıdır. Karısı Atiye Hanım, büyük annesinin acayip hotozunu giyerek, zünnar biçimli bir kemer takarak Behçet'in rüyasına girer. Rüyada Behçet Bey, babasını cuma kalabalığı içinde ararken Şerife Hanım'ı görür. Şerife Hanım, yeni aldığı pantufların içinden hokkabaz gibi bir yığın eşya çıkarmaktadır. Bütün bunlar, onun geçmiş yılların rüyalarına karışık bir şekilde yansısıyla meydana gelmektedir. Mekânlar da buna paralel olarak geçmiş zamanı yansıtacak şekilde düzenlenmiştir.

*Sahnenin Dışındakiler* romanında rüyadaki mekânlar Sabiha ile Cemal'in ilişkisini yansıtacak biçimde yer alır. Romanın başında Cemal bir rüya görmektedir. Bu rüyada mekân sokaktır. Rüyada Cemal bir sokaktan diğer sokağa gelmekte ve sesini duyduğu Sabiha'yı bu sokaklarda aramakta, ona ulaşmaya çalışmaktadır.<sup>83</sup> Cemal, bu rüyayı Sabiha'nın mahalleden ayrılacağı korkusunu çok yoğun olarak hissettiği gece görür. Rüyada ön plana çıkan sokaklar Cemal'in arayışını ve ayrılma endişesini yansıtacak şekilde kurgulanmıştır. Romanın bir başka bölümünde yer alan rüyada mekân Boğaz'dır.<sup>84</sup> Cemal, rüyasında Boğaz'a nâzır bir yalıda yattığını hissetmekte ve dış mekân etkisini sürdürmektedir.

*Huzur*'da mekânın ön plana çıktığı ilk rüya Mümtaz'ın çocukluk yıllarına rastlar. Babasının aniden öldürülmesine dayanamayıp bayılan Mümtaz, rüyasında babasını her gün olduğu gibi aynı yerde ve aynı şekilde görür.<sup>85</sup> Böylece yaşadığı acıyı azaltmaktadır. Dolayısıyla bu rüyanın ve rüyadaki mekânların kahramanın acısını azaltarak ruh hâlini koruma fonksiyonunu üstlendiğini söylemek mümkündür. *Huzur*'un son bölümlerinde yer alan bir rüyada da Mümtaz ilerleyen yaşlarında olmasına rağmen bu rüyadan izler taşıyan bir başka rüya görür. Babasının yine aynı hâlde yer aldığı bu rüya eserde şu şekilde anlatılır:

"Hem çok sıkıntılı bir rüyaydı. Babasının billur lambasını elinden almış, sonra o çocukluğundaki köylü kızıyla bir kayığa binmişlerdi. Mümtaz, rıhtımdan -fakat neresi olduğunu bilmiyordu, -ha battılar, ha batacaklar! diye helelemler içinde çırpırırken uyanmıştı."<sup>86</sup>

Tanpınar'ın mekânı, arka planında farklı şeylerin olduğunu hissettirecek şekilde kullandığı görülür. Bir rıhtımda, Mümtaz'ın denizde batmak üzere olan bir kayıkta çocukluğundaki köylü kızıyla, Suat'ın batmak üzere oluşunu seyredışı ve ölmüş olan babasının da rüyada yer alışı dikkat çekicidir. Bu rüyanın romanda öncelikle geleceği haber verme fonksiyonu yüklendiği görülmektedir. Çünkü Mümtaz bu rüyayı gördükten az bir süre sonra Suat ölür. Rüyada ölmüş olan babası, kaybettiği köylü kızı ile Suat'ı bir arada görüşü ve Suat'ın bir kayıkta batmak üzere oluşu Suat'ın ölecek oluşunun Mümtaz'ın rüyasında çok önceden yer aldığını gösterir. Dolayısıyla rüyada Suat'ın ölümü, denizde bir kayığın içinde batmak üzere olmak hâli ile rüyada sembolleşir. Tıpkı "Rüyalar" hikâyesinde olduğu gibi burada da rüyada yer alan mekânlardan deniz, ölümle ilgili olarak kullanılır.

*Huzur*'da yer alan bir başka rüya, *Sahnenin Dışındakiler* romanındaki bir rüyayı hatırlatmaktadır. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in Sabiha'yı rüyasında sokaklarda arayışı, *Huzur*'da Mümtaz'ın Nuran'ı aradığı bir rüya ile büyük benzerlik gösterir. Romanda Mümtaz'ın gördüğü rüya şu şekilde anlatılır:

"Çok büyük bir evde idim. Evet, çok büyük bir ev. Bir yığın koridor, sofa ve oda - Nuran'ı arıyordum. Her kapıyı açıp bakıyordum. Fakat hepsinde Suat'ı görüyordum. Ona özür diliyor, rahatsız ettim diyordum. O bana gülüyor ve başını sallıyordu."<sup>87</sup>

*Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in rüyasında Sabiha'yı bir sokaktan başka bir sokağa geçerek arayışı ile Mümtaz'ın büyük bir evin odalarında Nuran'ı arayışı arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Bu benzerlikten Tanpınar'ın arayışı anlattığı rüyalarda daha ziyade geniş mekânları tercih ettiği sonucuna varmak mümkündür.

*Aydaki Kadın* romanındaki rüyalarda yer alan mekânlar romanın odak noktasını teşkil eder. Romanın ilk sayfalarında başkahraman Selim, uzun yıllar yaşadığı köşkün satılmasından üzüntü duymaktadır. Ardından bu üzüntü, rüyasına farklı bir sembolle girer. Selim rüyasında sıradan, basit bir evdedir; fakat bu evde köşklerinin penceresi vardır.<sup>88</sup> Rüya Selim'in apartman dairelerinde köşkün penceresini görmesi köşküne duyduğu özlemi göstermektedir. Köşkün satılıp yerine apartman kurulma endişesi Selim'in rüyasına yansımıştır. Romanda karşılaştığımız ve tüm romanın olay örgüsünü etkileyen asıl mekân Ay'dır. Romana adını veren bu mekân romanın tüm unsurları ile bağlantılı olup Tanpınar'ın rüya içindeki mekâna bir başka yaklaşımını gösterir. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda yıldız ve gökleri rüya içinde kullanan Tanpınar, bu romanda benzer bir unsur olarak Ay'ı kullanır. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda yıldızların ve gökyüzünün ulvî, yüce bir yer, buradan gelen sevgilin de yüce ve değerli bir varlık olarak ele alındığını hatırlamak gerekir. *Aydaki Kadın*'da benzer bir anlam ifade eden Ay, günlük hayatta ulaşılamayan ve elde edilemeyen birçok şeyin elde edildiği mekân olarak söz konusu edilir. Romanın önemli kahramanlarından biri olan Fatma'nın rüyasında yer alan Ay, romanda önemli bir yere sahiptir. Fatma rüyasında Ay'ın çıkışını şu şekilde anlatır:

"Ay'da idim. Vallahi... Asansörle çıktık. Buraya uğramıştım. Refik'le beraber çıkacaktık. Refik Leyla'yı da almak istiyordu. Ben kandırdım onu evde bıraktık."<sup>89</sup> "Ayşe ona bakmadan azarladı. 'Şekerim senin psikanalizini yapmalı... Ay'da ne işin vardı? Sonra elin kocasıyla. Bu yaşta ayıp vallahi.' Sarışın ba-

şını sallayarak konuşuyor, bir taraftan da geniş çantasındaki kibritini arıyordu. 'Demek Refik'te gözün var.'"90

Büyük oranda görsel yönüyle ön plana çıkan Ay'ın, sembolik bir anlam taşıyarak Fatma'nın psikolojik açıdan rahatlamasını sağlayan bir mekân olarak yer aldığını söylemek mümkündür. Fatma, rüyada arkadaşı Leyla'nın eşi ile Ay'a çıkmaktadır. Yüksekçe çıkış ve yükselme hâli, dünyadan daha yüksek ve yüce bir yerde isteklerin elde edilebileceği anlamına gelir. Ayrıca rüyada Ay'ın renginin sürekli değişimi de dikkat çekici bir husustur. Bu durum da rüyayı gören kişinin -Fatma'nın- ruh hâlindeki değişimlerin rüyadaki mekâna yansması şekline açıklanabilir: Fatma günlük hayatta elde edemediği aşkı, Ay'da elde eder. Roman boyunca şölendeki kadın kahramanların çoğunun rüyalarını anlattığı görülür. Selim ise bu şölendeki kadın kahramanların konuştuğu yetişkin bir insan olarak onların rüyalarındaki çelişki ve mutsuzluklarına şahit olur. Bunlardan biri olan Adrienne İstanbul sevdalısı olmasına rağmen eşi yüzünden kendini Paris'e gitmek zorunda hissetmektedir. Bu çelişki rüyalarına yansır. Ruyasında mekân olarak Nantes'teki evlerini görür.<sup>91</sup>

## SONUÇ

Ahmet Hamdi Tanpınar, kaleme aldığı edebî eserlerin yanı sıra bir estetik olarak ortaya koyduğu fikirlerle de Türk edebiyatının özgün isimlerinden biri olmayı başarmıştır. Tanpınar, mekân üzerine geliştirdiği dikkatle de Türk edebiyatında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. O, estetiğinin temeli kabul ettiği "rüya" ile mekân arasında doğrudan bir bağlantı kurmakta, mekânı rüya atmosferi içerisinde yeniden inşa edip estetik bir unsur olarak öne çıkarmaktadır.

Tanpınar'ın roman ve hikâyelerindeki mekânları esas alan bu çalışmada görüldü ki yazar, bir yandan gündelik hayatında gördüğü rüyalar üzerinde genişçe düşünmüş, bunları farklı açılardan yorumlamalara girişmiş, bir yandan da çevresi üzerinde özel bir dikkat geliştirmiş ve bu dikkatini bir rüya atmosferi içerisinde şekle büründürmüştür. Âdeta baktığı mekânı 'yapı-bozumu' tekniğini hatırlatırcasına yıkan ve ardından yeniden kuran Tanpınar, bu yeniden kurma eyleminde temel endişe olarak rüyanın kendine mahsus iklimini gözetir.

Bütün bu çıkarımlardan hareketle sürrealizm ve psikanalizmin rüyaya ve eşyaya ilişkin yaklaşımları hakkında geniş bir birikim sahibi olduğu görülen Tanpınar'ın, bu şekilde kurduğu rüya - mekân

ilişkisiyle Türk edebiyatında başka örneği olmayan bir estetik tavır geliştirdiği söylenebilir.

## DİPNOTLAR

- 1 Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul, ts., s. 132.
- 2 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Kerkük Hatıraları", "Antalyalı Genç Kıza Mektup", *Yaşadığım Gibi*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1996, s. 341-353.
- 3 Kaplan, *age.*, s. 177.
- 4 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987, s. 24; Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 10. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 17, 115, 177; Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995, s. 90; Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 223, 259; Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 170.
- 5 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 170.
- 6 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 341.
- 7 Sigmund Freud, *Rüyalar ve Yanılgılar Psikolojisi*, (çev. Ali Seden), Altın Kitaplar Yayınevi, 1978, s. 88.
- 8 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 180.
- 9 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982; "Su ve Düşler" in baskısı için bk. Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, YKY, İstanbul, 2006.
- 10 Tanpınar, *Huzur*, s. 115.
- 11 *Age.*, s. 115.
- 12 *Age.*, s. 207.
- 13 *Age.*, s. 205.
- 14 *Age.*, s. 206.
- 15 *Age.*, s. 326.
- 16 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, 16. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 19, 74.
- 17 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 150.
- 18 *Age.*, s. 160.
- 19 *Age.*, s. 160.
- 20 *Age.*, s. 164.
- 21 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 116.
- 22 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 328-330.
- 23 Tanpınar, *Huzur*, s. 32.
- 24 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 348.
- 25 *Age.*, s. 219.
- 26 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 347.
- 27 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 218.
- 28 *Age.*, s. 219.
- 29 *Age.*, s. 107.
- 30 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 35-36.
- 31 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 113.
- 32 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şiirler*, 5 bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 51.
- 33 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 113.
- 34 *Age.*, s. 126.
- 35 *Age.*, s. 128.
- 36 *Age.*, s. 128.
- 37 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 344.
- 38 *Age.*, s. 345.
- 39 *Age.*, s. 345.

- 40 *Age.*, s. 346.
- 41 Orhan Okay "Bir Monografi Denemesi" adlı makalesinde, Tanpınar'daki ölüm düşüncesini, Arap coğrafyasının etkilerine ve Musul'da annesini kaybetmiş olmasına bağlamaktadır: "Bütün hayatı boyunca sağlığından şikâyetçi olan Ahmet Hamdi, annesinin hastalığı sırasında 'kısa fasıllarla tekrarlanan bir hummaya tutulduğunu' söyler. Yine 'Evin Sahibi' hikâyesine, biraz deforme olmuş hâlde bu hastalık ve ölüm hadiseleri girmiştir." Bk. Orhan Okay, "Bir Monografi Denemesi", *Tanpınar Üstüne Yazılar: Bir Gül Bu Karanlıklarda*, (hzl. Abdullah Uçman - Handan İnci), Kitabevi, İstanbul, 2002, s. 431.
- 42 Tanpınar, *Huzur*, s. 274.
- 43 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 129.
- 44 *Age.*, s. 129.
- 45 *Age.*, s. 157.
- 46 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 206.
- 47 *Age.*, s. 206.
- 48 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 205.
- 49 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 3.
- 50 *Age.*, s. 34.
- 51 *Age.*, s. 38.
- 52 *Age.*, s. 198.
- 53 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 198.
- 54 *Age.*, s. 256-257.
- 55 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Tanpınar'ın Mektupları*, (hzl. Zeynep Kerman), 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s. 214.
- 56 Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 112.
- 57 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 219.
- 58 C. G. Jung, *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi*, Say Yayınları, İstanbul, 1982, s. 229.
- 59 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 220.
- 60 Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür, Bir İnsan*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 42.
- 61 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 50.
- 62 Tanpınar, Abdullah Efendi'yi şu cümlelerle anlatır: "O doğrusu istenirse bütün ömrünce bundan korkmuş, bir gün insanlar ve eşya ile olan münasebetlerinin, ihsasların sathı planından çok daha derin ve başka bir seviyeye çıkmasından, kâinatı ve güzelliğini veren büyük sırrın, ortasından kesilmiş bir meyve gibi birdenbire bütün çıplaklığıyla apaçık görünmesinden, korkunç manzarasıyla onda her nevi yaşama zevkini, bir anda tıpkı bir nefeste söndürülen bir mum gibi söndürmesinden korkmuştu." (Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 165-166).
- 63 *Age.*, s. 163.
- 64 *Age.*, s. 166.
- 65 *Age.*, s. 167.
- 66 *Age.*, s. 172.
- 67 *Age.*, s. 183.
- 68 *Age.*, s. 191.
- 69 *Age.*, s. 192.
- 70 *Age.*, s. 193.
- 71 *Age.*, s. 195.
- 72 *Age.*, s. 196.
- 73 *Age.*, s. 201.
- 74 *Age.*, s. 203.
- 75 *Age.*, s. 204.
- 76 Jung, *age.*, s. 229.
- 77 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 174.
- 78 *Age.*, s. 109.
- 79 *Age.*, s. 110-111.

- 80 Orhan Okay, "Rüyalar" hikâyesindeki spiritüalizm etkisini açıklarken hikâyenin Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'ndan üç yıl sonra yazıldığını vurgulamaktadır. Bk. Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 225.
- 81 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 169.
- 82 *Age.*, s. 16.
- 83 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 71.
- 84 *Age.*, s. 185.
- 85 Tanpınar, *Huzur*, s. 23-24.
- 86 *Age.*, s. 328-329.
- 87 *Age.*, s. 341.
- 88 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 12.
- 89 *Age.*, s. 152.
- 90 *Age.*, s. 156.
- 91 *Age.*, s. 167.

## KAYNAKÇA

- Alptekin, Turan, *Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür, Bir İnsan*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.
- Bachelard, Gaston, *Su ve Düşler*, (çev. Olcay Kunal), YKY, İstanbul, 2006.
- Freud, Sigmund, *Rüyalar ve Yanılgılar Psikolojisi*, (çev. Ali Seden), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1978.
- Jung, C. G., *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi*, (çev. Engin Büyükinel), Say Yayınları, İstanbul, 1982.
- Kaplan, Mehmet, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul, ts.
- Okay, Orhan, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Aydaki Kadın*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Beş Şehir*, 16. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1995.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Hikâyeler*, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Huzur*, 10. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Mahur Beste*, 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Sahnenin Dışındakiler*, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Şiirler*, 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Tanpınar'ın Mektupları*, (hzl. Zeynep Kerman), 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, (hzl. Birol Emil), 2. bs., İstanbul, 1996.
- Uçman, Abdullah - İnci, Handan, *Tanpınar Üstüne Yazılar: Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Kitabev, İstanbul, 2002.

## PRİMO TÜRK ÇOCUĞU “İRKÇİ”, “ŞOVEN”, “FAŞİZAN” BİR HİKÂYE MİDİR?

Tamer Küttükçü\*



**Özet:** Ömer Seyfettin, büyük ediplerin birçoğunda vaki olan bir talihle, yaşadığı yıllarda yalnız belli başlı eserleriyle tanınır ve bilinirken kimi eserlerinin keşfi için ise uzun yıllar beklemek zorunda kalmıştır. Balkanlar’ın en kanlı senelerine açılan “Primo Türk Çocuğu” adlı hikâye de, yayımlanışından neredeyse bir asır sonra, ancak günümüzde, çeşitli incelemelerin odağı olabilmıştır. Ne var ki, eseri incelenmeye değer bulan araştırmacıların pek çoğunun Türk edebiyatı alanı dışından oluşu, dahası “taraf”lı bakış açısını eserin incelenmesi noktasında dahi özenle koruması, söz konusu hikâyenin kimi haksızlıklara uğramasına da yol açmıştır. İşte bu makalede, -metne politik yaklaşımlar yerine-, hikâyenin anlatı-bilimsel bir incelemesi hedeflenecek, böylelikle “metindeki ana fikrin ne olduğu” daha tarafsız bir noktadan anlaşılmasına çalışılacaktır. Bu çaba, eseri eleştirenlere, doğrudan bir cevap niteliği de taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ömer Seyfettin, Primo Türk Çocuğu, ırkçılık, şovenizm, faşizm.

PRİMO TÜRK ÇOCUĞU “İRKÇİ”, “ŞOVEN”, “FAŞİZAN” BİR HİKÂYE MİDİR?

**Abstract:** Sharing a similar fate with several important authors, Ömer Seyfettin was known in his age for his most acclaimed works, while for some of his other works to get renowned many years had to pass. “Primo Türk Çocuğu”, a story set in a bloodiest age in the Balkans, likewise needed more than a century after its publication to become the focus of analyses. However, the story received some unfair treatment by expects that were not within the discipline of Turkish literature and that preserved their politically biased standing analysing the work. In this study, political approaches set aside, the work is analysed in its narrative value and its principal theme is aimed to be clearly determined. This endeavour also has the quality of offering a direct response to those that criticise the work.

**Keywords:** Ömer Seyfettin, Primo Türk Çocuğu, chauvinism, racism, fascism.

### GİRİŞ

Bazı büyük yazarların kimi eserlerinin yıllar sonra araştırmacı ve incelemecilerin ilgi odağı oluşu, bana hep düşündürücü gel-

\* Öğr. Gör., Sabancı Üniversitesi, Diller Okulu.



miştir. Eserleri, yayımladıkları günden bu yana birçok yayınevini raflarından ders kitaplarına değin yayılma imkânı bulmuş Türk edebiyatının kilometre taşlarından Ömer Seyfettin'in bir anlatısı da bu tuhaf yazığa duçar oldu: Uzun yıllar araştırmacı ve incelemecilerin pek de ilgisini çekmemiş "Primo Türk Çocuğu" adlı bu hikâye, özellikle son yıllarda yayımlanan değerlendirme yazıları ile edebiyat çevrelerinin dikkatini çeken, üzerinde konuşulup tartışılan bir metin hâline geldi. (Tabii bu "yeni / den günde-me geliş"te, Ömer Seyfettin'in hikâyelerini bir bütün olarak yayına hazırlayan ve bu sayede metinlerin okur ve edebiyat eleştir-menleri ile buluşmasını sağlayan Prof. Dr. Hülya Argunşah'ın katkısını da unutmamak gerekir.)

Bununla beraber, metin üzerinde değerlendirme ve yargılarda bulunan incelemecilerin ağırlıklı olarak Türk edebiyatı sahası dışından oluşları, dahası sahip oldukları belli bir ideolojik duruşu edebiyat metinlerini inceleme noktasında da muhafaza etmeleri, metne belki siyasal ya da toplumbilimsel açıdan kayda değer bakış açıları kazandırmış, buna karşın edebiyat anlamında metnin kurmaca değerlerini hiçe sayan, -o denli ki anlatının kendi retorliğini tahrif etmeyi göze alacak derecede- peşin hükümlü yargıları da beraberinde getirmiştir. Sözgelimi Murat Belge, *Milliyet* gazetesinin 22 Nisan 2004 tarihli baskısında yer alan "Hamasi Jön Türk Edebiyatı" başlıklı yazısında söz konusu hikâye hakkında bu türden bir önyargıyla kaydedildiği bariz, son derece ideolojik hükümlerde bulunur:

"Trablus'a İtalyanlar'ın saldırması, Genç Kalemler'de toplanan, İttihat ve Terakki güdümünde -ve Gökalp gözetiminde- genç edebiyatçıların şiddetli bir şovenizme dalmalarına yol açmıştı. Ömer Seyfettin'in "Primo Türk Çocuğu" adlı korkunç hikâyesi bu tepkiyle yazılmıştır, ama içeriğini bu tepkiyle sınırlı görmek mümkün değildir. Entelektüel yanı olmayan bir ırkçılık yapıyordu ve yapmaya devam edecek, başkalarının bunu yapmasına da önyak olacaktı: ilkel bir 'kan' edebiyatı yapıyordu ve tabii yalnız değildi."

Bu konuda tek olmamakla beraber, (2008 yılı itibariyle *Taraf* gazetesinde yayımlanan Halil Bertay'ın yazıları da hatırlanmalıdır.), hikâyeye ilişkin nefret hissini açıkça ortaya koyan, eleştiri tonalitesi en sert yazılardan birini kaleme alır Murat Belge. Öyle ki, metni "şovenizmin izinde" "korkunç bir hikâye" olarak tanımlamaktadır; üstelik hikâyeye, içeriği itibarıyla daha da olumsuz bir çizgide konumlandırılmakta, "entelektüel yanı olmayan bir ırkçılık" numunesi ve "ilkel bir kan edebiyatı" ürünü biçiminde nitelendirilmektedir. Anlatı-bilimsel bir metin tahlili yapmak yerine (ki bunu yapmadan metin-

sel söyleme nasıl ulaşılabilir?) belli cümlelerdeki -kendilerine göre-muhafif ideolojiyi cimbızlayarak alıntılama esasına dayalı bir yöntem izleyen ve bu cimbızlanmış cümleler içinde “faşizmin” izlerini kaydeden- bu ve buna benzer “incelemeler”, acaba metni doğru tanımlama konusunda ne derece geçerli bir zeminde durmaktadırlar? İşte bu yazıda, bir söylem incelemesi yapılarak özellikle hikâyedeki “rahatsız edici” retorik alanlar mercek altına alınacak ve anlatıda “yazarın ırkçı ve şoven söylemlerinin” yer alıp almadığı ve de metnin gerçekte “ilkel bir kan edebiyatı” ürünü olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorgulanacaktır.

### ANLATICININ SESİNDE “YARGILAYICI” İZLER

Söz konusu bakış açısına göre ilk “rahatsız edici” söylem izlerine daha anlatının başında rastlanır. Hikâyeye, anlatıcının bir mekân, daha da özel tanımıyla bir şehir tasviri ile başlar. Betimlenen şehir, adı metinde açıkça verilmek kaydıyla, Selanik’tir. Bununla beraber, anlatıcının alışageldik bir şehir tasvirinin ötesine geçtiği, özellikle etnik kimlikler temelinde tasvire ötekileştirici nitelendirmeler eklediği görülür:

“Katolik kilisesinin hâkim ve müstevli çanı saat üçü vuruyor, hiddetli bir ahenkle bazen yavaşlanarak, bazen coşarak devam eden haris tanini karanlıklara yayılıyor, altın ve iktisat ve menfaat rüyaları gören müsterih Yahudi mahallelerinin üzerinde dalgalanıyor, sonra ta yukarılara, mert ve sessiz Türk mahallesinin sık ve geniş çatılarına doğru yükseliyordu.” (s. 165) (Alıntılardaki vurguların tümü bana ait. T.K.)

Katolik kilisesinin çanı üzerinden sarf edilen öznel yaklaşımlar bir yana, özellikle Yahudi ve Türk mahallelerinin tanımlanmasına ilişkin olarak anlatıcının okuru yönlendirici açık bir tarafgirlik güttüğü kaydedilmelidir. Öyle ki, Türklerin tümü ‘mert’ sıfatı içinde ele alınırken Yahudiler ise ‘altın ve iktisat rüyası gören’ bir materyalizm içine hapsedilmektedir. Bu noktada, ilgili değerlendirmenin nasıl bir anlatıcı tarafından üretildiğini belirlemek önemlidir. Bir metnin anlatıcısı, dıştaki yazara çok yakın bir noktadan anlatımı gerçekleştiriyor ya da aksine yazara çok uzak, âdeta karakterlerden birinin zihnine çok yakın bir yerde duruyor olabilir. Bu duruş noktası, kuşkusuz, ürettiği söylemin otoritesini de belirler; öyle ki yazara yakın duran anlatıcının söylemi çok daha “gerçek”, okurca peşinen benimsemesi öngörülen bir hüküm değerindeyken karaktere yakın duran anlatıcının söylemi, bir anlatı kişinin yargısından öteye pek

fazla geçemeyebilir. Yukarıdaki alıntıda anlatıcı, "levanten" bir hayat tarzından millî bir uyanışa geçiş/dönüş yapan Kenan Bey'in, bu deneyim sonrasındaki zihninin donanımlarını yansıtmakla meşguldür ve bu açıdan karakterine çok yakın bir noktadan, aşağı yukarı "onun zihnine ayna tutar nitelikte" bir aktarımda bulunmaktadır -ki bu konum, hemen hemen tüm anlatı boyunca da korunacaktır. Dolayısıyla, "dıştaki yazardan uzaklaştırılarak anlatı kişilerinden birine yakınlaştırılmış bir anlatıcı pozisyonu" söz konusudur metinde. Bu tür anlatıcılar, dıştaki "varsayılan yazarın" idealarını seslendirmek yerine, âdeta bir karakter gölgesi gibi davranarak karakterin bilincini yansıtmaya endeksli bir aktarımla sınırlanırlar. Bundan dolayıdır ki, bu tür anlatıcı kurgularına ilişkin yapılması gereken, 'karakterleştirilmiş' anlatıcıya ait tüm söylemleri derlemek ve bunları dıştaki yazarın metindeki sesine delil olarak kaydetmek yerine, anlatıcı söylemini de bir karakter-söylemi gibi ele almak ve metinde bu söylemi kuran koşul ve gerekçelendirmelerin izlerini sürmektir.

Bu noktada, kuşkusuz, anlatıcı söyleminde -eğer varsa- diğer "rahatsız edici" retorik alanlarını da kovuşturmak gerekecektir. Nitekim Yahudi kimliğine ilişkin dışlayıcı/yargılayıcı bir tonalitenin, anlatıcı söyleminde, özellikle Selanik sokaklarının göstermecî bir anlatımla metne taşındığı bölümlerde de korunduğu gözlenir: "*Fakat karşısındakinin Rumca bilmediğini intikal edince tekrar ığrenç bir Yahudi Fransızcasıyla...*" (s. 171-172). "*Sokağın içinde birkaç Yahudi kavga eder gibi konuşuyorlar, yirmi otuz kişilik bir gürültü husule getiriyorlardı.*" (s. 175)

Şu hâlde, anlatıcının sesinde bir Yahudi ötekileştirmesinin varlığı -başka örneklerle de- tartışmasız bir biçimde kendisini ortaya koymaktadır. Bunun nedeni ile ilgili olası ayrıntılara ise, ancak metinde yer alan "Yahudilerle ilintili" olay örgüsü aktarımlarına odaklanarak ulaşılabilir. Tam da bu noktada, yine anlatıcının sesinden metne bırakılmış bir olay aktarımı düşündürücüdür: "*Birden her şey değişmişti. Sokakları şapkalılar kapladı. Yahudilerin hepsi hemen Rumlaştı. Bütün dükkânlar maviye beyaza boyandı.*" (s. 275)

Burada öykülenen, Selanik'in işgali sırasında, Yahudilerin saf değiştirmeleri ve fanatik bir Yunan taraftarı kesilmeleridir. Bu, anlatıcının sesine yansıyan öfke izlerini bir nebze olsun açıklayıcı olabilir mi? Öyle görünüyor ki, bilgiyi belleğinde taşıyan 'karakterleştirilmiş' anlatıcı, buna bağlı olarak içinde geliştirdiği bir tepkiselliği söz konusu kimliğe ilişkin tanımlamalarda dışa vurmaktadır. Bu bağlamda anlatıcı retoriğine, "somut, tarihsel olgulardan hareketle" ge-

liştirilen bir duygusal tepki hâkim gibidir. Ancak bu öngörüğü doğrulayabilmek için, anlatıcı söylemi ekseninde metindeki diğer ayrıntıları da incelemek gerekecektir.

Gerçekten de, metne odaklanıldığında anlatıcının retoriğinde bu duygusal tepkinin başka örneklerine de rastlamanın mümkün olduğu görülür. Bu tepkisel söyleyişin muhataplarından biri, Avrupa ve Avrupalılardır: “*Bu gaddar Avrupa'nın sathı ancak bir milyon kilometre murabbıydı.*” (s. 168). “(...) *şefkat müesseseleri tesis[,] hatta hayvanları himaye cemiyetleri teşkil eden bu dolandırıcı, alçak Avrupalılar*” (s. 169)

Aynı metotla, anlatıcının bu kez de Avrupalılara yönelik öfkeli tonalitesinin nedenlerine ilişkin bir iz sürüldüğünde ise, anlatıda yine somut birtakım “tetikleyicilere” rastlanır. Sözgelimi anlatıcı bir yerde, bilgisi dâhilindeki şu hükümleri kaydeder:

“(...) İngiltere Hindistan'ın kanunu emiyor, bütün hazinelerini Avrupa'ya taşıyor, iki yüz doksan beş milyon insanı hizmetçi hayvanlar, yani at ve eşek gibi her haktan mahrum, kendi hesabına çalıştırıyor; Rusya Türk yurdunu akla gelmez gaddarlıklarla çiğniyor; İngiltere ile, üç bin senedir yaşayan kadim bir milleti, viran olan İran'ı haritadan silmek, yeryüzünden kaldırmak için ittifak ediyorlardı.” (s. 169)

‘Karakterleştirilmiş’ anlatıcının belleğine nakşolmuş olan bu tarihsel değerlendirmeler, yalan mıdır? Peki, anlatıcının bilincinde tüm bu gerçeklerin varlığı, sesinde gözlenen bu ikinci dışlamaya da neden-sonuç ilişkisi zemininde bir tutarlılık sağlamıyor mudur?

Bununla beraber, bütün bunlardan daha çarpıcı bir durum ise özellikle Selanik halkına dair olguların aktarıldığı bölümlerde, aynı anlatıcının sesinde “kimi Türklere” karşı da bir dışlamanın gözlenmesidir ve üstelik de bu dışlama, ötekilerden çok daha geniş bir “anlatılama zamanı” ile hikâyede konumlandırılmıştır:

“Ve bu memlekette kendisi gibi tarihinin büyüklüğünü, mazisinin şerefini, dedelerinin şanını bilmeyen, inkâr eden, milliyetinden utanan ne kadar Avrupalılaşmış renksiz vardı.” (s. 171). “Tüccar kâtipleri, mağaza memurları, kendi kendilerine hayali bir ehemmiyet veren tatlı su Frenkleri, hâsılı bütün bu renksiz ve Türklüğe düşman grup, seviniyordu.” (s. 175). “(...) yarım gecelik sarhoş aşıklarıyla dudak dudağa öpüşerek geçen artistlerin, medeni ve necip garbın vahşi Türkiye'ye hediyesi olan kibar ve mümtaz orospuların arsız kahkahalarını işitiyordu.” (s. 166)

Her ne kadar açık bir kimlik tanımlaması ya da yönlendirmesi söz konusu değilse bile, ilgili söylem alanları ayrıntılara dikkat

edilerek okunduğunda, eleştirilere hedef olan kitleyi daha ziyade Türk kimliğine mensup bireylerin oluşturduğu net bir biçimde görülmektedir. Öyle ki, ilk alıntıda yer alan "tarihinin büyüklüğünü", "mazisinin şerefini", "dedelerinin şanını" ifadelerinin geleneksel Türk tarih söylem(ler)inden izler taşıdığı ve dolayısıyla burada topun ağzına konan "Avrupalılaştırmış renksizlerin" doğrudan Türklerin bazıları olduğu barizdir. Öte yandan ikinci alıntıda mevcut "Türklüğe (Türk'e değil) düşman" tabirinin de, -bir tâbiyet değil bir ideoloji reddini ortaya koyduğu için (Türk kimliğinden olmayanların 'Türklük düşüncesine' eğilimli olmasını beklemek anlamsız olurdu zira)- yine bizatihi kimi Türklere yönelik bir eleştiriyi içinde barındırdığı açıktır. Üçüncü alıntıda ise, takdir edileceği üzere, ülkeye bir sosyal grup (fahişe) göçünden/transferinden ziyade gerçekte bir kültür dönüşümünden söz edildiğinden, bu noktada yine Türk kimliğine tâbi kimi "yozlaşmış" bireylerin ya da hayatların iğnelendiği ortadadır. (Bu, kuşkusuz, metnin ırkçı, ırk temelinde "ötekileştirici" bir metin olduğunu ileri süren savı tümünden yıkan bir durumdur. Eğer gerçek bu olsaydı, Türk kimliğine tâbi bireylerin tümü idealize edilerek kusursuzlaştırılır ve eleştiri oklarından -gerçekçi olmayan bir biçimde- bütünüyle "âri/münezzeh" kılınırdı.). Şu hâlde o kilit soruyu sormanın tam zamanıdır: Anlatıcının tepkisini niçin -tüm haricî unsurlarla beraber, hatta onlardan daha fazla- bizzat Türk kimliğine mensup bu bireyler çekmektedir?

Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde, yine anlatıcının söyleminden aktarılan bir olgu, bu kitleye karşı sahiplendiği dışlayıcı tonalitesinin de koşullarını açıklaması bakımından önemlidir:

"Rumlar, 'Megalo idealarını', yani büyük emellerini takip ederek binlerce ölü bırakıyor, Türk topraklarının üzerine sıçrayarak nutuklar söylüyorlar, 'Elenizm' için daha ileri gitmeye yemin ediyorlar; Bulgarlar 'Naşi, naşi, Çarigrad naşi' yani 'İstanbul bizim olacak, İstanbul bizimdir' diye sevinerek ateşe atılıyorlardı. Fakat Türkler... Türklerin hiçbir fikri, büyük değil, hatta küçük bir emeli bile yoktu." (s. 278)

Tüm bu tarihî gerçekliği ortada sosyal verileri belleğinde tutan 'karakterleştirilmiş' anlatıcı üzerinde, öyle görünüyor ki toplumsal alanda var olan bu millî duyarlılıktan yoksunluk ve sosyal gelişmelere ilgisizlik "bizzat Türk kimliğine tâbi bireylere yönelik o dışlayıcı tonalitenin" oluşması için yeterli olmaktadır. Dolayısıyla, bir kez daha anlatıcının söylemindeki sert ve kınayıcı edayı koşullandıran bir yapılanma, anlatıda konumlandırılmaktadır.

Özetle, metinde, 'karakterleştirilmiş' anlatıcının sesinde zaman zaman muhtelif gruplara yönelik "yargılayıcı"- "ötekileştirici" söylemler gözlenmekte, ancak aynı anlatıcının belleğinde bu tepkiselliği "anlaşılabilir" kılacak kimi sosyal olguların varlığı tanımlanarak öfke tonalitesi havada asılı kalmaktan kurtarılmakta, hatta öznenin tavrı meşrulaşmaktadır. Kabul edilmeli ki bu durumda, anlatıcıyı sahiplendiği bu dışlayıcı söylemlerinden dolayı yargılama ve bunları "bir öznenin temelsiz, faşizan saldırıları" olarak niteleme hakkı da, okurun elinden alınmış olmaktadır.

### KENAN BEY'İN "SÖYLEVLERİNDE" "ŞOVEN" İZLERİ

Kenan Bey'in sesindeki "rahatsız edici" izler ise, özellikle Primo'ya ders verir nitelikteki konuşmalarında kendisini gösterir. Âdeta bir "söylev" tonalitesi elde eden, bu uzun soluklu konuşma bölümlerinde zaman zaman "şovenvari" söylemlere yer verir Kenan Bey:

"(...) Bizim hükümetimizi tesis eden Ertuğrul ve Osman Oğulları Turan'dan, Horasan'dan, Altundağı'ndan kalkarak Anadolu'ya gitmişler, Anadolu'da ne kadar Türk varsa, Selçukî ve başkaları... hepsini kılıç kuvvetiyle birleştirmişler. Sonra Avrupa'ya geçmişler. Orada Rum, Arnavut, Bulgar, Sırp gibi milletleri esir etmişler, memleketlerini almışlar. (...) Fakat aldıkları yerlerin ahalisini Türkleştiremediklerinden bu büyüklük onların zayıf düşmelerine neden olmuş." (s. 267)

Özellikle altı çizili ifadelere odaklanıldığında, Kenan Bey'in sesine yansıyan işgal, ilhak ve asimilasyon yanlısı bir edanın varlığı dikkat çekicidir ve bu yapının oldukça "şoven" bir söylem kurduğu ileri sürülebilir. Fakat bu noktada bir aktarım özelliğinin ihmal edilemeyecek kadar önemli bir ayrıntı oluşturduğu kaydedilmelidir. Söz konusu söylem, söylem üreticisinin bütünüyle özümsemediği bir retorik midir? Şunu unutmamak gerekir ki, geçmiş zaman olgularının aktarımında tercih edilen "-mış" rivayet kipi, her zaman için, az ya da çok, söylemin gerçekliğini kısın bir etkiye sahiptir. (Biraz kıstığında, olguları kısmen paylaşan bir söylemi kuran bu kip, gerçekliği tümünden kıstığında söylemin ironik bir hâl almasına neden olur.) Kuşkusuz, Kenan Bey'in söyleminde güçlü bir "anlam kısılmasından" ve yukarıdaki söylemin bir ironisinden söz etmek olası değildir. Yine de, kipi varlığından kaynaklanan kısmî bir gerçeklik yitimi ve söylem aşınması yadsınamaz. Kenan Bey zaten daha "emin" olduğu görüşlerinde, aktardığı hâlâ geçmişe ait, kendi

gözlemi dışında kalan bir olgu olduğu hâlde, “-dı” belirli geçmiş zaman kipini benimser:

“(…) sırf düvelî ve siyasi bir tabirden başka bir şey olmayan “Osmanlı” namı altında bütün düşmanlarımızı kardeş sayıyor, en büyük Türkleri, mesela Cengiz ve Hülagü gibi en mümtaz harp dâhilerini çocuklarımıza en fena adamlar olarak gösteriyorduk. Ne yeni ve Müslümanlığa muhalif olmayan bir Türk medeniyeti ibda edebiliyor, ne de Avrupa’dan gelen Hristiyan medeniyetini kabul edebiliyorduk.” (s. 268)

Tercih edilen kip üzerinden “gerçekliği” daha artırılmış bu söylem alanında Kenan Bey, bir öncekinde olduğu gibi “şovence” tavırlar içinde değil, daha ziyade olayları analiz ederek 19. yüzyıl siyasal portresi itibarıyla millî duruşun yoksunluğundan kaynaklanan ulusal trajediyi işaretleyen bir söylem öznesi konumundadır. Nitekim iki söz alanı birlikte değerlendirildiğinde, ortaya, “geçmişte böyle yayılmacı bir siyaseti sahiplenmişiz; ama asıl mesele, sonrasında gelen kimi yanılığalar, merhametimizin bedelini ödemek zorunda kalışımız ve nihayet bugün Trablus ve Balkanlar’daki işgallerle belirlenen trajik manzaradır...” türünden bir retorik çıkmaktadır. Kendi bakış açısıyla kuşkusuz tutarlı bir neticedir bu. Kenan Bey’in söylemini de, “fanatik-şoven” bir söylem değerlendirmesi içine dâhil edebilmek için metinde yeterli veri/otorite yoktur bu açıdan.

### ORHAN’IN ANLATTIĞI TARİHÎ BİLGİ VE HİKÂYELERİNDE “FAŞİZAN” İZLER

Öte yandan, Primo’nun okul arkadaşlarından biri olarak anlatıya eklenen Orhan karakteri de, özellikle Primo’ya anlattığı kimi tarihî bilgi ve hikâyelerin aktarımı noktasında yer yer “rahatsız edici” söylemleri benimser: “*Türkler dünyanın en cesur, en asil, en kavi bir milleti idi. Krallar, hükümdarlar, hakanlar, beyler, emirler nesliydî. Asırlarca bütün Asya’ya hâkim olmuşlar, Atilla Avrupa’yı ezmîş, köpek gibi inletmişti.*” (s. 182)

Ancak, buradaki işgal eğilimli ve militarist söylemin “şiddetinin” de metinsel değerlerce kısılarak olağan koşullarda kazanabileceği faşizan söylemden uzaklaştırıldığı belirtilmelidir. Öncelikle her ne kadar alıntılanan bu bölümdeki düşüncelerin Genç Türklerin beyannamesinden aktarıldığı ifade ediliyorsa da bu, birebir bir aktarım değil, küçük bir çocuğun zihninde kalanlar ya da yeniden ürettikleridir. (Bu bölümde, özellikle tarihsel olguların aktarımı noktasında ortaya çıkan “-mış” rivayet kipi, çocuğun sesinde kimi

kayıplara ve yeniden üretilmeye gebe bir durumu açıkça imlemektedir ki bu durum, zaten daha sonra anlatıcı tarafından da kabul/ihtar edilecektir.) Dolayısıyla söylemi üreten ve anlatıda sesi duyulan gerçekte küçük bir çocuktur ve onun sesinde “Avrupa’yı köpek gibi inletmek” düşüncesi, olgun/yetkin bir kişide olduğu gibi planlı bir fikri yansıtmaz, dolayısıyla olağan bir durumda kazanacağı söylemsel otoriteyi de elde edemez.

(Öte yandan, bu noktada söylem öznesine ilişkin “örtük bir şiddet yöneliminin” varlığı kabul edilse bile, unutulmamalı ki çocuklarda şiddet yönelimleri “faşist bir ideolojiye” sahip olduklarından değil, bilinçaltılarında kimi rahatsız edici baskılar, saplantı hâlini almış korkular ya da doyurulmamış istemlerden kaynaklanır.)

Kaldı ki görünürde sert söylemin etkisini kıran tek unsur, öznenin yaşından ve çocukça üretiminden kaynaklanan sorun da değildir. Orhan’ın bu söylemlerini müteakiben, anlatıcı da “devreye girerek” çocuk kahramanın söylemindeki aşırılığı ihtar ya da teslim eder; özne tarafından üretilen söylemin gerçeklik değerini -dolayısıyla şiddetini- bu açıdan da azaltmış olur: “(Orhan...) Türklerin eski deniz muharebelerini, vaktiyle Akdeniz’i bir Türk gölü yaptıklarını, büyük paşababalarından, mülazım ağabeylerinden duyduğu şeyleri çocukça büyülterek, mübağalaştırarak, uzun uzadıya hikâye ediyordu.” (s. 182)

Özetle, Orhan’ın aktarımlarındaki bu “faşizan” nitelendirmeler de, yetkin bir öznenin sesinde kazanacağı “bilinçli, sahiplenilmiş bir ırkçı retoriği” kuramaz; daha çok “küçük bir çocuğun savaş, işgal ve ilhak korkuları ile kuşatılmış zihni” ve buna karşı geliştirilmiş “kahraman üretimlerine dayalı savunma mekanizmalarını” yansıtan psikolojik göstergeler olarak kalır.

### PRIMO’NUN OYUN VE DÜŞLERİNDE “ŞİDDET” VE “VAHŞET” İZLERİ

Primo’daki “rahatsız edici” izler ise, ağırlıklı olarak, oyun ve rüyalarının anlatıldığı söz alanlarında gözlenir. Bir yerde oyuncak bir tabanca ile hedef kıldığı İtalyan kralının resmine nişan alıp atış talimi yaparken taşınır metne (s. 266-267). Çocuk dünyasını kuşatan bu şiddet yüklü oyunda onun ruh hâlinde var olan kimi öfke ve acıların izlerini saptamak güç değildir. İtalyan annesi tarafından terk edilmesinin acısı, her gün duyumsanan işgal korkusu ve ilhak düşüncesi, oyunlarda telafi edilmeye çalışılır gibidir. Ama onun içindeki



travmatik hâli, rüyaları çok daha net bir biçimde ortaya koyar. Öyle ki, düşman kumandanlarının gelip ayağına kapandıklarını, sonra bir başka gece, dizlerine kadar düşman askerlerinin kanına battığını görür düşlerinde (s. 280-288). Şiddeti açık bir biçimde tanımlayan, hatta sonuncusu itibarıyla "vahşet" eğilimi sergileyen bu durumlara dair neler kaydedilebilir? Bir çocuğun "faşizan ve hunharca" arzuları mıdır bunlar?

Öncelikle şunu ortaya koymak gerekir ki, özneyi bir olguyu hayal ederken, onun öyle olacağını düşlerken temsil etmek başka, o olguyu rüyada görmekte iken temsil etmek başkadır. Dolayısıyla "Ömer Seyfettin, küçücük bir çocuğa düşman kanını göl hâline getirecek kadar insan öldürmeyi hayal ettirmez" bu kompozisyonda. (Eğer gerçek bu olsaydı, söz konusu bu olguyu bir rüya kompozisyonu içinde konumlandırmaya gerek yoktu; pekâlâ Primo bunları evde otururken de hayal edebilirdi; üstelik daha "bilinçli"- "bilince tâbi" bir istem olurdu bu durumda.)

Bu noktada Freudyen bir okuma yapılacak olursa, düşlere taşınan imgelem ve düş kurgularının arka planında, bireyi rahatsız eden birtakım hayatî olguları kovuşturmak gerekir. Böyle bir çaba içine girildiği zamansa, Primo'nun düşlerindeki imgelere "doğallık" ya da en azından "anlaşılabilirlik" sağlayan trajik bulgulara ulaşmak zor değildir. Primo, İtalyan annesi tarafından -bir kimlik çatışması ve seçimi sırasında Primo Türk kimliğini benimsediği için- terk edilmiştir (s. 264). Bu başlı başına travmatik bir durumdur. Öte yandan zihni özellikle babası ve arkadaşı Orhan tarafından sürekli Türklerin uğradığı haksızlıklar temelli söylemlerle meşgul edilmektedir (s. 184, 276). Balkan bozgunu (s. 271), her gün Selanik'in dört bir tarafında konuşulan düşmanlarca işgal ve ölüm korkusu (s. 270), bilinçaltını travmatik bir biçimde sarmaktadır. Öyle görünüyor ki, Primo'da gözlenen, belleği ve bilinci, "yaşanan kimi trajik olgular" ve "çaresizliğin ürünü yer yer şiddet donanımlı düşünceler" tarafından iğdiş edilmiş bir öznel hâlidir. O nedenle içindeki korkularını ve ezilmişlik hissini bastırma adına, düşlerinde "baskı öznesini küçültüp, kendisini yücelterek" istem doyumuna yönelir; ama bunu yaparken kuşatıldığı şiddet söyleminden de arınamaz. Belki onu Ömer Seyfettin'in ülküsü "faşist bir çocuk" olarak nitelerek yerine, bu dramatik hâli ile ele almak çok daha gerçekçi ve duyarlı bir değerlendirme olacaktır. Özetle, Primo'nun oyun ve düşlerine taşınan şiddet ve yer yer vahşet izlerinin de ardında, gerçekte daha büyük travmalar vardır

ve tümü de, yaşanan trajedileri oyun ve düşlerde telafi etme çabalarından başka bir şey değildir.

## SONUÇ

Sonuçta, Trablus'un işgali ve Balkanlar'daki huzursuzlukların tesiri altında kaleme alınmış bir hikâyedir "Primo Türk Çocuğu" ve bundan dolayı tepkili bir milliyetçiliğin izleriyle doludur. Belki bu nedenle anlatıda sesleri duyulan özneler -anlatıcı da dâhil olmak üzere- yer yer "rahatsız edici" düşünceleri sahiplenirler. Buna karşın bu düşüncelerin temelsiz, saldırgan bir şovenizme kaymasına metinsel otoriteye izin verilmez. 'Karakterleştirilmiş' anlatıcı, üç ayrı ögeye karşı "dışlayıcı" söylemler yöneltir; ancak yine kendi bilincinden bu unsurlara karşı öfkeli tonalitesinin nedenlerini metne taşıyarak öfke söylemini -hiç değilse kurgusal düzlemde- meşru hâle getirir. Kenan Bey'in "saldırgan, işgal ve ilhakçı" söylemlerinin karşısına daha otoriteli olarak bozgunların sebeplerini kovuşturan analitik değerlendirmeleri yapılandırılır. Orhan'ın şovenice görünen aktarımları, hem yaşının küçüklüğü, hem de anlatıcının "öznenin fazla abarttığını" ihtar eden müdahalesiyle otoritesizleştirilerek bir çocuğun kuşatıldığı eziklik hissini kimi tarihî hikâyelerin mitosuyla bastırma çabasına dönüşür. Primo'nun oyunlarında hem aynı türden bir ezikliğin hem de ailevî bir öfkenin bertaraf edilmesi gayreti sezilirken rüyalara taşınan "ayaklara kapanan düşman kumandanlı, düşman askeri kanlı" görüntüler, çocuk dünyasında yer edinmiş işgal (s. 283), düşmanlarca aşağılanma (s. 282), esir düşme (s. 274), yaşadığı coğrafyadan sürülme (s. 273) ve öldürülme (s. 287) kaygılarının düşlerde bastırılması ve telafi edilişini betimler.

Şu hâlde, hikâyeyi, "tüm anlatı kişilerinin temelsiz bir biçimde, saldırgan, ırkçı, şoven ve faşist bir söylemi bas bas bağırdıkları bir metin" değerlendirmesi içine hapsedmek ve akabinde de bu söylemleri(n her birini) kalkıp Ömer Seyfettin'in "faşistliğine" bir delil olarak göstermek, herhâlde metne yapılabilecek en büyük haksızlıktır. -Ki böyle bir şey, zaten bir edebî metinde karakter kurgusu, bunlar arasındaki hiyerarşik söylem otoritesi düzlemini tümünden yok sayan, büsbütün edebiyat dışı- sorunlu bir değerlendirmedir. Ama işin asıl ilginç yanı, bir başka bağlamda bu hususa azami özen gösteren kişilerin her nedense Ömer Seyfettin noktasında -kendileriyle de çelişir biçimde- tam aksi bir tavrı sahiplenmeleridir. Öyle ki gerçekten de tuhaf olan, günümüzün "popüler" bir yazarının met-

ninde bir Ermeni karakterin "Türk mezaliminden" yakınması üzerine, bunun hiçbir biçimde yazarı bağlayamayacağını kaydeden ve günlerce "roman kahramanını yargılayan Türk demokrasisi" sözleriyle Türk adalet sistemini hafiften "ti"ye alan "aydınların", salt hikâye kişilerinin sözleri ve tutumlarını esas almak suretiyle ve üstelik "söylem hiyerarşileri", "anlatıcı-(varsayılan) yazar arasındaki mesafe" gibi en temel retorik öğelerini bile ihmal ederek- Ömer Seyfettin'i kolayca benzeri bir ithama maruz bırakabilmeleri, onu çarçabuk "faşistlikle", "kan edebiyatçılığıyla" suçlayabilmeleridir. Bu anlaşılmasız çelişkinin altında yatan, şu iki temel unsurun eksikliği olmalıdır: Bizde okur / incelemeci / metin tahlilcisi henüz kendi ideolojik önyargılarından kurtulabilmiş değildir. Öyle ki, ulusçu bir incelemeci liberal- "ötekici" bir söylem, liberal- "ötekici" bir incelemeci de ulusçu bir söylem karşısında derhâl "gerilmekte" ve anlatıda karşı eksendeki söylem üretimlerine, söylem öznesinin kim olduğu, söylemin hangi bağlamda yapılandığı hususları üzerinde durmaya pek de gerek görmeksizin, doğrudan cephe almaktadır. Bu da "yorumun/değerlendirmenin" baştan sorunlu bir zeminde biçimlenmesi için yeter sebeptir. İkincisi ise, bizde ne yazık ki bir anlatıda söylemin otoritesi, bunun hangi husus ve kıstaslara bağlı olarak değer kazandığı gibi anlatı-bilimsel olguların varlığı, henüz çoğu incelemecinin bilgisi haricindedir. Bu da, çoğu zaman "edebî" bir metnin "edebiyat dışı" bir incelemesiyle neticelenen problemleri bir değerlendirmeyi beraberinde getirmektedir.

Her şeye rağmen yine de bir soruya yer vardır: Nedensellikleri sağlanmış ve söylemsel otoriteleri "törpülenerek" şiddeti kırılmış da olsa, bu tür rahatsız edici söylemlerden kaçınılması gene de daha iyi olmaz mıydı? Kuşkusuz olurdu. Ama sanatçılardan bu duyarlılığı/özveriyi beklemeden önce, "öfkenin" asıl kaynaklarını yok etmek, o gün ve bugün dünyanın gözü önünde yapılan katliamları, sinsice yürütülen işgal ve sindirme politikalarını, "küreselleşme" kisvesine bürünmüş kuşatmacı zihniyet biçimlerini ortadan kaldırmaya çalışmak daha anlamlı olmaz mı?

Kaynak Metin: Ömer Seyfettin, *Bütün Hikâyeler - 1*, (hzl. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.

## DURALİ YILMAZ'IN HİKÂYELERİNDE GELENEK

Esra Poyraz\*



**Özet:** Geçmişten günümüze kadar gelen maddî ve manevî değerler bütünü olarak kabul edilen gelenek, modern Türk edebiyatında Divan ve Halk edebiyatından yararlanma olarak karşılık bulur. Gerek şiirde gerek hikâye ve romanda sanatçılar, geleneği kullanma yoluna gitmişlerdir. 1960'larda ise, yeni bir hikâye anlayışıyla karşılaşırız. "yeni gelenekçi hikâye" tarzı olarak ortaya çıkan bu hikâye anlayışında yazarlar, modernizmin karşısına duyguyu, inancı ve yerliliği çıkarmışlardır. Bu geleneğin temsilcilerinden olan Durali Yılmaz da hikâyelerinde giderek kimliksizleşen, değerlerinden uzaklaşan insanımıza çıkış noktası olarak dinî değerleri ve Anadolu kültürünü gösterir. Bu çalışmada gelenek kavramıyla beraber Durali Yılmaz'ın hikâyelerindeki gelenek unsurlarını inceleyeceğiz.

**Anahtar Kelimeler:** Gelenek, modernizm, yeni gelenekçi hikâye, Durali Yılmaz.

### THE STORY OF THE TRADITION OF DURALİ YILMAZ

**Abstract:** Tradition, usually defined as the sum of material and spiritual values continuing from the past to the present, embodies in modern Turkish literature in the sense of using classical and folkloric literature materials. In novels and stories as well as poems, traditional material has been used by the authors. In the 1960's a new style of story writing emerges, which is called neo-traditionalism. Authors of that style emphasize sensuality, faith and nativity as opposed to modernism. Durali Yılmaz, a representative of the neo-traditionalistic style, points out religious values and "Anatolian culture" as references to the people whom he believes are parting from traditional identities. In this study, traditionalist elements in the stories of Durali Yılmaz are analysed along with the concept of tradition.

**Keywords:** Tradition, modernism, neo-traditionalist story, Durali Yılmaz.

## GİRİŞ

Edebiyatımızda Divan ve Halk edebiyatından yararlanma adını alan gelenek, geçmişle bugün arasında köprü kurmak, hatta geçmi-

\* İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi.

şi yeniden diriltmek isteyen sanatçıların beslendiği asıl kaynaklardan biri olmuştur.

Bu çalışmamızda, gelenek kavramı üzerinde durup günümüz Türk edebiyatının hikâye ve romancısı Durali Yılmaz'ın geleneği hikâyelerinde kullanım şekli üzerinde duracağız.

Farklı anlamlarda kullanılan gelenek ilk olarak, *"Bir toplulukta, zaman içinde meydana gelen kültür birikiminin neticesi olan her şey"*<sup>1</sup> olarak tanımlanırken, zaman içinde meydana gelen bu kültür birikimi, toplumda ortak bir kimliğin oluşmasını sağlayan, toplumdaki çözülme ve dağılmayı engelleyen, kuşaktan kuşağa aktarılan değerler manzumesi olarak karşılık bulur.

Geleneğin aynı zamanda kuşaktan kuşağa aktarılması özelliği, Tanzimat'la gelen kültür ve medeniyet değişikliği sonrasında kırılmaya uğramış ve kültürü devam ettirmek isteyen aydınlarla yeni kültürü benimseyen aydınlar arasında bir ikilik meydana getirmiştir. Belli bir kültürle yetişmiş insanımıza, bu yeni kültürü kabullenmek elbette ki zor gelmiştir. Özellikle Batılılaşma yolunda devletin baskın rolü, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle, *"önce umumî hayatta başlayan, sonra cemiyetimizi zihniyet bakımından ikiye bölen, nihayeti ameliyesini derinleştirerek içimize işleyen bir ikiliğin doğmasına yol açmıştır."*

Batılılaşma cereyanı sosyal, siyasî ve ekonomik sahada olduğu gibi, edebiyatta da yeni bir değişim sürecini başlatmıştır. Bu itibarla, Batı'nın hayatı tasvir ve tasavvurunu ifade eden değerlerinin kabul edilmesini savunan birçok aydınımız, Batılılaşma adına kendi kültür değerlerini bir kenara bırakıp Batı'dan yaptığı adaptasyonlarla her şeyi yeniden inşa etmek istemiştir; fakat bu o kadar kolay olmamıştır. *"Çünkü kültür, çok geniş bir zaman kesitinde oluşan; bir elbise gibi kolayca giyilip çıkarılamayacak bir sosyolojik vakiadır."*<sup>2</sup> Bu da gösteriyor ki geçmiş, her ne kadar istenmese de varlığını devam ettirme gayreti içine girmiş, ortadan tamamen kaybolmamıştır. Bu yönde çaba sarf eden sanatçılar ise, kültürel sürekliliği sağlamak adına tarihle bağlarını koparmayıp onu "hâl" içinde devam ettirme anlayışı doğrultusunda hareket etmişlerdir. Dolayısıyla *"Biz, gelenekten ne örf ve âdetleri ne de belli davranış kalıpları üreten ve insanları bu kalıplara göre davranmaya zorlayan ideolojik aygıtları anlıyoruz. Gelenek, bizce kültürün kendisini koruma refleksi ve varlığını sürekli bir yenileme bilinciyle "hâl"de devam ettirmesidir."*<sup>3</sup>

Geleneğin hâlde devam etmesi, sanatçının bir tarih şuuruna sahip olmasıyla mümkündür. Geçmişle bağlarını koparmadan gelece-

ğe uzanmak isteyen sanatçının bir taraftan yeni bir eser ortaya koyarken diğer taraftan da geçmişi o eser içinde yeniden diriltmesi, değiştirmesi gerekir. T. S. Eliot'un ifadesiyle, "Geçmiş'in "hâl" içinde varlığını hissetmek kadar, ebediyeti, sınırsız, sınırlı olanda, yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek bir yazarı gelenekçi yapar. Aynı zamanda bir yazarın içinde yaşadığı zaman ve mekânın, yani çağdaşlığının keskin bir şekilde şuurunda olmasını sağlayan şey de budur."<sup>4</sup> Bir sanatçı, eğer geçmişi bugünde diriltebiliyorsa o sanatçının kültürel sürekliliği var demektir.

Belli bir tarih şuuruna sahip olup kültürel sürekliliği sağlamak, yani gelenekten faydalanmak; gelenekle modern hayat arasında kalmış, modern hayatın cazibesine kapılarak maziden yavaş yavaş bağlarını koparmış insanımızda yaşanan bilinç kopmasını, hafıza kaybını yeniden onardığı gibi, geleceğimize de yön verir. Nurettin Topçu'nun ifadesiyle, "Gerilerden gelerek, ileri ufuklara doğru akan bir nehir gibi mazi, istikbalimizin yaratıcısı olur."<sup>5</sup> Dolayısıyla kendi coğrafyasından ve ikliminden beslenen edebiyat, "yabancı bir mürekkeple"<sup>6</sup> yazılmış bir taklit unsuru değil, yeni bir oluşumdur, yeneden doğmaktır. Bu itibarla Tanpınar'ın, "İnsanı realiteye, realiteyi altındaki kökleşmiş meseleye irca etmeden bu memleketin edebiyatının yapılamayacağına ben de kani değilim."<sup>7</sup> ifadesi, menzile varılacak yol haritasını çizmiştir.

Yazımızın başında da belirttiğimiz gibi edebiyatımızda gelenek, Halk ve Divan edebiyatı olarak karşılık bulur. Özellikle Türk şiirinde yaygın olan gelenekten yararlanma, Türk öykü ve romanında da kendini göstermiştir. Halk edebiyatındaki halk hikâyeleri, masallar, meddah hikâyeleri; Divan edebiyatındaki mesneviler, Tanzimat dönemiyle birlikte gelişmeye başlayan yeni hikâye tarzının yaygınlaşmasıyla geçerliliğini kaybetmiş; ancak ortadan tamamen kaybolmayıp bazı yazarlarımıza kaynaklık etmeyi sürdürmüştür.

Kültürel sürekliliği sağlamak adına yazarlarımız, farklı amaçlarda ve şekillerde geleneksel hikâye tarzından faydalanma yoluna gitmişlerdir. Sami Paşazâde Sezai ile başlayan Batı tarzı hikâyecilik Ömer Seyfettin'le zirveye çıkmış ve yazar, kimi zaman romantik, kimi zaman tezli hikâyelerle Türk hikâyeciliğindeki yerini almıştır.

Hemen arkasından gerek Divan ve gerekse Halk edebiyatı unsurlarını öyküye taşıyarak sağlam kurgulu hikâyeler üreten Yakup Kadri Karaosmanoğlu, köy hikâyeciliğinde önemli bir isim olan ve hikâyelerindeki toplumsal tezleriyle yerli hikâyeciliğe yeni bir bakış açısı kazandıran Kemal Tahir, gelenekten faydalanan yazarları-

mız arasındadırlar.<sup>8</sup> Daha sonraları modern hayatın dayattığı kimliksizlik, bunalım ve maddeleşme, ideal insan tipine ihtiyacı da beraberinde getirmiştir. Özellikle son yıllarda gelenek kavramı, *"mistik bir tecrübeyi ve hikmet'i öne çıkaran dinsel bir anlam kazanmıştır. Gelenek kavramına bu ikinci tanımı yükleyenler, modernizmin bıraktığı tüm boşlukları doldurmak niyetindedirler."*<sup>9</sup> Bu itibarla yazarlar geleneği, bir medeniyetin yeniden inşa edilmesi olarak değerlendirmişler ve bu amaçla eserlerinde kullanmışlardır. *"Tarihi gelişmelere, edebiyat akımlarına ve sanatçıların tercihlerine bağlı olarak gelenekten farklı şekillerde ve farklı amaçlarda faydalanılmıştır. Kimlik oluşturma, eskiyi yeniden inşa etme, farklı olma veya kaçış bu amaçlardan bazılarıdır. Geleneğin kullanılma amacı ne olursa olsun ortaya çıkan asıl gerçek, modern insanın geleneksel insan modeline ve düşünce yapısına ihtiyaç duyduğudur."*<sup>10</sup>

### YENİ GELENEKÇİ HİKÂYE

1960'lara geldiğimizde klasik hikâyeden farklı olarak gelişme gösteren başka bir hikâye tarzıyla karşılaşırız: 'Yeni gelenekçi hikâye'. Bu hikâye tekniği, özellikle 1960'ların sonunda kendini gösterir. Modernizme karşı çıkan, yerlilik, akıl ötesi, şuuraltı, altıncı his, duygu, sezgi gibi kavramları ön plana alarak modernizmin getirmiş olduğu teknolojiye, bilimselliğe ve akılcılığa karşı direnen, bu yönüyle postmodernizme yaklaşan bir hikâye anlayışı olan 'yeni gelenekçi hikâye', modernizmi reddettiği kadar dini ve geleneksel ahlakı da yücelten bir hikâye anlayışıdır. İlk olarak Ahmet Hamdi Tanpınar ve Peyami Safa'da gördüğümüz bu hikâye tekniğinde amaç, geleneğinden ve millî değerlerinden uzaklaştırılan toplumun kendini sorgulamasına zemin hazırlamaktır. Aynı zamanda, 'yeni gelenekçi hikâye'de "ben" anlatımı önemsenmiş; geleneksel kaynaklar, yerli mitolojik unsurlar, masal ve efsane motiflerine yer verilmiştir.<sup>11</sup>

1980 sonrası postmodern Türk hikâye ve romanında da kendini gösteren bu hikâye anlayışında yazarlar, bu dönemdeki içe dönük edebiyat anlayışının tersine toplumcu edebiyat anlayışını benimseyerek gelenekten yararlanmışlardır. *"Bunlar, doğunun hikmetli ve sade üslubunu benimseyerek geleneksel anlatıları, tasavvuf ve bazı tarihî olayları yeniden yorumlamışlar ve geçmişle günümüz arasında köprü kurma yoluna gitmişlerdir. Daha doğrusu kültürümüzde var olan ve toplumsal değerlerin beslediği ideal insan tiplerini ve ahlak anlayışını modern hikâyenin yeni teknikleriyle işleyerek topluma yeniden sunma tarzını benimsemişlerdir."*<sup>12</sup>

Bireye dayatılan sistemin etkilerini, değerlerinden koparılmış bireyin acılarını, yalnızlığını işleyen ve bireyin kurtuluşu için çıkış yolu olarak tasavvufu gösteren Rasim Özdenören ve Durali Yılmaz; halk hikâyelerinden beslenen Afet Ilgaz; Anadolu insanının geleneklerini, dilini, inançlarını yakından tanıyan ve bunları eserlerinde işleyen Şevket Bulut; hikâyeye tekniğinde bir çığır açan, hikâyelerinde geleneksel anlatı tekniklerine, tasavvufa, deyimlere, türküle-re, yerel kelimelere yer veren Mustafa Kutlu; geleneksel değerleri modern imkânlarla yeniden oluşturan Hüseyin Su; geleneği modern hikâyede yeniden diriltten yazarlarımızdan önemlileridir. Bunların yanında Tarık Buğra'yı, Emine Işınsu'yu, Sevinç Çokum'u, Mustafa Necati Sepetçioğlu'nu sayabiliriz.<sup>13</sup> Özellikle postmodern edebiyatta önemli bir isim olan Nazan Bekiroğlu ve Murathan Mungan gelenekten önemli derecede faydalanan yazarlarımızdır.

### YENİ GELENEKÇİ HİKÂYE VE DURALİ YILMAZ

İlk eserlerini *Burdur'un Sesi* isimli mahallî gazetede yayımlayan (1965) yazarın, *Söylenmeyen* (1975), *Gel İçimde Ağla* (1985), *Akrebin Dansı* (1989) isimli üç hikâyeye kitabı vardır. Yazar daha sonra bütün hikâyelerini *Dansedebilmek* (1997) adıyla yeniden yayımlamıştır. *Siyah Perdeli Evler* (1975), *Savaş Günlüğü* (1976), *Ankara'da Ölüm* (1976), *Aziz Sofi* (1976), *Fetva Yokuşu* (1978), *Ölmeden Ölenler* (1988), *Yesevi İrmakları* (1995), *Kıyam* (1997), *Kutup Yıldızları* (2000), *Şeyh Bedrettin* (2001), *Hacı Bektaş Güvercin Anadolu'da Çerağ Uyanacak mı?* (2003) adlı romanlarının yanında bir de *Sevgiyi Öğrenen Adam* (1987) adlı senaryosu vardır. Durali Yılmaz, bir hikâyeci ve romancı olduğu kadar, roman üzerine de çalışmaları olan bir araştırmacıdır. *Romanımız ve İnsanımız* (1976), *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu* (1990) adlı çalışmalarının yanında Doğu'da romanın başlangıcı olarak da kabul edilen *Hay bin Yekzan* (İbn-i Tufeyl, 1977) ve *Hüseyin Fellâh* (Ahmet Midhat, 1981) adlı eserler üzerinde çalışmıştır.

Özellikle "ben" merkezli hikâyeye tekniğini kullanarak eser kaleme alan; çocukluk anılarından bireyin iç dünyasındaki çelişkilere; kültürel yozlaşmadan, kimliksizlikten, insanın kendi tarih ve medeniyeti üzerinde düşünmesine kadar giden Durali Yılmaz, aynı zamanda bir akademisyen olması hasebiyle meselelere bir entelektüel gözüyle bakar.

Eserlerinde önemli bir mekân unsuru olarak gördüğümüz Anadolu toprağı, kendi ifadesiyle "*Güneşin Doğduğu Ülke*" kim-



liksizleşen, bunalım geçiren, çıkmaza giren insanımız için aynı zamanda yeniden dirilişin de mekânıdır. Dolayısıyla yazarın felsefesinde insanın kendisi olması vardır. Buradan yola çıkarak yazar, hikâyecilerimizin de kendi kaynaklarımıza yöneldikleri zaman taklitten kurtulacakları ve asıl başarıyı sağlayacakları görüşünü savunur.

Yazarın eserlerinin odak noktasını oluşturan önemli bir unsur insandır. Ona göre yazarlar, insanı en çok işlemiş ve yüceltmiş olan tasavvufa yeniden eğilmeyi, onun derinliklerini kavramayı tam anlamıyla becerebilirlerse orijinal roman yazmak gücüne ulaşacaklardır.

"Doğuda roman, Binbir Gece Masalları'ndan başlamış, Endülüs'teki kültür birikiminden sonra da Hay Bin Yekzan'a ulaşmıştır. Bu noktada yerini tasavvufi eserlere bırakmıştır. Bundan sonraki gelişme çizgisi ise hayli ilginçtir: Battal Gazi Destanları, derken İskendernameler ve Hamzanameler ve sonunda halk hikâyelerinden ve ortaoyunlarından Ahmet Midhat Efendi'ye geliş. Burada Batı romanıyla tanışma başlamış ve romanımız, Batı romanının kötü bir kopyası durumuna düşmüştür. Tabii ki, aslı varken kopyasına ilgi gösterilmesi beklenemez. Türk okuyucusunun baş başa kaldığı yazarlar, kaçınılmaz olarak Batılı romancılar olmuştur.

Bence çıkış yolu, tasavvufi eserlere eğilmek, şimdi fonksiyonunu yitirmiş olan bu ırmağa, romanla tekrar işlerlik kazandırmaktır. Böyle bir çıkış yapabilirsek, yalnız Türk okuyucusuna değil, diğer milletlerin okuyucularına da bir şeyler söyleyebilir ve insanlığa yepyeni bir anlayış sunabiliriz."<sup>14</sup>

İnsanlık tarihinin başlangıcından beri din, insan hayatının koruyucu kalkanı olmuş; insan, manevî desteği hep dinde bulmuştur. Batı'da olduğu gibi bizde de gelişmekte olan postmodern edebiyat ele aldığı konuları işlerken modern insanın kendini tanıması, evreni yorumlaması meselelerinde tasavvuf dünyasına kanat açarken tasavvufi eserlerden faydalanır, onun mistik yönünü kendi fantastik arayışlarıyla bütünleştirir.

Durali Yılmaz da bir hikâyeci olarak modern insanın yaşantısına eğilirken dinin gerekliliğine dikkat çeker. Başka yazarlar da toplumun geçirdiği sarsıntıları, bunalımları yazmışlardır; ancak Durali Yılmaz, diğerlerinden farklı olarak dini, kültürel ve sosyal zemine taşımıştır. Yazarın eserlerinin arka planında, özellikle din vardır. Dolayısıyla o, kültürel yozlaşma ve yabancılaşmanın sebeplerinden biri olarak dinî değerlerden uzaklaşmayı gösterir. İlham kaynağı olarak Anadolu'yu ele alan Yılmaz, kültür haritamızı iyi belirlememizi ve bu harita üzerinde bilinçli bir şekilde yol alabildiğimiz zaman başarıyı sağlayacağımızı ifade eder. Hikâye için değil de ro-

man için söylenmiş olsa da, onun şu değerlendirmesi konumuz açısından önemlidir:

“(...) Romana ulaştık bundan vazgeçemeyiz. O hâlde, 150 yıldır sorulan soruyu bir de ben soruyorum: Nasıl roman?

150 yıldır cevaplandırılan bu soruya bir de ben cevap veriyorum: Anadolu kültüründen ilham alan bir roman... Bilinen ilk yerleşik hayat, burada başlamıştır demek, çok iddialı olmasa gerek: Arkeolojik kazılar, özellikle Hacılar’daki bulgular, bunu kanıtladı. Eski Yunan kültürünün kaynağı burası. Hıristiyanlık, bu topraklarda şekillendi; Müslümanlık, bu topraklarda zenginleşerek Batı’ya yürüdü. İnsanlığın ve medeniyetin beşiği burası olmuştur dense, yeridir. Ben bu toprakların romanı diyorum. Bu roman; itiraftır, ahlak ve öğüttür, ideoloji ve öğretiler. Ve bu roman, bir büyük kültürün destanı olacaktır; bu roman, insanlığa sunulan en büyük armağan olacaktır. Latin Amerikalı oyuncular, böyle bir romanın ipucunu verdiler gibi geliyor bana. Bunu başarmanın ne denli bir kültür gerektirdiğini bilmem söylememe gerek var mı? Tanrılar çağı Anadolu’sundan İslam’a, Hitit’ten Batı’ya uçsuz bucaksız bir kültür haritası... Bu haritayı okuyabilen, yolunu bulacak ve başaracaktır. Son söz olarak, şunu açıkça söylemeliyim: Her toprak, kendi kültürünü oluşturur ve bu kültür kendi romanını doğurur. Kendi toprağından fıskıran kültürün romanını yazabilenlerin başarısı ortadadır”<sup>15</sup>

Durali Yılmaz’ın hikâyelerinde geleneğin nasıl kullandığına gelince; eserlerinde özellikle Halk edebiyatı motiflerinden, toplumumuzun olgunlaşmasında öncülük etmiş ideal tiplerden, tasavvuf-tan büyük ölçüde faydalanmış ve bununla Durali Yılmaz, kendi ifadesiyle toprağından fıskıran kültürü, eserlerine nakış nakış işlemiştir. Eserlerinde Hacı Bektaş’tan Eşrefoğlu Rumî’ye, Mevlana’dan Fuzulî’ye, Hızır’dan Musa’ya, Nuh Tufanı’ndan Hıra Dağı’na bütün bir tarih konuşur. Dolayısıyla yazar, geçmişi sadece bilgi olarak değil, hâl’de de var olması gerektiğini anlatmak ister. Özellikle romanlarında Türk toplumunun kırılma noktasını teşkil eden önemli tarihî olayları yeniden yorumlamış ve toplumun bir tarih şuuruna erişip geleceğine yön vermesini istemiştir.

Durali Yılmaz’ın hikâyelerinde geleneği kullanım şekillerini şu başlıklar altında inceleyeceğiz:

## FOLKLORİK UNSURLAR

Durali Yılmaz’ın yayımlanmış ilk hikâye kitabı olan *Söylenmeyen* (1975)’de kapalı, soyut, simgelerle yüklü bir anlatım hâkimdir. Hohlanan camlara çizilen dünyalar, öldürülen yılanlar, kanaryaya karşı çıkarılan kumru, gölgeler, gölgelere yataklık eden Hilton, ke-

mik tozları, kan akan dereler, geziciler, uyurgezerler, darağacından sızan damlalar, Sodom ve Gomore, Bizans... *Söylenmeyen*'de yazarın kullandığı imgelerden bazılarıdır. Bu kitaptaki hikâyelerde yazar, olaydan ziyade, bireyin içinde bulunduğu çıkmazları, geçirdiği bunalımları, hafakanları irdeler. Durali Yılmaz, buradaki hikâyelerde özellikle çocukluk hatıralarından yola çıkmış, halk inançlarına, efsanelere, geleneklere daha geniş anlamıyla folklorla yer vermiştir. Kitaptaki hikâyelerin altısı, kaynağını folklordan almıştır.

"Kumru"<sup>16</sup> hikâyesinde yazar, çocukluk anısından yola çıkarak büyük şehre üniversite okumaya gelen gencin kent hayatındaki yalnızlığını anlatır. Küçüklüğünden beri kumrulara karşı ilgi duyan genç, doğduğu köyün kumru sesiyle güzelleşen gün doğumlarını hatırlar, kentin gün ışığına hasret pencerelerine bakarak. Bir gün eve geldiğinde penceresine konan kumruyu görünce çocukluğunda kumruları ürküttüğü zaman, annesinin anlattığı kumru efsanesi gelir aklına:

Annesi, "*Günah yavrurum, yapma oğlum. Kumrulara dokunma günah; sonra ellerin kırılır.*" der. Burada bir halk inancına da yer veren yazar, annenin ağzından kumru efsanesini anlatmaya başlar:

"Evvel zamanda biri kız, biri oğlan iki öksüz kardeş varmış. Bunların bir de üvey anneleri varmış ki, kötü mü kötüyümüş... Bu iki öksüzün gözlerinin yaşını hiç kurutmazmış. Bir sabah, gün doğmadan bu kötü kadın suya gidecek olmuş. Tabii ki çocukların uyumasını da hiç mi hiç istemiyormuş. Hemen onları uyandırmış. "Ben gelene kadar, siz de yağ kızartadurun." demiş. Kadın gidince iki öksüz, tavaya yağ koymuşlar ve ocakta kızartmaya koyulmuşlar. Ne olmuşsa olmuş, kızın eteği tavanın kulpuna geçivermiş ve yağ dökülmüş. Tavayı tutmaya çalışan öksüzlerin üstüne de yukarıda asılı duran sacayağı düşmüş. Boyunlarında kara birer halka bırakmış sacayağı. Çocuklar boyunlarına düşen sacayağının acısını duymamışlar bile. Bir köşeye büzülmüşler, titremeye başlamışlar. "Allah'ımız", demişler "bizi bir kuş et uçur da o kötü kadının eline düşmeyelim." Allah da onların yalvarışlarını geri çevirmemiş. Onları iki kumru yapmış, uçurmuş. Boyunlarındaki kara halkayı da değiştirmemiş, bugünün anısını unutmamışlar diye."

Anne devam eder: "*İşte böyle oğlum. Bu olay gün doğarken olmuş. Bunun içindir ki kumrular en çok gün doğarken öterler. Ötmezler de o günü sayıklarlar: "Gu guuk guk... Yağ döktü. Kim döktü? Kız döktü."*

Bundan böyle genç, penceresine sürekli konan kumruyla yalnızlığını gidermeye çalışır. O, artık bu kentteki tek yoldaşdır onun. Kentin anayollarında yürürken, kumrulardan anlamayan, hiç kumru hikâyesi duymamış insanlara bakar ve acı bir yalnızlık

duyar. Çünkü kentte ne sabahları öten kumrular ne de kumru öykülerini anlatan anneler vardır. Oysa insanlar tarlada çalışırken kumru öyküsü anlatırlar, kumru türküsü söylerler, delikanlılar da sevgililerini kumruya benzetirlerdi. Kumrunun karşısında artık kentte kanarya vardır:

“Evlerin balkonlarından, odaların pencerelerinden kumru sesleri duyulmuyor. Kafeslerdeki kanaryalarla avunuyor bu kentliler. Birbirlerine anlamsız kanarya öyküleri anlatıyorlar. “Bu kuşlar, Kanarya Adaları’ndan başka yerde yaşayamazmış.” diyorlar. Evrensel olamamış, evrensel olamayacak kanarya öykülerini anlatmak hoşlarına gidiyor onların. Belki de bunun için sınırlı bir yaşamları var bu kentlilerin.”<sup>17</sup>

Kumruyu hayatın, köyün sembolü olarak kullanan yazar; evlerdeki kafeslerde yaşayan kanaryaları ise, kuşatılmış bir hayat olan kentin sembolü olarak görür.

*Söylenmeyen*’de folklorik unsur içeren bir diğer hikâye ise “Akşam Yemeği”<sup>18</sup> adını taşımaktadır. Bu hikâyede yazar yine bir çocukluk anısından yola çıkarak Anadolu’da yaygın olan bir halk kültürünü hatırlatır. Tarlalara kuşlar gelip de ekinleri yemesin diye konulan, ağaçların dallarına asılan korkuluklar...

*“Annem yemek sofrasını getirirken gölgesi titriyordu. Kapı gıcırdadı. Ceviz ağacının bütün yapraklarını gördüm. Az kalsın dün annemin binbir zahmetle düzenlediği kadını görecektim. Onu en iyi tanıyan bendim. Yapılırken her parçasını görmüştüm. Önce omurilik kemiğini buldu annem. Bu kemiğin gerçek sahibi bendim. Birkaç gün önce çay kenarındaki söğüt ağaçlarından kestim, at olarak kullandım, iyi koşmadığı için eve gelince odun yığınının üstüne atıverdim. Sonra kollarını buldu annem, yukarı ucundan iki karış aşağısına bağladı. Ben sıra kafasına geldiğini sanıyordum. Oysaki entarisini giydirmeye başladı. Boynu uzayıp kaldı zavallının. Uzun boynuna bir naylon torba geçirdi. Götürüp ceviz ağacının bir dalına oturttu.”*

Aynı hikâyede yazar bir de Şeyh Dede efsanesini anlatır. Halk arasında Şeyh Dede türbesinden bir şey almak hoş görülmez. Çünkü oradan bir şey alıp evlerine götürülenlerin rüyasına Şeyh Dede girer, inancı hâkimdir. O yüzden insanlar türbeden çıktıklarında, ayaklarındaki tozları bile silkelerlermiş. Şeyh Dede efsanesine göre;

*“Bir genç iki ağaç kesmiş eskiden buradan. Odun yapıp evine götürmüş. Akşam iki odunu yakmış. Gece yarısı genç uyurken Şeyh Dede eve gelmiş, oda birden aydınlanmış. Genç çarpılmış gibi fırlamış yatağından. Şeyh Dede, tebessümle: “Ne yaptın odunları?” demiş. Sonra odunları türbeye götürmesini istemiş. Genç yaktığı odunları düşünerek ocağa bakmış, küller odunlaşmış. Odunları türbeye taşımış eksik-*

*siz. Günler sonra olayı duyanlar olmuş. Türbenin bulunduğu dağı gezmişler, kesilmiş bir ağaç bulamamışlar."*

Bu efsaneden yola çıkarak yazar, efsanelerin toplumsal işlevine de telmihte bulunmuştur. Efsaneler, teşekkür etmiş olduğu yerleri koruyucu özellik gösterir. İçinde kutsal bir şahsın yattığına inanılan mekâna asla zarar verilmez, böylelikle çevre de korunmuş olur.

"Altın Beşik"<sup>19</sup> hikâyesinde de yine Altın Beşik ve Çağlaburnu efsanesini anlatan yazar, Kırım-Tatar ve Giresun yöresinde yaygın olarak bilinen Altın Beşik efsanesini kendi yorumuyla yeniden diriltir:

"Bir köyde çok eskiden beri bir söylenti süregelmiştir. Çağlaburnu köye yarım saatlik mesafede bir ovadır aslında. Çok eskiden orada bir kent varmış. Şimdi Çağlaburnu'ndan geçen kanalın suyunu o kentin insanları da kullanmışlar. Ekmeklerini yapmışlar, değirmenlerini döndürmüşler. Bu kentin insanlarını kimsenin bilmediği bir olay, göçe zorlamış. Kent daha sonra silinip gitmiş. Onların uzak ülkelerdeki çocukları: 'Dedelerimizin ünlü altın beşiği Çağlaburnu'nda kalmış, dedelerimiz Çağlaburnu ve Altın Beşik diye sayıklamışlar.' derlermiş. Bu köyde gezenler, sanki Altın Beşik'le karşılaşabileceklermiş gibi davranırlarmış, düşlerinde hep Altın Beşik'i görürlermiş."

Altın Beşik ve Çağlaburnu'nun bir sembol olarak kullanıldığı hikâyede, Altın Beşik ve Çağlaburnu Anadolu'dur, köydür. Yurtlarından uzakta olan insanların özledikleri ve düşlerinde gördükleri vatandır.

"Kovulmak"<sup>20</sup> adlı hikâyede birinci şahsın iç konuşmaları şeklinde köyünü özleyen, varlıkla yokluk arasında bocalayan biri çıkar karşımıza. Bu insan, uzayıp giden tarlalarda yeniden dirilmek ister. Modern hayatın getirdiği yalnızlıkta kovulmuş gibi hisseder kendini. Kendi köyüne giremeyen, dünlerini anamayan kovulmuş adam. Yabancılaşmıştır artık evler ona. Kış gecelerinde oyunlar oynanan evlerde şimdi miskin miskin oturmaktadır insanlar, bir hayalet görüntüsüyle. Bu hayattan sıkılmıştır adam ve tekrar ahşap evlere dönmek ister:

*"Yeniden ahşap evlere dönmeliyim bağıra bağıra. Varsın yorgun ve bitkin insanlar umutsuzluklarını yenileyip dursunlar." İçindeki sesler de ona dön demektedir, köyüne, ahşap evlere, annelerin ninnilerine...*

*Dön dinle evlerin sesini  
Anneler yeniliyor ninnilerini"*

İçinde on hikâyenin yer aldığı ve yazarın ikinci kitabı olan *Gel İçimde Ağla* (1985)'da, "Şiir İçin Yaşayan Adam" dışında kalan do-

kuz hikâye, belli bir şahsın etrafında dönmektedir. “Dansedebilmek”, “Kaybolan Bayram”, “Pansiyon Gönüldeki Deniz” ve “Tutunma” dışındaki “Hikâyeci”, “Sevgiliye Mektup”, “Yüreğimi Sana Bırakıyorum”, “Gel İçimde Ağla” ve “İşsiz”de anlatım birinci şahsın iç konuşmaları şeklinde karşımıza çıkar.

“Kaybolan Bayram”<sup>21</sup> hikâyesinde yazar, bir bayram sabahında Hızır motifiyle yine bir halk kültürüne götürür bizi. Halk arasında ölmezliğe ermiş kişi olarak kabul edilen Hızır’a yüklenen işlevler, efsanelerde, menkıbelerde, masalarda, destanlarda karşımıza çıkar. Hızır’ın sahip olduğu nitelikler insanlara şifa, sağlık, mutluluk getirişi; tabiattaki diriliş, uyanış ve canlılığın insana yansımaları şeklinde olur. Hikâyede bir kuşluk vakti bayram namazından sonra Yeni Cami’den Galata Köprüsü’ne doğru yürüyen Emin’in içinde tarifsiz duygular vardır. Birden eski bayramları hatırlar. Ak sakallı, nur yüzlü ihtiyarlar sıra sıra dizilirler, gençler ve orta yaşlılar onların ellerini öperler ve dualarını alırlardı. Ancak etrafına baktığında günlük hayatın getirdiği koşuşturmadan başka bir şey göremez. Emin, camiden çıkan sinirli insanları görünce iyiden iyiye gerilir. Bayramlaşacak akrabalarını düşünür Emin, sonra birden vazgeçer; koltuğundaki şekerleri olanca gücüyle sıkarak insanlara bakar. O, bu insanlarla, bayramdan habersiz bu insanlarla bayramlaşmak istemektedir. Ne yazık ki koca şehirde bayramlaşacak tek insan bulamaz. Derken, “Ne o evlat? Pek bitkin görünüyorsun!” diye bir ses duyan Emin, birden silkinir. Derin bir uykudan uyanırcasına ak sakallı adama bakar. Hiç tanımadığı bu yüzün ona bu sıcak cümleleri söylemesine şaşırmıştır. Sanki bir evliya nazarıyla veya bir ermiş sohbetiyle karşı karşıya bulunmaktadır. Emin, “Bayramlaşacak kimse bulmadım.” diyebilir ancak. Ak sakallı adam, Emin’den kendisini takip etmesini ister ve yürümeye başlarlar. Az sonra camlı bir kapının önünde dururlar. Burası düşkün kadınların bulunduğu yerdir. Ak sakallı adam, Emin’le kadınlara şekerleri ikram edip onlarla bayramlaşmak ister. Kısa bir tereddütten sonra yarı çıplak kadınlar, üzerlerindeki yarım yamalak giysilerle göğüslerini örtmeye çalışırlar. Ak sakallı adamın bu sıcaklığı karşısında genç kadınlar ağlamaktan kendilerini alamazlar. İkisi de buradan çıkıp tekrar deniz kenarına gelir ve bir müddet denize bakıp sohbet eder. Sonra ak sakallı adam çekip gider. Emin daha sonra onu, binlerce insanın kaynaştığı Karaköy rıhtımında saatlerce boşuna arar.

Bu hikâyede de yazar, modernleşmenin insanı yalnızlığa ittiğine, ferdileşmeyi ön plana çıkardığına ve bunun sonucunda da top-

lumsal değerlerin önemini yitirdiğine işaret etmektedir. Hızır da yalnızlaşmanın yaygınlaştığı dönemlerde insanın tutunacağı dal, sığındığı limandır.

*Akrebin Dansı* (1989) yazarın çeşitli dergilerde yayımlanmış dokuz hikâyeden oluşan üçüncü kitabıdır. Bu hikâyelerin bir kısmında tasavvuf ve yine folklor vardır. "Sezaryen"<sup>22</sup> adlı hikâyede, çocuğunu sezaryenle yapılan bir doğumda kaybeden baba çıkar karşımıza. Yazar, sezaryenden yola çıkarak teknolojinin insan hayatına getirdiği birtakım olumsuzluklara dikkati çeker. Hayatı kolaylaştırmak adına insanlara sunulan yenilikler, diğer taraftan doğal hayatın dengesini bozmuş, telafisi zor kayıplara yol açmıştır. Acılı adam, yolda üzgün bir şekilde yürürken bir halk şiiri antolojisi gözüne ilişir ve bir özlem şiiri okuyarak doyasıya ağlamak ister.

"Gelinlik"<sup>23</sup> hikâyesinde hikâyenin kahramanı Hasan, Batı ile Doğu, taklit ile millî, Avrupaî ile yerli, kız arkadaşları Linda ile Leyla arasında bocalayan bir Türk entelektüelidir.<sup>24</sup> Hikâyenin kahramanlarından Katolik olan Linda ile Tanrı tanımaz bir fizikçi olan Robert, evlidirler. Leyla ile Hasan ise onlardan daha önce evlenmişlerdir. Fakat Linda ile Robert'in düğün merasimi daha sonraya bırakılmıştır. Bu yüzden Linda, Leyla'nın gelinliğini istemektedir. Linda çocukluğundan beri Türklerin barbarlıklarını anlatan hikâyelerle büyümüştür. O yüzden İstanbul'a geldiğinde Türk arkadaş yerine hep Fransız dostlar edinir. Nitekim Türklerin insancıl insanlar olduğunu görünce bu düşüncesi değişir ve Hasan ile tanışır. Hasan ile bir edebiyat öğretmeni olan Linda uzun uzun edebiyat sohbetleri yaparlar. Birbirlerini de gizliden gizliye severler; fakat evlenmek nasip olmaz. Linda ne kadar Hasan'ı Paris'e götürüp onunla orada evlenmek istese de, Hasan bir türlü Paris'e gitmek istemez. Daha sonra Hasan'ın hayatına Leyla girer ve Hasan, Leyla ile evlenir. Çünkü Hasan, Türk kalmak, ülkesine hizmet etmek ve iyi bir yazar olmak istemektedir.

Bir süre Leyla'da Linda'yı arayan Hasan, Leyla ile edebiyat sohbeti yapmaz; ancak Leyla'nın okuduğu türkülerle yepyeni bir dünyaya açılır:

"Bilir misin o gelin türkülerini?" dedi Leyla. "Amanın da kızlar ne zor imiş burçak yolması / Burçak tarlasında gelin olması"

"Dalıp gitti Hasan. İlk kez fark ediyordu Leyla'nın mırıldandığı türkülerin açtığı dünyaları. Leyla'da Linda'yı ararken, Leyla'yı mı buluyordu ne? Bir şeyler doğuyordu içine: Leyla bir özge candır / Kara gözlü ceylandı."

Tercihini Leyla'dan yana kullanan Hasan'ın Linda'yla Paris'e gitmemekle iyi mi kötü mü ettiği yorumunu yazar, okuyucuya bırakır. Fakat araya serptiği türküler, çocukluğundaki köy manzaraları her hâlde yazarın bize bir bakış açısı kazandırması için yeterlidir:

“Evliliklerinin üçüncü baharıydı. Gelinlik ve gelincik, bu kez çocukluğuna kadar uzatıp gitmişti Hasan'ın düşünü. Linda, uzaklarda çok uzaklarda kalmıştı şu an. Hayal meyal hatırlıyordu çocukluğundaki gelinleri ve at üstünde allı yeşilli gelinlikleri dalgalandırarak gidişlerini. Nedense her düğünde kavga çıkardı köyün gençleri arasında. Çoğu zaman bıçakla yaralanmalar olurdu, akşamları köy meydanında yakılan büyük düğün ateşinin çevresinde. Fakat küskünlükler ertesi akşam biter, aynı gençler, ateşin etrafında döne döne harman dalı oynarlardı. Bu ateşe “maşıla” derlerdi. Gelin alımları, Pazar ikindisinde olurdu, Allı yeşilli gelinliğiyle ata binen gelinin üzerine para saçılırdı. Çocuklar kapışarlardı paraları yerlerden. Hasan da katılmıştı bu para kapmacalara.”

### TASAVVUF: RUHUN YENİDEN DIRİLİŞİ

Din ve tasavvuf, *Gel İçimde Ağla* kitabındaki hikâyelerde kendini gösterir. Bu şahıs, Anadolu'dan büyük şehre tahsil yapmaya gelen bir gençtir. Bu genç, Müslümanca bir hayatın yaşanmaya çalışıldığı bir ortamdan gelmiştir. Yeni ortamda ise hayat, farklı değer ölçülerine göre şekillenmektedir. Bunun sonucunda da değerler arasında çatışma yaşamaktadır.<sup>25</sup> Dolayısıyla Durali Yılmaz'ın hikâyelerinin nirengi noktasını teşkil eden toplumun ve gençliğin kimliksizliği, arada kalmışlığı, “Dansedebilmek”<sup>26</sup> hikâyesinde tekrar karşımıza çıkar. Ancak bu bunalım, dinî değerlere ve tasavvufa yönelindiği zaman son bulacaktır. Hikâyenin kahramanı Şems, ne isteyerek ve ne de istemeyerek Fransız liselerinden birinin Noel eğlencesine katılmıştır. Orada, rahibeler de vardır ve bir köşede oturup gülüşmektedirler. O gece hem dans edenleri kıskanır, hem ayıplar, hem de dans edemediği için üzülür. Gene de bir müddet dans eder, sonra oturup dans edenleri seyreder. Şarap şişelerine ve kadehlere bakarak ağızda farklı bir tat hisseder. Birden kendisini eniştesiyle beraber köyde koyunların arasında hayal eder. Derken müzik yeniden başlar. Arkadaşı Faruk, sitemli bir şekilde üzerindeki bu yılgınlığı atmasını ve Marya'yla dans etmesini ister. Şems, yırtık olması için her seferinde kendisini uyaran Faruk'tan çekindiğinden, kıza biraz daha yaklaşır. Bu defa Şems, okuduğu Rus romanlarını hatırlar. Romanlarındaki yoksul insanlar gelir gözünün önüne. Tolstoy'un, Dostoyevski'nin insanlarını hayal eder. Arkasından Nuruosmaniye Camii'nin avlusunda boya sandığının önünde du-



ran bir çocuk hayalinden geçer. Danstan sonra tekrar oturur ve o an kendisini bir Mevlevî ayininde hayal eder. Şems, başına uzun kavuğunu geçirmiş ney üfleemektedir. “Şems, öyle bir âleme dalıyor ki, yerde mi, gökte mi, hayalde mi, düştü mi? Ney sesi olup havaya karışıyor gibi...” Şems, hayal âleminden Marya’nın sesiyle uyanır. Müzik, ansızın başlar ve tekrar herkes dansa kalkar. Şems de herkes gibi alkış tutar. Onlar güler, Şems de güler. Gecenin sonunda Faruk’un arabasına binerek oradan ayrılan Şems, arabadan Taksim’de iner. Cebindeki parasının yarısını vermek pahasına da olsa, Kadıköy’e gitmek istemektedir. Dolmuşa biner. Arkasından dolmuşa iki genç de biner. Gençlerin ceplerinden bir tomar parayı çıkarıp içinden seçtiklerini şoföre uzatmalarını şaşkınlıkla izler ve onların bu durumlarına imrenerek bakar. Daha sonra Topkapı Sarayı’na gözleri kayar ve kendisinin bu defa Merzifonlu Kara Mustafa Paşa olduğunu hayal eder. Batılılardan intikamını alacak ve Viyana’yı düşürecektir. Derken gözünün önünde Alman fabrikalarında çalışan işçiler gelir. Onların “Ekmek, ekmek isteriz!” deyişlerini duyar gibi olur. Tekrar gençlerin konuşmalarını duyar. Gençler, gittikleri pansiyonlardaki kadınlardan bahsetmektedirler. Şems, bir an için bunlara acıyarak baksa da, onların bu mutlu hâllerine özenir. Dolmuş, Karacaahmet Mezarlığı’nı ikiye bölen yolda seyretmektedir. Kara servilerin altındaki sarıklı mermerlere bakar ve bu esnada, “Şems, inançla inkâr arasında. Dünle bugün arasında. Tarihle an arasında. Nerede duracağına karar verememektedir.” Kulağına tekrar ney sesi gelen Şems, Karacaahmet Mezarlığı’na bakarak ağlamak, İstanbul sokaklarında koşmak, sesinin çıktığı kadar bağırarak istemektedir. “Dansedebilmek”te madde ile ruh arasında bir medcezir yaşayan Şems, kimliğini arayan gençleri temsil eder. Şems, Mevlana’nın şahsında kendi manevî dünyasının derinliklerine dalar, o medeniyetin daha huzur getireceğine inanır ki, içinde kopan fırtınanın sesine kulak verir ve yine o seste kendini bulur.

“Pansiyon Gönüldeki Deniz”<sup>27</sup> hikâyesinde, “Dansedebilmek”teki Şems, Sabit olarak çıkar karşımıza. Cebinde arkadaşından borç aldığı iki yüz lirayla Taksim’den Galatasaray’a doğru kararsız adımlarla yürüyen Sabit’in yolu, bir pansiyona düşecektir. Şems’in yaptığı gibi, bilinçsizce içeriye giren gençlere uyararak kırmızı ışıklı evlerden birine girer. İçerideki yarı çıplak kadınlardan Deniz adında birinin davetine uyarak onunla yatmak için üst kata çıkar. Aralarında geçen duygusal konuşmadan sonra kadın, ertesi günün Beraat Kandili olduğunu ve o gün çalışmayacağını söyler. Aslında iyi

bir aileden geldiğini, bunu istemediğini dile getirir Deniz. Sabit bu sözden sonra Deniz'in gözlerine acıyarak bakar ve köydeki yoksul ablalarını, beyaz başörtüsüyle namaz kılan annesini hatırlar. Cebinde kalan son parayı da kadının eline sıkıştırır ve ona, burada çalışmamasını söyleyip nasihatler ederek ayrılmak ister. Deniz, bu paranın kendi hakkı olmadığını, geri alması gerektiğini söylese de, Sabit dinlemez ve orayı terk eder.

Deniz, istemediği hâlde birtakım zorlayıcı sebepler yüzünden işlediği hatalarının farkındadır. Bu sebeple mazbut, dinî inanç ve değerlerine bağlı bir aileden gelmesinin ruhunda bıraktığı tesirle Be- raat Kandili'nde pişmanlık duyması, bu maddî dünyanın ötesinde saf, temiz bir dünyanın varlığının idraki, insan denilen varlığın boşluğa bırakılan bir canlı olmadığını gösteriyor. Yine Sabit'in, Deniz'in gözlerinde canlanan ve saflığı, berraklığı, günahsızlığı resmeden beyaz örtüleriyle ablalarını, duaya kalkan elleriyle annesini hatırlaması, görünenin ötesinde gizli bir öte âleme inancın insan ru- hundaki varlığına işaret etmektedir.

Yazar, bu hikâyede "gönül ve deniz" kelimeleriyle de birer adlandırma yapmaktadır. "Pansiyon Gönül" insanın iç dünyasıdır ve orada farklı duygular vardır; şehvet ve sevgi gibi. Şehvet hayvanî duyguları ifade ettiği gibi, sevgi de Allah'a götürür. Allah'a götüren her davranış, güzelliştir, huzurdur. Deniz ise sonsuzluk âlemini temsil eder. Âşık, o derin sonsuzluğa dalarak denizin içindeki inci- yi bulmaya çalışır. Sabit, Deniz'in gözlerine bakarak saflığı, temizli- ği, sonsuz yakutî huzuru, yani Yaradan'ı bulmuştur.

*Akrebin Dansı'*ndaki "Göründüm Sureta İnsan"<sup>28</sup> adlı hikâye, İz- nikli mutasavvıf şeyh ve şair Eşrefoğlu Rumî'yi anlatır. Yazar, bir ta- savvuf büyüğü olan evliya şairle, Türk roman ve hikâyesine getir- mek istediği tasavvufî düşünceyi işlemiştir. Hikâyenin başlığı bize, "*Ete kemiğe büründüm, Yunus diye göründüm*" diyen Yunus'u, "*Enel Hak*" diyen Mansur'u hatırlatır. İnsanın sırrına ermek isteyen Eşre- foğlu, içinde saklı olan bir başka *ben'e* ulaşmak ister. Nefsini terbi- ye etmek için bu yolda bir hoca bulmanın şart olduğuna inanmış olan Rumî, yollara düşer. Emir Sultan Hazretleri'ne gider ve kendis- nin müridi olmak istediğini söyler. Fakat Emir Sultan, ona Anka- ra'yı işaret eder. Emir Sultan, içinin köpüren denizlerini sakinleştire- rek için Hacı Bayram-ı Veli'nin eteğine sarılır. Dergâhtan girdiği zaman Hacı Bayram-ı Veli tek kelam etmez. İlk imtihan başlamıştır. Dergâhta görevi, tuvaletleri temizlemektir. Büyük bir sabır göstere- rek bu imtihandan başarıyla çıkan Eşrefoğlu'na, Hacı Bayram-ı Ve-

li, kızını nikâhlar. Arkasından Hacı Bayram-ı Veli, tasavvuf yolunda derecelerinin ilerlemesi için onu tekrar İznik'e gönderir. Orada kırk gün çile çektikten sonra, hocası onu tekrar çağırır. Bu sefer yolculuk daha da uzaklardır. Karısı ve çocuklarıyla yaptığı meşakkatli yolculuktan sonra Hama şehrine gelir. Abdülkadir Geylani Hazretleri'nin torunu olan Şeyh Hüseyin Hamevî'nin huzuruna çıkar. Burada daha sıkı bir riyazet ve mücahedeye tâbi tutulan Eşrefoğlu Rumî'nin ruhu, teninden ayrılarak zamansız ve mekânsız bir yerlere varır artık. Nasut âleminde melekût âlemine doğru havalanan ten, artık edebiyete ve ezeliyete tırmanmıştır. "Ölmeden önce ölenlerin / Bekasını bulıgagörün". Rumî'nin dilinden dökülen bu dizeler, onun sırta erdiğinin kıvılcımlarıdır.

"Açıldı 'enelhak' sırrı. Gözüm, nereye baksa Rahman'ın sureti. Nurlarım ezeliyet ve ebediyeti kapladı. Zamanlar ve mekânlar yok, ben varım. Gelmiş, geçmiş ve gelecek bütün insanlar önümdedir. Kalkın desem yalın ayak, başı açık ve çırılçıplak doğrulacaklar. Âlemler, felekler, melekler hep benim emrimde. Tek yönetici benim. Zamanı döndüren benim. Gören ve görünen benim. Ne Eşrefoğlu'yum, Ne Rumî'yim, İznikî. Daima Bâki olan benim. Göründüm Sureta İnsan."

Eşrefoğlu Rumî, karısını alıp tekrar yollara düşer. Ankara'ya, oradan İznik'e. Kısa sürede adı yedi iklimi yayılır.

Bir gün Sultan Mehmet'in çağrısı gelir. Padişah onu İstanbul'a, hasta annesini iyileştirmesi için çağırır. Sultan Mehmet, kendisini müritliğe kabul etmesini ister ve bir kese altın vererek uğurlar. Elindeki altınları, sarayın dışında bekleyenlerin üzerine saçan Rumî Allah'a yalvarır: "Bizi sultanların kalbinden ve sultanları bizim kalbimizden çıkar." der. Bundan sonra Rumî, İznik'te dergâhını kurar, müritleri olur. Yazdığı şiirler, insanların gönül dünyalarını aydınlatır.

Bu hikâyede yazar, Türk-İslam mutasavvıf şairlerin en büyüklelerinden olan Eşrefoğlu Rumî'nin "seyr ü sülûk"tan geçerek fenafillâh makamına ermesini anlatır. Seyrin başı sülûk yani yola girmek, sonu ise vuslattır. Seyr ü sülûkta ilk aşama, bir mürşide teslim olmaktır. Mürşit, bireyin ruh dünyasını açar ve onu yüceltir. Seyr ü sülûka giren önce geçmişini silecektir, şuurunu berraklaştıracaktır. Bunun için devrin padişahlarına dilencilik yaptırılmış, en ileri gelen âlimlere tuvaletler temizlettirilmiştir. İnsan-ı kâmil olmak isteyeninin vereceği ilk önemli mücadele iç âleminde verdiği savaştır. Bu da nefis terbiyesiyle olmaktadır. Hırs, şehvet, benlik... nefsin güçlü taraflarıdır. Bunları samimiyete, sevgiye ve ıstraba dönüştürmek gerekmektedir. Bu da çile çekip nefis terbiyesinden geçmekle olur. İnsan-ı kâ-

mil mertebesine yükselen insan, Allah'ta kaybolmuştur. O'nun manevî varlığında erimiştir.

Durali Yılmaz'ın buradaki insanı yücelten tasavvufî anlayışı; bir tarikat adâbını dile getirmek suretiyle insanın olgunlaşmasına giden yolu göstermesidir. Tıpkı aşılınmayan ağacın meyve vermesi gibi veya verse de verimli olmaması gibi. Dolayısıyla Durali Yılmaz burada, insanın belli bir disiplin içinde eğitilmesi gerektiğini vurgular.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, modernizmle gelen yalnızlık içerisinde gelenekten faydalanma, elbette bazı mesajlar içermektedir. Durali Yılmaz geleneği, toplumu kuşatan ve onun kimliğini korumasında etkili bir kuvvet olarak görmektedir. Modernlik sonucu kendini gösteren hayat tarzı, insanımız için tehlike oluşturmaktadır, bireyi sadece maddeye sevk etmekte ve bireyin mana âlemini güçsüzleştirmektedir. Bu yüzdendir ki yazar, durum hikâyesi tarzında oluşturduğu hikâyelerinde bireyin iç dünyasına inmiş ve geleneğin bu iç dünyanın tedavi merkezi olabileceğini göstermek istemiştir. Bireye unuttuğu değerleri yeniden hatırlatırken de her şeye rağmen gelecekte umutludur: "*Firavun, Nemrut gebe kadınların karınlarını yaradursunlar: Nil Musa'yı taşıyor, mağara İbrahim'i saklıyor. Gelip gece, darağacındaki kemikleri sıkadursun, "başardım, başardım diye sevinedursun: Toprak beni büyütüyor."*<sup>29</sup>

## DİPNOTLAR

- 1 D. Mehmet Doğan, "Geleneğin" maddesi, *Büyük Türkçe Sözlük*, Beyan Yayınları, İstanbul, 1988, s. 385.
- 2 Beşir Ayvazoğlu, "Kültürel Sürekliliğe ve Geleneğe Dair", *Türk Edebiyatı*, S. 260, Haziran 1999, s. 11.
- 3 Ayvazoğlu, *age.*, s. 12.
- 4 T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2007, s. 3.
- 5 Nurettin Topçu, *Büyük Fetih*, 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, s. 102.
- 6 Hüseyin Su, "Öykümüzün Hikayesi", *Hece* (Öykü Özel Sayısı), S. 46-47, Ekim- Kasım 2000, s. 8.
- 7 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 55.
- 8 Ömer Lekesiz, "Öykücülüğümüzde Dönemler", *Hece* (Öykü Özel Sayısı), S. 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 20.
- 9 Muhsin Macit, *Gelenekten Geleceğe, Modern Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 2.
- 10 Prof. Dr. Ali Duymaz, "Halk Hikâyeciliği Geleneğinin 1980 Sonrası Türk Hikâyeciliğine Yansımaları", (80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu), 19-20 Ekim 2007, s. 129.
- 11 Dr. Ayşe Külahlıoğlu İslam, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007, s. 336.
- 12 Duymaz, *age.*, s. 128.

- 13 Lekesiz, "Öykücülüğümüzde Dönemler", s. 23-25.
- 14 Durali Yılmaz, "Roman Kavramından 1983'ün Romanlarına", *Yazarlar Birliği, Türkiye Kültür Sanat Yıllığı*, Ankara, 1984, s. 259-272.
- 15 Durali Yılmaz, "Soruşturmalar", *Hece (Roman Özel Sayısı)*, S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 737-738.
- 16 Durali Yılmaz, *Dansedebilmek*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1997, s. 18.
- 17 *Age.*, s. 23.
- 18 *Age.*, s. 51.
- 19 *Age.*, s. 54.
- 20 *Age.*, s. 49.
- 21 *Age.*, s. 102.
- 22 *Age.*, s. 16.
- 23 *Age.*, s. 181.
- 24 Ahmet Kabaklı, "Durali Yılmaz", *Türk Edebiyatı*, c. 5, İstanbul, 1994, s. 656.
- 25 Lekesiz, Ömer, *Modern Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs Yayınları, c. 4, İstanbul, 2001, s. 374
- 26 Yılmaz, *Dansedebilmek*, s. 68.
- 27 *Age.*, s. 79.
- 28 *Age.*, s. 145.
- 29 *Age.*, s. 37

## KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir, "Kültürel Sürekliliğe ve Geleneğe Dair", *Türk Edebiyatı*, S. 260, Haziran 1999.
- Doğan, D. Mehmet, *Büyük Türkçe Sözlük*, Beyan Yayınları, İstanbul, 1988.
- Duymaz, Dr. Ali, "Halk Hikâyeciliği Geleneğinin 1980 Sonrası Türk Hikâyeciliğine Yansımaları", (80. Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu), 19-20 Ekim 2007.
- Eliot, T. S., *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2007.
- İslam, Dr. Ayşe Külahhoğlu, "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikâyesi", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007.
- Kabaklı, Ahmet, "Durali Yılmaz", *Türk Edebiyatı*, c. 5, İstanbul, 1994.
- Lekesiz, Ömer, *Modern Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs Yayınları, c. 4, İstanbul, 2001.
- Lekesiz, Ömer, "Öykücülüğümüzde Dönemler", *Hece (Öykü Özel Sayısı)*, S. 46-47, Ekim-Kasım 2000.
- Macit, Muhsin, *Gelenekten Geleceğe, Modern Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2005.
- Su, Hüseyin, "Öykümüzün Hikâyesi", *Hece (Öykü Özel Sayısı)*, S. 46-47, Ekim-Kasım 2000.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, "Yılmaz, Durali", Dergâh Yayınları, c. 8, İstanbul, 1998, s. 597-598.
- Topçu, Nurettin, *Büyük Fetih*, 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.
- Yılmaz, Durali, *Dansedebilmek*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1997.
- Yılmaz, Durali, "Soruşturma: Roman Kavramından 1983'ün Romanlarına", *Yazarlar Birliği, Türkiye Kültür Sanat Yıllığı*, Ankara, 1984.

## II. ABDÜLHAMİD'E DAİR MANZUM BİR OYUN: *LİBERTE*

Gürkan Yavaş\*



**Özet:** 19. yüzyıl Türkiye tarihinde önemli bir yeri olan II. Abdülhamid, Türk edebiyatında da kendisine yer bulabilmiş kayda değer bir tarihî kişiliktir. Yaşadığı devrin sosyal ve siyasi olaylarına kayıtsız kalmayan şair ve tiyatro yazarı Abdülhak Hamid, *Liberte* isimli manzum tiyatro oyununda, Türk tarihinin bu önemli hükümdarı II. Abdülhamid'i merkeze alır. Uzun yıllar sansür nedeniyle yayımlanamayan bu oyununda Hamid, alegori yöntemiyle, hem II. Abdülhamid'in şahsını, hem o dönemdeki yönetimi ve bazı devlet adamlarını, hem de uğruna mücadele verilen fikirleri sade bir şekilde işler. Hamid, sade bir Türkçe kullandığı bu oyununda, Sultan Hamid Türkiye'sinin dikkat çekici bir panoramasını da gözler önüne serer.

**Anahtar Kelimeler:** Abdülhak Hamid, manzum tiyatro, *Liberte*, II. Abdülhamid.

### A VERSE DRAMA ABOUT ABDÜLHAMİD II: *LİBERTE*

**Abstract:** *Abdülhamid II, having an important place in 19th century's Turkey, is a considerable historical person who also played an exceptional role in Turkish Literature. Abdülhak Hamid, a poet and playwright, who never remained indifferent to social and political events of his time, put Abdülhamid II, the most important ruler of the Turkish historical period, in the centre of his verse drama Liberte. In this play, not published for a long time because of censorship, Hamid processes, using the allegory method, both Abdülhamid's personality and his administration, and some statesmen and some ideas for the sake of which we struggled in that time. Hamid, who partly used simple Turkish vocabulary in this play, exhibits a remarkable panorama of Sultan Hamid's Turkey.*

**Keywords:** *Abdülhak Hamid, verse drama, Liberte, II. Abdülhamid.*

## GİRİŞ

Abdülhak Hamid, her ne kadar şiir sahasında temayüz etmiş bir edebî şahsiyetsen de aynı zamanda o, Tanzimat sonrası Türk edebi-

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

yatının önemli bir tiyatro yazarıdır. Onun tiyatro sanatı ile tanışıklığı, daha çocuk yaşlarında Avrupa'ya yaptığı gezilerde başlar. Örneğin Napoli'ye yaptığı ziyaret, onun daha çok opera ve baleye ilgi duymasına vesile olur.<sup>1</sup> Burada izlediği oyunlardan sonra Türk edebiyatında yazılan tiyatro oyunlarına yönelir. Özellikle Türk edebiyatında ilk manzum tiyatro oyununu kaleme alan Ali Haydar Bey ve piyeslerinin Hamid'i etkilediği söylenebilir.<sup>2</sup> Başlangıçta sanat anlayışı ve edebî kültürünün etkisiyle romantizme bağlanan Hamid, Fransız klasiklerini tanıdıktan sonra yön değiştirir:

"Hamid'de ilk yön değiştirme hem şekil, hem de içerik bakımından olur. Düzyazı ile eser vermeye başladığı, kendi toplum yaşamımızı ya da Doğu yaşantısını ve dram biçimini seçtiği hâlde Fransız klasiklerini tanıyınca manzum trajedi yazmaya başlar, aynı zamanda içerik bakımından da etkilenir. Bu doğrultuda Hamid'in çok şey borçlu olduğu iki yazardan biri Racine, öteki Corneille'dir."<sup>3</sup>

Abdülhak Hamid, birçok oyununu Tanzimat sonrasında yazmaya başladığı hâlde, onların önemli bir bölümünü ancak Meşrutiyet'ten sonra yayımlayabilir. *Liberte* ve *Sardanapal*, bu duruma örnek teşkil eden eserleridir. Bunun nedeni, Hamid'in eserlerinde hemen her zaman politik imalara yer vermesidir. İleriki satırlarda görüleceği üzere Hamid, *Liberte*'de de günlük politikaya değinir; o kadar ki bu eserinde dönemin yönetimini son derece rahatsız edebilecek imalara yer verir.

*Liberte*, ilk olarak Meşrutiyet yıllarında, *Türk Yurdu* dergisinde tefrika hâlinde yayımlanır.<sup>4</sup> Bu tefrikanın sonunda eserin bitiş tarihi olarak 15 Nisan 1293 kaydı olduğuna ve *Türk Yurdu*'nda da 1329 (1913) tarihinde tefrika edildiğine göre eser, tefrika hâlinde yayımlanabilmek için tam 36 yıl beklemiş demektir.<sup>5</sup> Şairin kendisi de 18 Şubat 1913 tarihli bir "iltifatnâme-i tilmiz-nüvâzânede", eserini "Midhat Paşa'nın İstanbul'dan Avrupa'ya teb'îdini müteakıp" yazdığını ifade ettiğine<sup>6</sup> ve Midhat Paşa da 5 Şubat 1877 tarihinde görevinden azledilip yurt dışına sürgüne gönderildiğine göre<sup>7</sup> *Liberte*, en erken 1877 yılı içinde yazılmış olmalıdır. Oyunun bu kadar uzun süre yayımlanmadan beklemesinin nedeni de 1908'e kadar devam eden II. Abdülhamid iktidarındır. Çünkü o dönemde, "Sultan Abdülhamid Han-ı sâninin muvacehe-i gayzında bir eser, bir sahife, bir ibare değil, bir söz, bir fikir, bir tahayyül bile yükselemezdi."<sup>8</sup> Bu nedenle *Liberte*, "delâlet ettiği mânâ gibi pek uzun müddet mahbus-ı istibdâd kalmıştı."<sup>9</sup> Abdülhak Hamid de hatıralarında eseri Paris'te

iken yazdığını; ancak İstanbul'a dönünce onu uzun bir süre gizlemek zorunda kaldığını itiraf eder.<sup>10</sup>

Bilindiği gibi, Meclis-i Mebusân çalışmalarının durduğu 1877'den II. Meşrutiyet'in ilan edildiği tarih olan 1908'e kadar basın ve edebiyat dünyası üzerinde sansür uygulayan II. Abdülhamid'in ya da onun yürüttüğü politikanın aleyhine yayın yapılması mümkün değildi.<sup>11</sup> Hamid'in de bu sansüre maruz kaldığı açıktır. Eserinde II. Abdülhamid'i eleştiren ve onun anayasa ve demokrasi karşısındaki tutumunu yeren Hamid'in bu tavrının, eserin edebî değerinin ötesine geçip yayımlanmasının önündeki en büyük engeli oluşturduğu düşünülebilir.

### LIBERTE VE ALEGORİ

Abdülhak Hamid'in *Liberte* adlı oyununun en önemli özelliği, alegorik bir eser olmasıdır. Alegorinin kelime anlamı, "bir düşünceyi, bir davranışı ya da eylemi, daha kolay kavrayabilmek için onu, yerini tutabilecek simgelerle, simgesel sözlerle, benzetmelerle göz önünde canlandırma" olarak açıklanabilir.<sup>12</sup> Diğer taraftan bir edebî terim olarak alegori, özellikle Divan edebiyatında, "mecazlar yolu ile gerçekleştirilmiştir."<sup>13</sup> Alegori ile ilgili burada öne çıkan nokta, anlatılmak istenenin bazı simgeler ya da kişileştirmeler yardımıyla canlandırılıp daha kolay bir şekilde ortaya konulmasıdır. Dolayısıyla burada, "soyut" bir kavramın "somut" varlıklar yardımıyla anlatılması esastır.<sup>14</sup> *Liberte*'de de Hamid, *Liberte* isimli genç kızın ve diğer kahramanların isimlerini alegorik birer öge olarak kullanıp istibdat, milliyet, meşrutiyet gibi kavramları anlatmaya çalışır. Süleyman Nazif de *Liberte* ile ilgili yazısında, oyundaki şahısların, isimlerinden dolayı, birer "fıkr-i isti'ârî" olduğunu ifade eder.<sup>15</sup> "Bir şeyin kendi adının dışında, türlü yönlerden benzediği başka bir şeyin adıyla anma"<sup>16</sup> şeklinde bir edebî sanat olarak bildiğimiz istiare, bu oyunda da kendisini gösterir. Açıkça ifade edilmesi o dönemde ciddi sıkıntılara neden olabilecek *liberte* (hürriyet), nasyon (millet), liberal (yenilikçi) gibi kavramlar, oyunda birer şahıs olarak yer almıştır.<sup>17</sup>

### LIBERTE ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME DENEMESİ

Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre, "Midhat Paşa ve Abdülhamid macerası için yazılan" ve "hayattan mücerrede doğru bir tercüme"



olan *Liberte*, Hamid'in özgün oyunlarından biri değildir. Ona göre Hamid'in bu oyununun konusu, Corneille'in *Polyeucte*'una çokça benzer.<sup>18</sup>

Her ne kadar Süleyman Nazif, *Liberte*'nin "dört fasillik bir tiyatro kitab-ı güzini" olduğunu söylüyorsa da esasen oyun, üç fasillik bir manzum faciadır. Abdülhak Hamid, manzum tiyatro oyunlarının önemli bir kısmında aruz ölçüsünü kullanırken bazılarında ise bizzat oluşturmaya çalıştığı yeni "janr"ını dener.<sup>19</sup> Bilinen anlamda hece ya da aruz ölçüsü kullanılmaksızın, büyük ölçüde eserdeki mısraların hece sayılarının denkliğine ve belli bir kafiye düzenine dikkat edilerek oluşturulan söz konusu janr,<sup>20</sup> Hamid tarafından bu eserde de kullanılır. O, aynı zamanda eserin kapağında "*mukaffâ bir facia*" ifadesine yer verir.<sup>21</sup> Zaten Hamid, kendi buluşu olan "janr" ile yazdığı oyunları için "*mukaffâ*" veya "*müheccâ*" kavramlarını kullanmayı tercih eder. Hatıralarında da bu eserin şekline dair bilgi verirken onun "*her vezinden muarrâ ve yalnız 'mukaffâ' olarak tavsiif*" olunabileceğini söyler.<sup>22</sup>

Ancak Abdülhak Hamid, eserinin bütününde her mısrada hece sayısının denk olmasına dikkat etmez. Bizzat kendisi bu konuda, "*Abdülhalim Memduh merhum bu eseri okumuş, bazı mısraları hesabü'l benana gayr-ı muvâfik bulmuş, yani on bir hece yerine on veya on iki olmak gibi şeyler ki bendenize de göstermiş ve tasdik ettirmişti. Tekrar muayeneye mecâlîm yok. Şu kadar diyebilirim ki aruz evzânı bendenize bu parmak hesabından kolay geliyor.*"<sup>23</sup> bilgisini verir.

Oyunda, belli bir nazım şekli kullanılmaz. Bazı diyaloglar dörtlükler hâlinde düzenlenirken bazıları daha az ya da daha fazla mısradan oluşturulur. Özellikle *Liberte* ile Nasyon'un karşılıklı konuşma bölümlerinde çok uzun diyaloglara rastlanmaktadır. Dolayısıyla diyaloglardaki mısra sayıları farklılık gösterir. Oyunun genelinde capraz kafiye kullanılır:

*Herkesin dediği şundan ibaret: (a)  
Gûya Nasyon Liberte'ye müştak, (b)  
Liberte de bu iştiyak u hasret (a)  
Keyfiyetinde Nasyon'a ortak! (b)  
İşi herkesten evvel duyan kıral (c)  
Bunu başvekile isnâd ediyor; (d)  
Çünkü başvekili olan Liberal (c)  
Seni istemekte inad ediyor.<sup>24</sup> (d)*

Yukarıdaki mısralarda, birinci ve üçüncü mısralar kendi aralarında kafiyeli iken, ikinci ve dördüncü mısralar da kendi aralarında kafiyelendirilmiştir. Oyunun genelinde bu kullanıma uyulur.

### OYUNUN ÖZETİ

Oyunun birinci faslında, Liberte, Kral Despot tarafından sarayda oturmaya mecbur edilmiş ve özgürlüğü kısıtlanmış bir genç kızdır. Büyük bir aşkla bağlı olduğu sevgilisi Nasyon ile görüşmesi engellenir. Kral Despot tarafından saraya hapsedilen ve sevgilisi ile görüşmesine izin verilmeyen Liberte, kendisi için özgürlüğün ancak kan ile mümkün olabileceğini, kaçmak ve sevgilisine kavuşmak için her şeyi göze alabileceğini söyler.

Liberte'nin Nasyon'a olan aşkı etrafta da duyulmaya başlar. Özellikle Liberte'yi sevmeyen ve Kral Despot'a da yakın olan bazı çevreler, bu konuda maksatlı dedikodular yayarak iki sevgilinin bir araya gelmesine büsbütün engel olmaya çalışır. Bu arada, Nasyon'un babası olan Başvekil Liberal de iki sevgilinin birleşmesi için gayret eder. Liberte ise, içine hapsediği saraydan hareket ederek dünyada kötülerin egemen olduğunu ve yaptıklarının cezasız kaldığını, iyilerin ise sevdiklerine kavuşamadıklarını düşünür.

Liberte, sevgilisi Nasyon'a kavuşmak için her şeyi göze almışken nedimesi Entim ve sarayda bulunan Enstrüman, onu bu sevdadan vazgeçirmeye çalışırlar. Aşkın da çok zaman aldatıcı olduğunu söyleyen Enstrüman, Liberte'yi bu inadından döndürmeye çalışır. Çünkü o da Kral Despot'un etrafındaki dalkavuklardan biridir ve iki sevgili aleyhine dedikodu üretenlerin başında gelir. Liberte, sevgilisi hakkında olumsuz düşünenleri sıralarken onlar üzerinden içinde yaşadığı toplumu da eleştirmekten geri durmaz. Toplumunu yönetenler, özellikle de Kral'ın etrafındaki dalkavuklar, insanları bezdirir ve milleti bir bedbinlik hissi esir alır. Liberte'nin sevgilisi Nasyon ise halk tarafından sevilir. Liberte, oyunun birinci faslında, uzun bir monologla saray içindeki entrikaları ve halkın nasıl aldatıldığını anlatır.<sup>25</sup> Bu sözlerden Liberte'nin politikayla da ilgili olduğu anlaşılır. Oldukça uzun denebilecek bir başka monolog bölümünde de o, Başvekil olan Liberal'in günün birinde görevinden uzaklaştırılacağını; çünkü onun millete hizmet eden bir adam olduğunu ifade eder.

Oyunun ikinci faslının birinci meclisinde, Liberte uykudadır ve uykusunda sevgilisi Nasyon ile birlikte uzun bir söyleşiye dalmış-

tır. Sevgilisine kavuşamamaktan mustarip olan Nasyon, elinin kolunun bağlı olduğunu, meydanın canavarlara kaldığını söyler. Hem halkın içinde bulunduğu sefaletten hem de kendi durumundan şikâyet eder. Kendi içinde bulunduğu durum ile milletin durumu arasında paralellik kurar. Liberte de Kral'ın yanında mahpus, ancak kalbinin Nasyon'a ait olduğunu söylerken ona vatanını sevmesini öğütler; çünkü ona göre birisinin Liberte'yi sevebilmesi için, önce vatanını sevmesi gerekir. Burada, Liberte'nin kendisini vatani ile bütünleştirdiğini görmek mümkündür. Piyesin bu bölümlerinde, daha sonra da değineceğimiz alegori konusu net bir şekilde anlaşılır. Liberte, Despot'tan önceki hükümdarlar tarafından da hapsedildiğini, Kral Despot'un da tıpkı selefleri gibi kendisinden çekindiğini ifade eder. Liberte, Kral'ın gönlüne bir hürriyet hissi gibi girmek ve ona gerçekleri göstermek ister. Bunu yaptıktan sonra, Kral'ın da insafa geleceğine ve Nasyon'la beraberliğine izin vereceğine inanır. Buradan anlaşılır ki özellikle Liberte, tüm yaşananlardan, Kral'dan çok onun etrafındaki dalkavuk takımını sorumlu tutar.

Liberte, rüyasında birlikte olduğu Nasyon'un saraya kadar nasıl girebildiğine hayret ederken içinde bulunduğu mekânı tarif eder. Nasyon ise şimdi sarayda bir kaçak, bir suçlu gibi yaşadığını; ancak bunun bir gün muhakkak değişeceğini, o gün geldiğinde saraya bir millet, bir ordu gibi gireceğini ve kendisine acı çektirenlerden bunun hesabını soracağını söyler.

Oyunun ikinci faslının ikinci meclisinde, Kral Despot ile Liberte birliktedirler. Despot, Liberte'ye niçin bu kadar inatçı olduğunu sorar; ona göre, inadı yüzünden sarayda hapis hayatı yaşar. Liberte ise inatçı değil, sebatkâr olduğunu, güçsüz kaldığı için haksız ve basit bir inatçı gibi görüldüğünü belirtir. Liberte, içinde bulunduğu durumu, Despot'un durumu ile karşılaştırırken onun devleti, kendisinin ise milleti düşündüğünü; onun gaflet, kendisinin ise sebat içerisinde; kendisinin inatçı, onunsa riyakâr olduğunu iddia eder. Despot ise Liberte'nin bu suçlamalarına cevap vermez, gönlünü ona kaptırdığını söylemekle yetinir. Kral'ın bu itirafı karşısında uzun bir monolog söyleyen Liberte, duyduklarına inanmaya niyetli değildir. Kral'ı etrafındaki dalkavuklara karşı uyarır. Bir Kral için felaket anlamına gelen "tebaasının gözünden düşmek", onun için de mukadderdir

Oyunun üçüncü faslında kalabalık bir grup vardır. Oyunun hemen tüm karakter ve tipleri bu fasılda birlikte görünür. Etrafındakilerle söyleşen Kral Despot, onlardan ahali arasındaki söylenti ve

olaylar hakkında bilgi alır. Ona, ahalinin bir ihtilal hazırlığı içinde olduğu ve Liberal'in de bu durumdan faydalanarak şehzade<sup>26</sup> ile birlikte cumhuriyet rejimine hazırlandığı dedikoduları iletilir. Buradan hareketle Kral Despot'tan şehzadeyi sürgüne göndermesi istenirse de o bunu kabul etmez. Bunun üzerine Despot'un etrafındakiler Liberal'in sürülmesini talep ederler ve bunda ısrarcı olurlar. Bunun gerçekleşmemesi durumunda ise, topluca istifa edeceklerini bildirirler. İçlerinden bazıları Liberte'nin de muhakkak sarayda alıkonulmasını, yoksa bu işin sonunun bir felakete varacağını söyler. Daha sonra bu kalabalık gruba Başvekil Liberal de katılır. Mecliste diğerlerinin de bulunmasından memnun olan Liberal'in geliş sebebi, oğlu Nasyon ile Liberte'nin bir araya gelmesini sağlayabilmektir. Nasyon'un halkın sevgilisi olduğunu söyleyen Liberal, Despot'a, selefinin<sup>27</sup> Liberte ile Nasyon'un vuslatına engel olduğunu, sonunda da tahtını bırakmak mecburiyetinde kaldığını hatırlatır. Ancak burada da bir önceki Kral'ı kabahatli bulmayan Liberal, bu vuslata Kral'ın etrafındakilerin engel olduğunu söyleyerek Despot'a kendisinin de aynı durumda olduğunu ima eder. Despot'a iki sevgilinin vuslatına engel olmaması çağrısında bulunan Başvekil, böylelikle onun da halkın gönlünde taht kurabileceğini söyler. Bunun üzerine Despot, etrafındakilerin de fikrini sorar; ancak onlar Liberal'e muhalefet ederler. Despot da ulemanın toplanmasını emreder. Neticede Despot'un etrafındakilerle Nasyon ve Liberte'nin de içinde bulunduğu bir meclis kurulur. Bu meclis, hem sarayda hem de toplum içinde görülen rahatsızlığa bir çare aramak amacıyla toplanır. Kral Despot, etrafında kaynayan kazanın farkındadır ve bir şeyler yapabilmek adına herkesin düşüncesini öğrenmek niyetindedir. Despot, bu mecliste Liberte ile Nasyon'un bir araya gelmesine izin verdiğini açıklar. Bu habere çok sevinen âşıklar yaşadıklarına inanmakta güçlük çekerler. Despot'un dalkavukları bu durumdan hiç memnun olmadığı hâlde, toplumun önemli bir kesiminde memnuniyet hissi göze çarpar. Ancak ahali arasında duyulan "Yaşasın Başvekil, yaşasın Liberal!" gibi nidalardan huzursuz olan Kral Despot, bu iyiliğin Başvekil Liberal'e mal edileceği endişesiyle dalkavuklarının da isteğiyle Liberal'in azledilmesi ve sürülmesi fikrine razı olur. *Liberte*, Liberal'in sürgüne gönderilmesiyle sona erer.

### OYUNDAKİ ŞAHISLAR KADROSU VE ALEGORİ

Oyunun başkahramanı olan ve esere ismini de veren Liberte, aslında "hürriyet" anlamına gelen ve aynı zamanda Fransız İhtila-

li'nin de simge sözcüklerinden biridir. Oyunda hürriyet fikri, Liberte'nin şahsında temsil edilir. Bunun içindir ki o, her zaman özgürlüğüne düşkün ve inatçı bir karakter olmuştur. Sevdiğine kavuşmak için verdiği mücadele, her şeyden önemlidir. Bu uğurda her şeyi göze alır. Liberte, tıpkı temsil ettiği hürriyet fikri gibi, hayatının önemli bir kısmını hapsedilmiş olarak geçirir. Çünkü etrafındakiler ondan çekinir, onun serbest kalması durumunda kendilerine zarar vereceği düşünülür. Ondan çekinenlerin başında ise, Kral Despot ve adamları gelir. Çünkü hürriyet fikri en çok onları tehdit eder. Liberte'nin sevgilisi ise Nasyon'dur. Nasyon ya da orijinal imlasıyla "nation", Fransızcada "millet" anlamına gelen bir sözcüktür. Liberte ile Nasyon'un aşkı da hürriyet ile milletin aşkını simgeler. Bu iki sevgilinin birbirini bu kadar sevmesi ve bir araya gelmek için de bu kadar güçlüğü katlanmasının nedeni, millet ile hürriyetin birbirlerinden ayrılamayan iki kavram olmasından ileri gelir. Oyunda, Liberte ve Nasyon isimli kahramanların en önemli özellikleri inatçı ve tüm zorluklara karşı kararlı olmalarıdır.

Oyundaki bir başka önemli şahıs da Kral Despot'tur. Burada, Despot isimli şahıs vasıtasıyla alegorik bir unsur olarak Sultan II. Abdülhamid söz konusu edilir. Tahta çıktığı ilk dönemde, kendisini tahta çıkaranlara Meşrutiyet'i ilan etme, yani bir anlamda Liberte ile Nasyon'un vuslatını gerçekleştirme sözü veren II. Abdülhamid, bu konuda isteksizdir.<sup>28</sup> Çünkü o da bütün hükümdarlar gibi hürriyet fikrinden, hele bu fikrin millet içinde taraftar bulmasından yana değildir. Oyunda, "Despot" gibi acımasız ve baskıcı anlamına gelen bir sözcük ile simgelenen Sultan II. Abdülhamid, devrinde yaşanan karmaşa ve huzursuzlukların sorumlusu olarak gösterilse de hem Liberte, hem de Nasyon, bütün olup bitenlerde Kral Despot kadar, etrafındakilerin de sorumlu olduğunu düşünürler.<sup>29</sup> Dolayısıyla tüm oyun boyunca, Sultan II. Abdülhamid; yine de her şeyin tek sorumlusu olarak gösterilmez. Etrafındaki dalkavukların bu işlerdeki payı da ortaya çıkarılmaya çalışılır. Kral Despot, sarsılmaz bir inatla oyunun sonuna kadar Liberte ile Nasyon'un vuslatına engel olsa da oyunun sonunda kurulan mecliste ve kamuoyunda çoğunluğun bu vuslattan yana tavır koymasıyla yumuşar ve sevgililerin kavuşmalarına izin verir. Bilindiği gibi Sultan II. Abdülhamid, tahta çıktığı ilk yıl, başta Midhat Paşa olmak üzere çevresindekilere verdiği söz gereği Meşrutiyet'i ilan etmeyi kabul eder ve geçici de olsa hürriyet ortamının oluşmasını sağlar. Ancak oyunda Kral Despot, bütün olup bitenlerden sonra Başvekil Liberal'in prestij sa-

hibi olduğunu görünce onu azletmekten ve sürmekten de çekinmez. Gerçekten de Sultan II. Abdülhamid, anayasanın verdiği yetkiye dayanarak bir süre sonra Meşrutiyet'i sonlandırır ve Sadrazam Midhat Paşa'yı sürgüne gönderir.

Başvekil Liberal de oyundaki önemli şahıslardan biridir. Liberal sözcüğü, daha çok "özgürlük" ve "yeniliğe açık" anlamında kullanılır. Oyunda, Liberal isimli şahıstan kastedilen, Tanzimat döneminin meşhur sadrazamlarından Midhat Paşa'dır. Midhat Paşa, Meşrutiyet'in ilan edilmesi ve Türkiye'nin ilk anayasası olan Kânûn-i Esâsî'nin hazırlanmasında önemli katkıları olmuş, Türk siyasî hayatında hürriyet düşüncesinin etkin olabilmesi için çalışmış bir devlet adamı olarak bilinir.<sup>30</sup> Oyunda da Liberal, Kral Despot'un ve özellikle etrafındaki dalkavuk takımının tüm engellemelerine karşılık Liberte ile Nasyon'un kavuşabilmeleri için uğraş verir. Bir aralık başarılı olmasına ve bu iki sevgilinin vuslatına şahitlik etmesine rağmen kendisi için aynı mutluluğu yaşayamaz; Kral Despot tarafından görevinden azledilir ve sürgüne gönderilir. Midhat Paşa da, Meşrutiyet'in ilga edilmesinin ardından görevden alınmış ve sürgüne gönderilmiştir. Her şeye rağmen hürriyet düşüncesine inanan bir oyun kahramanı olarak Liberal, oyunun sonunda siyasî rakiplerinin tertiplemediği ve Kral'ın da onay verdiği komplo karşısında tevekkülle hareket eder ve sürgüne gitmek üzere saraydan ayrılır.

Oyundaki birinci derecede önem taşıyan diğer bir şahıs da, Liberte'nin sevgilisi Nasyon'dur. Yukarıda da belirtildiği gibi Fransızca "nation" sözcüğünün Türkçe telaffuzu olan Nasyon, "millet, ulus" anlamına gelir. Fransız İhtilali sonrası yaygınlık kazanmış ve "liberte" ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Oyunda da Nasyon'un Liberte'ye olan aşkı büyüktür. Ancak bu aşkın vuslatla sonuçlanmasına izin verilmez. Liberte, Kral Despot tarafından sarayda hapsedilirken Nasyon'un da saraya girmesine izin verilmez ve âşıkların kavuşmaları böylece engellenir. Ancak Nasyon da tıpkı sevgilisi Liberte gibi, kararlı bir gençtir. Ne olursa olsun sevdiğine kavuşacağı inancı içindedir ve yılgınlığa düşmez. Oyunun sonunda kısa süreliğine de olsa Liberte'ye kavuşur; ancak bu mutluluk uzun süre devam etmez.

Abdülhak Hamid'in *Liberte* isimli bu oyununda, gerçek kişi, zaman ve mekânlar söz konusu edilir; ancak oyunun alegorik olması nedeniyle bunlar açıkça belirtilmez. Oyunun şahıslar kadrosunu açıkladığımız yukarıdaki bölümde de görüldüğü gibi, isim sembo-

lizasyonu metodu ile gerçek kişiler alegorik olarak temsil edilirken zaman ve mekân da açıkça ifade edilmez. Oyunda ana mekân olarak saray söz konusu edilirken bunun hangi saray ya da hangi ülkenin hükümet merkezi olduğu konularında bir bilgi yer almaz. Liberte sarayda hapsedilir, Liberal ve diğerlerinin toplandığı meclis de saraydadır. Oyun, Sultan II. Abdülhamid ve etrafındakilerin alegorik bir hikâyesi olduğuna göre, bu sarayın Yıldız Sarayı olduğu düşünülebilir. Eserde, Liberte'nin ağzından içinde yaşadığı saray, âdeta bir kötülükler kapısı olarak tarif edilir. Oyunda "belirli" bir "zaman" kavramından bahsedilemez. Olayların ne kadarlık bir zaman diliminde geçtiği, hangi yılda ya da mevsimde bulunduğu dair bir işaret yoktur. Ancak oyunun Sultan II. Abdülhamid'in I. Meşrutiyet'i ilan etmek üzere olduğu bir dönemde geçtiği düşünüldüğünde, içinde bulunulan zaman dilimi olarak 1876 yılı ifade edilebilir. Bu, oyunun tarihî zamanıdır.

## SONUÇ

Abdülhak Hamid'in *Liberte* isimli manzum oyunu, onun bu dönemde yayımlanan manzum oyunları içinde, dili en sade ve anlaşılır olanıdır. Eserdeki Arapça ve Farsça kökenli sözcük sayısı, diğer manzum oyunlarına göre oldukça sınırlıdır. *Liberte*'nin Hamid'in aruz ölçüsüyle yazılan manzum oyunlarına göre daha sade bir dile sahip olması, eserde aruz ölçüsü yerine, yeni bir "janr"ın denenmiş olmasından da ileri gelebilir. Bununla birlikte, eserin yayımlanabilmesi için en az 36 yıl beklemiş olduğundan, makalemizin giriş bölümünde bahsetmiştik. Bu uzun bekleyiş, eserin dilini olumlu yönde etkilemiş olabilir. *Liberte*'yi ancak Meşrutiyet'ten sonra, yani dilin sadeleştirilmesi konusunda bazı çalışmaların yapıldığı bir dönemde yayımlayabilen Hamid, dildeki bu sadeleşme eğilimini dikkate almış ve eserine bu yönde bir müdahalede bulunmuş da olabilir. Eserde kullanılan bu sade Türkçe, onun üslubunu da doğrudan etkiler. *Liberte*, Hamid'in manzum tiyatroları içinde kolayca anlaşılabilir bir eserdir. Bu bakımdan okunmaya, anlaşılmaya ve sahnelenmeye müsaittir. Abdülhak Hamid, "*hürriyetin istibdad elinde ne hâle geldiğini ve bir milletin o hürriyete ne derecelerde müştak ve muhtaç olduğunu göstermek için*" yazdığı bu eserinin yeterince ilgi görmemesinden ve çok elverişli olduğunu düşündüğü hâlde sahnelenmemesinden şikâyet eder. Ona göre, sahneye uygun olmadığı düşünülen tiyatro eserleri içinde, sahne için en uygun olanı *Liberte*'dir.<sup>31</sup> Bu konuda haklı olan Hamid'in bu eserinin, sahnelenmek anlamında di-

ğerleri ile aynı kefeye konulamayacağı açıktır. İlgi çekici bir konuya sahip, görece daha kısa ve düzenli bir eser olması da onun ilgi görmesini kolaylaştıracak unsurlardır.

Hamid'in bu oyununu, manzum olarak yazılmış bir tiyatro eseri olmasına rağmen, kolayca trajedi olarak nitelendirmek mümkün değildir. Onun, diğer trajedilerinin yanında, bu eseri bazı farklılıklar gösterir. *Liberte*'de şahıslar, tarihten ya da mitolojiden alınmış değildir. Hamid, yaşadığı devri anlatan bir oyun yazmış, şahısları da o devrin içinden seçmiştir. Buna karşılık, oyun şahıslarının içinde, yüce kabul edilen saltanat soyundan gelenlerin, ayrıca devlet erkânı içinde görev alan önemli kişilerin var olması, aynı zamanda soyut birtakım kavramların kişileştirilerek oyunda yer edinmesi, eseri onun diğer tiyatro oyunları arasında farklı bir noktaya taşır. Bunların yanında, birbirlerini seven ama kavuşamayan âşıkların varlığı, bu aşka güçlü ve gaddar bir hükümdarın engel olması, Hamid'in diğer bazı oyunlarında da rastlanabilecek trajik unsurlar olmakla birlikte, eserin sonunda herhangi bir ölüm ya da intihar vakası olmaması, onu klasik anlamda bir trajedi eseri olmaktan uzaklaştırır. Hamid, eserini tanıtırken "facia" ifadesini kullanarak onun "trajik" boyutuna göndermede bulunur. Ancak burada oyun kahramanlarının yaşadıkları kişisel trajediden çok, soylu düşüncelerin mahkûm oldukları akıbetin trajik tarafı üzerinde durulmuştur.

Abdülhak Hamid'in *Liberte* isimli bu oyunu, birkaç açıdan önem taşır. Her şeyden önce bu oyun, Hamid'in aruz ölçüsünü kullanmayı kendi geliştirdiği yeni "janr"ını denediği bir oyundur. Ayrıca oyunda, gerçek kişilere ve kavramlara birtakım sembolik isimler kullanılarak yer verilmiştir. Bu durum, daha önce de belirttiğimiz gibi, oyunu alegorik bir yapıya sokarken diğer taraftan da yazıldığı dönemde yayımlanmasına engel olur. Ancak oyunun bu özelliği, Hamid'in sadece kişisel dünyası içinde yaşamadığını, onun devrinin siyasî ve sosyal meselelerine karşı da oldukça duyarlı olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Oyundan anlaşıldığı kadarıyla Hamid, Sultan II. Abdülhamid'in özgürlük konusundaki tutumunu eleştirirken Midhat Paşa'nın anayasa, meşrutiyet ve hürriyet yanlısı fikirlerini destekler. Bu, Tanzimat aydınları arasında yaygınlığı olan önemli bir tavidir. Şekle ve içeriğe dâhil bu yönleriyle *Liberte*, Hamid'in üzerinde durulması gereken manzum oyunlarından biri olmakla birlikte, Sultan II. Abdülhamid gibi ilgi çekici bir padişahı konu edinmesi dolayısıyla da ayrıca önemli bir eserdir.



## DİPNOTLAR

- 1 İnci Enginün, *Abdülhak Hamid Tarhan*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986, s. 59.
- 2 Gündüz Akıncı, Hamid'in hâtıralarında Ali Haydar Bey'i üstadı olarak kabul ettiğini ifade eder ve Hamid'in etkilendiğini düşündüğü piyeslerin bir listesini verir. Bk. Gündüz Akıncı, *Abdülhak Hamid Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1954, s. 27.
- 3 Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1989, s. 107.
- 4 Eser, *Türk Yurdu* dergisininin 1 Nisan 1329 tarihli 4. cildi ile 10 Kânunuevvel 1329 tarihli 5. cildi arasında yayımlanır.
- 5 Bizim tespitimize göre bu eser, Hamid'in sağlığında kitap olarak yayımlanmamıştır. Yıllar sonra, Hamid'in diğer bütün eserlerini olduğu gibi, bu eserini de yeni harflere aktararak yayımlayan İnci Enginün olmuştur. Bk. *Abdülhak Hamid Tarhan, Tiyatroları I: Sabr ü Sebat/İçli Kız/Liberte/Yadigâr-ı Harb*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 199-270. (Yazımızda biz de bu baskıdan faydalandık.) Ömer Faruk Akün, Hamid'in basılı eserlerini detaylı bir şekilde incelediği makalesinde *Liberte*'den söz etmez. Bunun nedeni, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, eserin kitap olarak yayımlanmaması olmalıdır. Bk. Ömer Faruk Akün, "Abdülhak Hamid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. 15, İstanbul, 1967, s. 107-158.
- 6 Süleyman Nazif, "Liberte Hakkında Birkaç Söz", *Türk Yurdu*, c. 2-3, 4 Nisan 1329, s. 385.
- 7 Gökhan Çetinsaya - Tufan Buzpınar, "Midhat Paşa", *İslâm Ansiklopedisi*, c. 30, TDV Yayınları, İstanbul, 2005, s. 95.
- 8 Süleyman Nazif, *agm.*, s. 385.
- 9 *Agm.*, s. 385.
- 10 *Abdülhak Hamid'in Hâtıraları*, (hızl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994, s. 415.
- 11 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk. Orhan Koloğlu, *Abdülhamid Gerçeği*, Pozitif Yayınları, İstanbul, 2005, s. 434-449.
- 12 Ali Püsküllüoğlu, *Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü*, Arkadaş Yay., Ankara 2003, s. 31.
- 13 *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, "Alegori", c. 1, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 102.
- 14 Alegori ile ilgili bk. Emin Özdemir, *Örneklili Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 13-14.
- 15 Süleyman Nazif, *agm.*, s. 385.
- 16 Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1995, s. 412.
- 17 Eserin alegorik açıdan farklı bir değerlendirmesi için bk. İhsan Sâfi, *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 187-211.
- 18 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul, 2006, s. 508.
- 19 Abdülhak Hamid'in oluşturmaya çalıştığı bu yeni "janr" hakkında bk. Gürkan Yavaş, "Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatında Manzum Tiyatro", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli, 2008, s. 61-69).
- 20 Bu konuda ayrıca bk. Hasan Kolcu, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007, s. 57-58.
- 21 Tarhan, *Tiyatroları I: Sabr ü Sebat/İçli Kız/Liberte/Yadigâr-ı Harb*, s. 199.
- 22 *Abdülhak Hamid'in Hâtıraları*, s. 416.
- 23 Süleyman Nazif, *agm.*, s. 386.
- 24 Tarhan, *Tiyatroları I: Sabr ü Sebat/İçli Kız/Liberte/Yadigâr-ı Harb*, s. 209.
- 25 *Age.*, s. 218-221.
- 26 Burada kastedilen Sultan V. Murat'tır. Abdülhamid'den önce kısa bir süre saltanat süren V. Murat, Abdülhamid iktidarı boyunca gözlem altında tutulmuş ve bir tehdit olarak değerlendirilmiştir.
- 27 Burada kastedilen Sultan Abdülaziz'dir. Özellikle saltanatının son dönemlerinde müstebit bir padişah olarak görülen Abdülaziz, tahttan bir darbe ile indirilmiştir.
- 28 Sultan II. Abdülhamid'in tahta çıkması, ardından Meşrutiyet'i ilan etmek için başta Mithat Paşa olmak üzere çevresindekilerle yaptığı pazarlıkların ayrıntıları için bk. Koloğlu, *age.*, s. 108-114, 133-149.

- <sup>29</sup> Bu düşünce Hamid'in hemen tüm manzum oyunlarında görünür. O, körü körüne saltanat sahibini suçlamak yerine, onun kadar etrafındaki dalkavukların da sorumlu olduğuna dikkat çeker ve bu noktada gerçekçi bir yaklaşım gösterir. Bu durum, onun *Sardanapal* isimli manzum piyesinde de böyledir.
- <sup>30</sup> Midhat Paşa ile ilgili olarak bk. Süleyman Kani İrtem, *Birinci Meşrutiyet ve Sultan Abdülhamid: Midhat Paşa/Abdülhamid Kavgasının İç Yüzü*, Temel Yayınları, İstanbul, 2004. Hamid, hâtıralarında Midhat Paşa'ya özellikle değinir ve onun sadarettten azledilip sürgüne gönderilmesine çok üzüldüğünü, bu üzüntüsünü göstermek amacıyla Paris Büyükelçiliği'ndeki görevinden istifa ettiğini; ancak bunun Sefir Sadık Paşa tarafından kabul edilmediğini, bunun üzerine kendisinin de olaylara tepki göstermek için bu oyunu yazdığını belirtir. Ancak oyununda sadece Midhat Paşa'nın sürgüne gönderilmesini yazabildiğini, sürgünden sonraki çileli hayatını söz konusu edemediğini belirten Hamid, buna gerekece olarak da memurluk hayatını ve zaman yokluğunu ileri sürer. Bk. *Abdülhak Hamid'in Hâtıraları*, s. 415-416.
- <sup>31</sup> *Abdülhak Hamid'in Hâtıraları*, s. 415.

## KAYNAKÇA

- Akı, Niyazi, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1989.
- Akıncı, Gündüz, *Abdülhak Hamid Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1954.
- Akün, Ömer Faruk, "Abdülhak Hamid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. 15, İstanbul, 1967, s. 107-158.
- Çetinsaya, Gökhan - Buzpinar, Tufan, "Midhat Paşa", *İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, c. 30, İstanbul, 2005, s. 95.
- Dilçin, Cem, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1995.
- Enginün, İnci, *Abdülhak Hamid Tarhan*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986.
- İrtem, Süleyman Kani, *Birinci Meşrutiyet ve Sultan Abdülhamid: Midhat Paşa/Abdülhamid Kavgasının İç Yüzü*, Temel Yayınları, İstanbul, 2004.
- Kolcu, Hasan, *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007.
- Koloğlu, Orhan, *Abdülhamid Gerçeği*, Pozitif Yayınları, İstanbul, 2005.
- Özdemir, Emin, *Örnekle Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.
- Püsküllüoğlu, Ali, *Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2003.
- Sâfi, İhsan, *Mahpus Şarkısı*, Kutup Yıldızı Yayınları, İstanbul, 2006.
- Süleyman Nazif, "Liberte Hakkında Birkaç Söz", *Türk Yurdu*, c. 2-3, 4 Nisan 1329, s. 385.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul, 2006.
- Tarhan, Abdülhak Hamid, *Abdülhak Hamid'in Hâtıraları*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994.
- Tarhan, Abdülhak Hamid, *Tiyatroları I: Sabr ü Sebat/İçli Kız/Liberte/Yadigâr-ı Harb*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, "Alegori", c. 1, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977.
- Yavaş, Gürkan, "Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatında Manzum Tiyatro", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli, 2008).



## VURAL BAHADIR BAYRIL'IN ŞİİRLERİNDE ÖLÜM TEMASI

Emel Koşar\*



**Özet:** Gelenek, önceki nesillerden devralınan değerlerin sonrakilerce de devam ettirilmesidir. 1980 kuşağı şairlerinden Vural Bahadır Bayrıl, kendinden önceki şiir geleneğinden faydalanırken eserlerinde metinlerarasılık yöntemini kullanır. Ölüm, Türk şiirinde sıklıkla işlenen bir unsurdur. Bayrıl; ölüme, şiirler kaleme alarak (kalıcı olarak) karşı koymaya ve zamanı aşmaya çalışır.

**Anahtar Kelimeler:** Vural Bahadır Bayrıl, şiir, gelenek, ölüm, metinlerarasılık, zaman.

### THE THEME OF DEATH IN VURAL BAHADIR BAYRIL'S POEMS

**Abstract:** Tradition is the continuation of the values adopted from the elder generations by the younger ones. While benefiting from the previous poetry traditions, Vural Bahadır Bayrıl, a poet of the 1980's generation, uses the inter-textual method in his poems. Death is an often used theme in Turkish poetry. Bayrıl struggles to defeat death permanently and transcend time by writing poems.

**Keywords:** Vural Bahadır Bayrıl, poetry, tradition, death, intertextuality, time.

Gelenek, "Bir toplumun üyelerini birbirine bağlayan, geçmişten gelecek kökleşmiş alışkanlık"tır.<sup>1</sup> Edebiyatta ise gelenek, önceki nesillerden devralınan değerlerin sonrakilerce de devam ettirilmesidir.

1980 kuşağı şairlerinden Vural Bahadır Bayrıl, kendinden önceki şiir geleneğinden faydalanırken eserlerinde metinlerarasılık yöntemini kullanır. Yahya Kemal (imtidâd fikri) ve Eliot'ın bu konudaki görüşlerini (Eliot'a göre geleneği aktarmanın yolu daha önceki kuşakların başarılarını körü körüne tekrarlayarak onların yollarını izlemek değil, eski ile yeninin uyuşması, geçmişin şimdileşmesidir.

\* Dr. , Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araştırma Görevlisi.

Geleneği önemseyen poetik anlayışa göre, hiçbir şairin tek başına tam bir anlamı yoktur. Bir şairin anlamı ve değeri kendinden önceki şairlerle olan bağının, karşıtlıklarının ve benzerliklerinin değerlendirilmesi sonucunda anlaşılır.)<sup>2</sup> benimser.

Bâki Asiltürk'ün 1980 *Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası*'sında<sup>3</sup> "Gelenekselci Şiir" başlığı altında poetikası değerlendirilen Vural Bahadır Bayrıl'ın Türk şiirinin zengin birikiminden yararlanarak Şeyh Gâlib, Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Asaf Hâlet Çelebi, Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz çizgisini sürdürdüğü ifade edilir. Bayrıl'ın kendisiyle yapılan röportajda söyledikleri de Asiltürk'ün bu görüşünü destekler niteliktedir:

"Benim oluşturmaya çalıştığım şiirin de geleneksel olan'a eklemleme, gelenekten yararlanmanın imkânlarının araştırılması gibi bir problemiği var. Necatigil şiirinin, benim şiirim estetik değerlerinin oluşumunda önemli dayanak noktalarından biri olduğunu söyleyebilirim... Çünkü muhteşem bir şiir geleneğinin bugüne uzanmış bir parçasıyım ben."<sup>4</sup>

Yukarıda ismi geçen şairleri kendisine örnek alan Vural Bahadır Bayrıl, şiirde yapıyı oluştururken "poetik omurga"nın tesis edilmesi gerektiğine inanır. Asiltürk, şairin "poetik omurga"sını meydana getiren unsurları şöyle sıralar:

Geniş ve derinliğine bir şiir bilgisi

Dünü ve bugünü kapsayan ve geleceğe dair ipuçları taşıyan bir algılama farklılığı

Geçmiş yorumlama, bugünü değerlendirebilme yetisi

Kendine ait bir şiir dili kurabilme yeteneği

Neyi, niçin, nasıl yaptığının farkında olan bir bilinç durumu

Dile hâkimiyet

Şiirin estetik işlevi ile dilin anlam ve üretme, bildirişimi gerçekleştirme mekanizmaları arasındaki ayrımı görebilme, verili dilden kopmayı göze alma cesareti ve uyanıklığı

Özel bir imaj sistemi, ses, anlam ve üslupta örtüşen, girift bir 'doku/yapı' kurabilme becerisi.<sup>5</sup>

Türk şiir geleneğinin bir parçası olmak için onun temel konularını işlemek ve ona yeni anlamlar yüklemek gerekir. Ölüm de Türk şiirinde işlenen bu temel konuların arasında yer almaktadır.

Ölüm, insanoglunun üstesinden gelmeye çalıştığı en önemli sorunlardan biridir. Kişinin ölüm şeklinin ve zamanının belirsizliği,

ömrünü ne zaman sona ereceğini bilmediği bir yolculuğa benzetmesine ve eğer inanıyorsa ölüm sonrası hayatının niteliğini hayal etmesine sebep olur:

*Ten fânîdür cân ölmez çün gitdi girü gelmez  
Ölür ise ten ölür cânlar ölesi değül*

Yunus Emre<sup>6</sup>

Eski kültürde insan hayatı, uzun yolculuğun bir bölümüdür. Ölüm ise insana hayatın geçici olduğunu hissettiren ve anlamını sorgulamayı sağlayan bir unsurdur.

Vural Bahadır Bayrıl'ın gelenekle kurduğu bağı göstermesi bakımından Ahmet Hâşim'in "Merdiven"ine<sup>7</sup> gönderme yapılan *Melek Geçti*<sup>8</sup> kitabında yer alan aynı isimdeki şiirinde hayatı, musiki simgeleri. Çocukluğa sarkıtılan camda fesleğenle<sup>9</sup> o dönemde yaşanan aşkın yakıcılığı<sup>10</sup> ifade edilir. Tesadüflerle şekillenen hayat ve ölüm karşısında insan kördür:

*İşte körüm ben! Hayat sürüklerken  
asrî hurdalığa, aşk ve kederi şekillendiren  
tesadüfleri. (s. 14)*

Bayrıl, eserinin sonunda "merdiven" kelimesini bir merdiven şeklinde kaleme alarak Ahmet Hâşim'in hayatı sembolize eden "Merdiven" şiirini kendine özgü bir şekilde yeniden üretmiş ve Türk şiir zincirine eklenmiştir.<sup>11</sup>

*İnceymiş âh, kırılabilirmiş meğer,  
ömrün bu altın saatlerinde  
çocukluğa sarkıtılan cam--- M*

E

R

D

İ

V

E

N.

*Nasıl bilebilirdim ki? (s. 15)*

Freud'a göre insanın "bütün yaşamının amacı ölümdür."<sup>12</sup> Bayrıl'ın "Aşk ve Fal" şiirinde hayat fal, ömür pamuk ipliğine bağlı filika, ölüm ise dalgadır. Onun karşısında çırpınan insanın

durumu “kıyının denizi itmesiyle” (insanın ölümü arzulanmasıyla) ifade edilir:

*Fal köpürdü. Kıyı, itiyor denizi  
açığa. Cezir... Ömrümüzdür, o narin  
filika. Bil, incelir zamanla hem ip  
hem tahta! (s. 16)*

Bayrıl’ın “Hayat Bilgisi”nde kelimeler, çırpınan çengelli iğneye benzetilir. Şair, pamuk ipliğini eserleriyle (hayatı) yok oluştan eğirir. Böylece kalıcı olarak ölüme karşı meydan okur.

Bayrıl’ın “Hüsün” şiirinde ise aynaya seslenilerek onun şaire altın kafiyeler ilham eden geçmişe ağızdan cam (Saydam, kırılğan ve akışkandır. Akış süresi uzun olduğu için insan bunu gözlemleyemez.) heceler dökerek seslenmesi istenir. Ayna metaforu ve harf ile mürekkebin simgelediği şiirle ölüme karşı koyma ve zamanı aşma arzusu ifade edilir:

*Harf ve mürekkeple sunulan  
pişmanlıklar, pıhtılaşır göğün  
inceldiği bu selâtin saatlerde. (s. 27)*

Bayrıl, “Nostalgiya” şiirinde de harflerin efsunundan, simyasından bahsedilerek şiirin ölüme ve hiçliğe karşı direnişi ifade ettiğine vurgu yapar:

*Siz ey! Küçük harfler korosu, Söz’ün âteşin  
renkli süvarileri! Yitikliğin övgüsü hep, çürük  
alkışları hep ahalinin. İşte ne yapsam kıyısında yım  
hiçliğin. (s. 39)*

“Teselli” şiirinde ise “Âmentü Gemisi”, biçare harfler ve kâğıt selülozu yazıyı (şiiri) simgeler. Cam, su ve kumdan üretildiği için şiir yazmak, Şeyh Galib’in *Hüsni ü Aşk*’ındaki<sup>13</sup> gibi mumdan bir kayıkla ateş denizinde imkânsız bir yolculuğa çıkmaya benzetilir:

*Âh çocuk, bilmeliydin. Ateş denizine  
inmezdi mum kayık. Yazmaksa pişmanlıktır. (s. 44)*

“Teselli”de yer alan, kâğıdın ham maddesi “selüloz”un Fransızca yaşayan hücre anlamındaki “cellula”dan türetilmiş olması, ona yazılan şiirin kalıcılığını gösterir. “Mürekkep”te ise her şeyin mürekkep olduğunu söyleyen Bayrıl’ın *Şer Cisimler*’inde<sup>14</sup> yer alan

“Teyel”inde ölümü simgeleyen saat motifiyle ünlü ressam Salvador Dalí’nin tablolarındaki şekli bozulmuş saatlere gönderme yapılarak zamanın eridiği ifade edilmiştir.

Bayrıl’ın “Teyel”inde örümceğin adı verilmeden Necip Fâzıl’ın “Örümcek Ağı”<sup>15</sup> şiirindeki gibi onun zamanı simgelemesine gönderme yapılır. *Kur’an-ı Kerim*’de geçen ankebût (örümcek), Hz. Muhammed’in müşriklerin takibinden kurtulmak için Hz. Ebu Bekir’le birlikte girdiği mağaranın ağzını kapatarak ve oraya uzun süredir hiç kimsenin girmediği izlenimi vererek onları kurtarmıştır. Örümceğin ağını uzun sürede ördüğü bilindiğinden, ona bakarak zamanın ne kadar geçtiği tahminî olarak hesaplanabilir.

“Teyel”de hatıranın cam labirentlerinin örümcek ağıyla kurulduğu söylenerek, “şeffaf tarantula” (Avinı ağ örüp yakalamak yerine onun peşine düşen, zehirli örümcektir.) diye nitelendirilen zamanın insanı zehirleyen ve ölüme iten gücü, şairin kâğıtta kurduğu dünyayla alay ettiği ve ona ölümlü olduğunu hissettirdiği ifade edilir:

*Saatler eridi. Zaman, şeffaf tarantula!  
Alay ediyor fani çabamla. Kâğıtta kurduğum  
dünya işte alabora! (s. 12-13)*

Bayrıl’ın “Öteki” şiirinde ise şairlere ilham veren şiir meleğine gönderme yapılarak “hafıza-hatıra-şiir” arasındaki ilişki ve bunun ölüme karşı direnişi ifade ettiği vurgulanır:

*Kâğıtta imâlar silsilesi. Tuhaf  
şey, az önce sanki, harflerle  
aramdan yine bir melek geçti. (s. 14)*

Hafızanın işlevi anıları korumak, hatıranın işlevi ise onları parçalamaktır. Freud’a göre bilinç, hatıra izinin bulunduğu yerlerde oluşur. Hatıralar, onları arka planda bırakan olaylar (unutma) bilinç düzeyine tam çıkmadığında çok güçlüdür. Hatırlayan kişi için kendi hâtırası değil hafızasının dokuduğu ağ önemlidir. Buna “hatırlamanın ve unutmamanın Penelopeia tülü”<sup>16</sup> denir.

Bayrıl’ın “Öteki” şiirindeki “ağ” kelimesiyle “Teyel”deki gibi hem örümcek ağına hem de hafızanın dokuduğu ağa gönderme yapılarak ölümün karşısında yenik duran insanın zihninde geçmişe dönerek ve onu aşan eserler vererek çabalaması vurgulanır.



“Lehim” şiirinde ise Yahya Kemal’in “Bir tel kopar âhenk ebediyen kesilir.” mısraına gönderme yapılarak ölümün önüne ancak “lehimle” (geleneksele eklemleme)<sup>17</sup> geçilebileceği ifade edilir.

“Satihta” şiirinde “âteş gemisi”yle yapılan yolculuk, “tekne” ve “içli harfler” diye nitelendirilen “tayfalar”la “Teselli”deki gibi Şeyh Gâlib’in *Hüsn ü Aşk*’ına, ayrıca Yahya Kemal’in “Sessiz Gemi”sine<sup>18</sup> ve Necatigil’in “Ölü”süne<sup>19</sup> gönderme yapılır:

*Tayfalar ki içli harflerdir, dalgın,  
karanlık bir unutuşa benzeyen  
maceramızda.*

*Şiir, ey mutlu fosil. Yırtık hayal  
kalyonu. Süslü batık. (s. 19)*

Yahya Kemal’in “Sessiz Gemi”sinde hayat, yolculuğu; gemi ise tabutu simgeler. Ölüm olgunlukla karşılaşılır. Bayrıl’ın “Satihta”sında şiir yazmak, ölüme karşı meydan okumaktır. “Mutlu fosil” diye nitelenen şiirin “yırtık hayal kalyonu” olduğu söylenilerek bu yolculuğun kalyonla (16. yüzyıldan itibaren kullanılan üç direkli, rüzgârla giden, yelkenli büyük savaş gemisidir.) yapılması ölümle savaş karşısında onun “süslü batık” olmaktan öteye gidemeyeceğini gösterir.

Yunanca “techne”den türetilmiş “tekne”, şiir tekniğini ve geleceğini (Değişenin içinde değişmeyen unsurdur.) çağrıştırır. *Hüsn ü Aşk*’ın “Aşk’ın Yolunun Ateş Denizine Uğraması” bölümünde aşkları anlatacak teknenin sağlam olması gerektiği vurgulanır:

*Güş etmiş idi o sergüzeşti  
Âteş yemi üzre mûm keşti (s. 272)*

Behçet Necatigil’in “Ölü” şiirinde balığın (şiir), sağlam teknikle ağları (engelleri, şairleri) aşarak yaşayabileceği (yazılabileceği) ifade edilir:

*Ateş denizlerinde mumdan kayıklarla  
Sağlam mı tekneler aşkları geçmeye  
Güç. (s. 207)*

“Dil ve Zaman”<sup>20</sup> şiirinde hocası Behçet Necatigil’in “Ölü” şiirine ve Şeyh Gâlib’in *Hüsn ü Aşk* adlı eserine gönderme yaparak geçmişle bugün arasında bağ kuran Hilmi Yavuz, “sürerlilik içinde değişim” ve “değişim içinde sürerlilik”i savunur. “Erguvan” ve “zaman” kavramı bu “sürerliliği” sağlayan izleklerdir:

*erguvan zamanlardı, ne kadar oldu,  
yola çıktıkta, ölü gemilerin,  
batık dillerin zamanıydı o zaman...*

*teknemiz yok, ne var ki, kuşkuluyuz  
denizin bile olduğundan  
bir bengisuyun boğulduğundan  
gitgide yolcuyuz  
biz ki yazları yaktıkta, ne zamandı!.. (s. 188)*

Bayrıl'ın "Satıhta" şiirinde Yavuz'un "Dil ve Zaman"ına da gönderme yapılır. "Satıhta" da yer alan iskandil, akıntılı ve derin sular da balık tutarken oltanın ucuna takılan ağır kurşun ya da denizin derinliğini ve geminin hızını ölçmek için kullanılan ağırlıktır. Onun aracılığıyla "kadım kalıntılar"a (şiirler) ulaşmak ve onlara göndermeler yaparak şiir geleneğinin zincirine eklenmek isteği ifade edilir.

"Alıntı bilinçli, istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir."<sup>21</sup> Vural Bahadır Bayrıl, kitaplarının başında yer alan isim listesinde eserlerine göndermeler yaptığı kişileri belirtmiştir. Bayrıl, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi eserlerini kendinden önceki şairlerinkilere yaptığı göndermelerle "lehim"leyerek ve onlara yeni anlamlar yükleyerek Türk şiir geleneğinde yer almıştır. O, şiirlerinde "ölüm" temasını "kâğıt, mürekkep, harf, şair, şiir" gibi unsurlarla birlikte işler. Ölüm, şiirler kaleme alarak (kalıcı olarak) karşı koymaya çalışır. Metinlerarasılık (intertextuality) bağlamında onun şiirleri, geleneği devam ettiren eserlerdir.

## DIPNOTLAR

- 1 Orhan Hançerlioğlu, "Gelenek", *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 124-125.
- 2 T. S. Eliot, "Gelenek ile Bireysel Yeti", *Denemeler*, (çev. Akşit Göktürk), Afa Yayınları, İstanbul, 1987, s. 28-29.
- 3 Bâki Asiltürk, *1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul, 2006, s. 126-129.
- 4 V. B. Bayrıl, "Dayanak Noktam Necatigil", *Hürriyet*, (Konuşan: İhsan Yılmaz), 11 Aralık 1992.
- 5 Asiltürk, *age.*, s. 127.
- 6 Mustafa Tatçı, *Yünus Emre Divânı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998, s. 172.
- 7 Ahmet Hâşim, *Bütün Şiirleri*, (hzl. İnci Enginün - Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.
- 8 Vural Bahadır Bayrıl, *Melek Geçti*, Can Yayınları, İstanbul, 2000.
- 9 Fesleğen (reyhan), ömrü bir senelik, ılıman bölgelerde yetişen güzel kokulu, beyaz, pembe çiçekli, yeşil renkli gövdesi tabana doğru kırmızılaşan bitkidir.
- 10 Emel Koşar, "Cemal Süreya ve Ahmet Hâşim'in Şiirlerindeki Kırmızı Unsurlar", *Kıyı*, S. 202, Mayıs-Haziran 2008, s. 21-23.

- 11 Emel Koşar, "1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası", *Şiiri Özlüyorum*, S. 21, Mayıs-Haziran-Temmuz 2007, s. 27-28.
- 12 Jonathan Lear, *Mutluluk, Ölüm ve Yaşamın Artakalanı*, (çev. Banu Büyükkal), Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 97.
- 13 Şeyh Gâlib, *Hüsni ü Aşk*, (hzl. Orhan Okay - Hüseyin Ayan), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992.
- 14 Vural Bahadır Bayrıl, *Şer Cisimler*, Can Yayınları, İstanbul, 2000.
- 15 Necip Fâzil Kısakürek, *Çile*, YKY, İstanbul, 2005, s. 311.
- 16 Yunan mitolojisinde Penelopeia, kocası Odysseus'u yirmi yıl süren yolcuğu boyunca sarayında beklerken bütün taliplerini reddeder. Onlara örmekte olduğu büyük bir tülü tamamlamadan evlenemeyeceğini söyler ve gündüz dokuduğu kısımları gece söker. Walter Benjamin, "Proust İmgesi", *Son Bakışta Aşk*, (hzl. Nurdan Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 102.
- 17 Bâki Asiltürk, "Vural Bahadır Bayrıl'ın 'Lehim' Şiirinde Metinlerarasılık, Dil ve Anlam", *Hilesiz Terazi*, YKY, İstanbul, 2006, s. 153.
- 18 Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 2003, s. 59.
- 19 Behçet Necatigil, *Şiirler*, (hzl. Ali Tanyeri - Hilmi Yavuz), 4. bs., YKY, İstanbul, 2005, s. 207.
- 20 Hilmi Yavuz, *Büyü'sün, Yaz!-Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2006.
- 21 Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2007, s. 94-95.

## KAYNAKÇA

- Ahmet Hâşim, *Bütün Şiirleri*, (hzl. İnci Enginün - Zeynep Kerman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.
- Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2007.
- Asiltürk, Bâki, "Vural Bahadır Bayrıl'ın 'Lehim' Şiirinde Metinlerarasılık, Dil ve Anlam", *Hilesiz Terazi*, YKY, İstanbul, 2006.
- Asiltürk, Bâki, *1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul, 2006.
- Bayrıl, Vural Bahadır, "Dayanak Noktam Necatigil", *Hürriyet*, (Konuşan: İhsan Yılmaz), 11 Aralık 1992.
- Bayrıl, Vural Bahadır, *Melek Geçti*, Can Yayınları, İstanbul, 2000.
- Bayrıl, Vural Bahadır, *Şer Cisimler*, Can Yayınları, İstanbul, 2000.
- Benjamin, Walter, "Proust İmgesi", *Son Bakışta Aşk*, (hzl. Nurdan Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul, 2001.
- Eliot, T. S., "Gelenek ile Bireysel Yeti", *Denemeler*, (çev. Akşit Göktürk), Afa Yayınları, İstanbul, 1987.
- Hañçerliođlu, Orhan, "Gelenek", *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- Kısakürek, Necip Fâzil, *Çile*, YKY, İstanbul, 2005.
- Koşar, Emel, "1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası", *Şiiri Özlüyorum*, S. 21, Mayıs-Haziran-Temmuz 2007.
- Koşar, Emel, "Cemal Süreya ve Ahmet Hâşim'in Şiirlerindeki Kırmızı Unsurlar", *Kıyı*, S. 202, Mayıs-Haziran 2008.
- Lear, Jonathan, *Mutluluk, Ölüm ve Yaşamın Artakalanı*, (çev. Banu Büyükkal), Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Necatigil, Behçet, *Şiirler*, (hzl. Ali Tanyeri - Hilmi Yavuz), 4. bs., YKY, İstanbul, 2005.
- Şeyh Gâlib, *Hüsni ü Aşk*, (hzl. Orhan Okay - Hüseyin Ayan), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992.
- Tatçı, Mustafa, *Yünus Emre Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998.
- Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 2003.
- Yavuz, Hilmi, *Büyü'sün, Yaz!-Toplu Şiirler*, YKY, İstanbul, 2006.

## ALİ KEMAL'İN ÖNCÜLÜĞÜNDE YAYIMLANAN BİR SANAT VE EDEBİYAT MECMUASI: GÜLŞEN

Kahraman Bostancı\*



**Özet:** Bu makalede, devlet adamı, gazeteci-yazar, eleştirmen, şair ve roman yazarı olarak yakın tarihimizin çok renkli şahsiyetlerinden birisi olan Ali Kemal'in gençlik yıllarında yazı işlerini yürüttüğü *Gülşen* mecmuası, kısaca değerlendirilip genel dizini sanat ve edebiyat kamuoyunun dikkatine ve araştırmacıların hizmetine sunulacaktır.

*Gülşen*, 1885-1886 tarihleri arasında yayımlanmış olan yirmi yedi sayılı bir sanat ve edebiyat mecmuasıdır. Bu mecmuayı hevesle yayımlayan Mekteb-i Mülkiye talebeleridir. *Gülşen*'in muhtevasında şiir, tenkit yazıları, tercümeleler, kitap tanıtım yazıları, biyografi, bilimsel ve sosyal içerikli makaleler yer almaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ali Kemal, İbrahim Fehim, *Gülşen*, şiir, nesir, makale.

### IN THE LEADERSHIP OF ALİ KEMAL THE LITERARY AND ARTISTIC JOURNAL: GÜLŞEN

**Abstract:** In this article we will bring to the attention of the reader the Journal of *Gülşen* where Ali Kemal, one of the colorful characters in Turkish near history, worked as the director of the board of outhors. Ali Kemal is known as a statesman, journalist-writer, critic, poet and novelist. The general index of the Journal is also brought to the attention of the reader.

Between the years 1885-1886 *Gülşen*, a literary journal, was published in a total of 27 volumes. The publishers were the students of Mektebi Mülkiye. In the contents of the jornual were poetry, critics, translations, book reviews, biographies and articles on social and scientific topics.

**Keywords:** Ali Kemal, İbrahim Fehim, *Gülşen*, poetry, prose, article.

Osmanlı matbuat âleminde, Bâb-ı Âli Caddesi'nde, Arakel Efendi, Karabet ve Kasbar, Kırkor ve Ohannes efendilerin kitap ve mecmua yayımlama faaliyetlerinde buldukları yıllarda, Ali Kemal,<sup>1</sup>

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

Mekteb-i Mülkiye'nin üçüncü sınıf talebesidir. Bu dönem, Ali Kemal ve arkadaşlarının edebiyat dünyasına atıldıkları yıllardır. Asır ve Vatan kitaphaneleri sık sık uğradıkları mekânlardır.

Ali Kemal, bir gün Kırkor Efendi'nin, "Sizinle bir mecmûa-ı mevkute çıkarsak pek mükemmel olur." önerisiyle karşılaşır ve bu öneriyi en yakın arkadaşı İbrahim Fehim'e<sup>2</sup> de iletir. Derginin bütün "me-sârif-i tab'iyesi"ni Kırkor Efendi üstlenir. Hemen resmî ruhsat için başvurulur. *Gülşen* adıyla gazete şeklinde dört sahifelik bir "mecmûa-ı mevkute" matbuat âlemine katılır.<sup>3</sup>

*Gülşen*'in ilk sayısında yer alan "Mukaddime" her ne kadar "Heyet-i Tahrîriye" imzasıyla yayımlansa da Ali Kemal'in hatıratındaki bilgiye göre bu "mükellef mukaddime"yi yazan İbrahim Fehim'dir.<sup>4</sup>

İbrahim Fehim'in kaleme aldığı "Mukaddime"de genel olarak o yıllardaki medeniyet ve kültür dünyasının felsefî açıdan değerlendirilmesi yapılır. Özel anlamda ise sanat, edebiyat ve dil üzerinde yeterli düzeyde tartışma yapılmadığına dikkat çekilir. Bu manidar mukaddimeyi önemine binaen aynen naklediyoruz:

### "MUKADDİME"

Malûmdur ki dünyâda her şey ân-be-ân teceddüd ve bu teceddüd ile su-  
ver-i müteaddideye tahavvül ve takallüb hâsiyyetinde olup güya ki arz deni-  
len inkılâbgâh-ı kürevî bir nehr-i seriü's-seyr-i mevcudiyet üzerine atılmış bâ-  
zîçe-i emvâc imiş de güzerân-ı âvân ile teslîm-i vücûd ihtiyâr ettiği o seyl-i tû-  
fân-nümün-ı tuğyân üzerinde ahvâl-i mütehâlîfe-i kesîre ile rû-nümâ-yı tecellî  
oluyor!

Emvâc-ı ıztırâbâtın muhâcemât-ı tâkat-fersâsına hedef olan ümîd-vâr bir  
kalbin, kemâl-i tehâlûkle geçirdiği âvân-ı tereddüd arasında gâh me'yûsen me-  
lekü'l-mevtin vürûduna ve gâh tuğyân-ı ümîd ile bir dest-i nâcî-yi ekremın zu-  
hûruna mutarassîd olması gibi dünya dahi-geçirmesine mahkûm olduğu-nice  
girdâb-ı mesâib ile mersâ-yı meserret üstünde bazen (..) tedennî ve bazen da-  
hi kemâl-i terakki gibi iki hâl-i muhtemele karşı dest-güşâ-yı intizâr olmuştur.

Bununla beraber bu garîb âlem, insan denilen bir mahlûk-ı acîb için tavat-  
tun-gâh olmuştur ki onun her dakikada, her hâli televvün-nümâ olduğundan  
dünyaya hey'et-i mecmûasiyle-ekser hükemâ-tahavvülün mekân-ı mütehavvi-  
li diyebilmişlerdir.

Tarîh-i beşer ta'mîken mütâlaa kılınır ise tehâlûf-i tabâyiin değil televvün-i  
tab'ın emsâl-i acîbesi manzûr-ı nazar-ı iktinâh oluyor ki bunların esbâb-ı mûcibe-  
sinin değil, sûret-i zuhûrunun temâmî-i teferrüsü verâ-yı ufk-ı iktidarda kalıyor!

İşte bu hâl-i tabiinin, icâbât-ı zarûriyesindendir ki insan, bugün hayrân-ı te-  
mâşâsı olduğu bir şeye yarın atf-ı nazarın adem-i cevâzından ve bugün vâci-

bü'r-riâye gördüğü bir zâta yarın hakaretin lüzumundan bahseyliyor. Buna binaendir ki şiddetle mecbûr olduğumuz terakkiyât-ı lisâniye ve edebiyemiz bir takım münakaşât-ı beyhûde ile rehîn-i ta'til olmakta ise de yine hâdim-i terakki olan erbâb-ı gayret için vesile-i te'yîs olamıyor!

Biz Gülşen'imizi bir zamanda neşrediyoruz ki hakikaten eâzım-ı üdebâ-mızdan birkaçı yek-diğeri aleyhinde hâme-rân ve tarafdârân ise birer ciheti iltizâm ile fark-ı mütezâdde teşkilinde sârif-i mâ-hasal-ı iz'andırlar.

Her ne hâlde olur ise olsun terakki-hâhân-ı zamân nazarında nehc-i müstakîm-i bî-tarafiden inhiraf câiz olmadığından esâs maksadımız olan 'hizmet-i mümkinenin ifâsından başka bir cihete ihâle-i nazar-ı gayret edemeyeceğimiz tabiidir.

Fakat dünyada her şeyde bir mebde mutasavver olduğu gibi mübtedîlik dahi zarûridir.

Biz o mübtedîlerdeniz ki indimizde "matbuat" bir mekteb-i âli olup onun müddet-i tahsil devâmı hayât-ı beşer ve binâenaleyh 'Ütlübü'l-ılme mine'l mehdi ile'llahdî' fermân-ı celîl-i nebevîsine bir infâz-gâh-ı mükemmeldir. 'Bir katre suda dehân açan' etfâl gibi girdiğimiz bir âlem-i nüzhet-zâ-yı diğerde her türlü muâvenet ve himâyete arz-ı ihtiyâcımız tabîi olduğundan terakki-perverân-ı üdebânın himemât-ı âli-cenâbânesi nuhbe-i âmâlimizdir.

Şurası dahi tabiidir ki mesleğimize muvâfık âsârı maal-memnûniye derc olunur.

Allah cümleyi teşebbüsât-ı hayriyesinde muvaffak buyursun âmin.

Hey'et-i Tahririye"

*Gülşen*'in ilk sayısı 31 Kânûnusâni 1301 (1885) Perşembe günü yayımlanır. İlk sayfanın üst kısmının ortasında "*Gülşen*" klişesi yer alır. Klişenin sağ tarafında yer alan bilgiye göre, derginin her sayısı yirmi pâreden satışa sunulur. Abone kabul edilmez. Yirmi altıncı sayıda ise bir senelik abone bedelinin yirmi kuruş olduğu belirtilir. İlk sayıda, derginin haftada bir defa, perşembe günleri yayımlanacağı duyurulur. Derginin basıldığı matbaa ise, Şirket-i Mürebbiye (Bâb-ı Âli Caddesi Numero: 34)'dir.

"*Gülşen*" klişesinin sol tarafında ise şu bilgi kayıtlıdır:

"Merkez-i tevzi'i Bâyezîd'de Kırkor Efendi'nin 14 Numerolu Asır Kitâbhânesi'dir. İhdâ-yı âsâr arzusunda bulunanlar dahi mezkûr kitâbhâneye müracaat etmelidir."

*Gülşen*'in sahibi olarak ilk beş sayıda Hüsâmeddin Bey'in<sup>5</sup> adı kayıtlıdır. Altıncı sayıdan itibaren Kitapçı Kırkor adıyla karşılaşılar.

*Gülşen*'in dördüncü sayısından itibaren Ali Kemal'in İbrahim Fehim ile araları açılır. İlk dört sayıda derginin muharrirleri olarak İbrahim Fehim ve Ali Kemal adları öncelikle zikredilir. Beş ve altıncı sayılarda sadece Ali Kemal ismi görünür. Yedinci sayıdan itibaren

“muharrir” adı yer almaz. İlk on iki sayıda, “Maarif Nezâret-i Celifesinin ruhsatiyle” ibaresi yer alırken diğer sayılarda “Maarif Nezâretî'nin ruhsatiyle haftada bir defa neşrolunur edebî ve fennî risaledir.” yazısı klişe altında yer alır.

*Gülşen*'in her sayısı dört sayfadan ibarettir. Sayfa numarası birden başlar ve sırayla devam eder.

*Gülşen*'in yayın hayatından çekilmesinde Encümen-i Teftiş ve Muayene Heyeti'nin rolü vardır.<sup>6</sup> Ali Kemal, *Gülşen*'in 5 Ağustos 1302 tarihli yirmi beşinci sayısında Lamennais'in “Menfâ” başlıklı yazısını yorumlayarak yayımlar. Bundan sonra, *Gülşen*'in hayat damarı da kesintiye uğrar. Ali Kemal, hatıratında bu macerayı şöyle anlatır:

“*Gülşen* irfânen o zügürtlüğümüzle beraber az çok bir rağbete mazhar idi, şöyle böyle devam ediyordu. Alelhusus Encümen-i Teftiş ve Muayene'ye oyunlar oynuyor, o devirde neşrolunamaz eserler neşrediyorduk. Bir kere zor belâ ile Lamennais'nin o meşhur ‘Menfâ’ neşidesini tercüme ettimdi. Telleylecek, pullayarak *Gülşen*'e uzun uzadıya bir mütalâanâme ile beraber dereceyledimdi. Her parça, ‘Menfâ dâima, dâima yalnız değil midir?’ yahut ‘Menfâ'nın Allah'tan başka kimi olabilir?’ fıkârâtıyla bitiyordu. O devr-i istibdâdda sâmiya (kulağa) hüzn ile in'kâs eyliyordu (yankılanıyordu). Bu tercüme alttan alta dağdağaya (gürültü patırtıya) bâdî oldu. Encümen-i Teftiş'i kuşkulandırdı. Zaten bir mânâ ve bir hud'a (hile) kullanarak bu eseri o encümene göstermeden bastırdıkti. Bereket versin ki, işi o kadar araştıran olmadı, yalnız *Gülşen* kapattıldı. Hâlbuki daha bir nüsha evvel,

*Bir tab'ımızın gelse şu eyyâm-ı bahârî  
Seyret ne çiçekler saçılır Gülşenimizden*

diye ilân-ı şâdmânî (mutluluğu ilân) eyliyorduk.”<sup>7</sup>

*Gülşen*, 6 Teşrinisani 1302'de yirmi yedinci sayısııyla matbuat âleminde çekilir. Yirmi yedinci sayıda yer alan “İhtâr-ı Mahsûs” başlıklı yazıda, Ali Kemal Bey'in bazı zorunlu sebeplerle *Gülşen*'in yazı işlerinden çekildiği ve onun yerine bu görevi bundan sonra Tepe-delenzâde Kâmil Bey'in üstleneceği duyurulur.

*Gülşen*'in muhtevasına baktığımızda ilk dikkati çeken yönü, bu mecmuanın sanat ve edebiyat konusuna ağırlık vermiş olmasıdır.

*Gülşen*'deki yazıları tür açısından sınıflandırdığımız zaman şiir (gazel, tahmis, kıt'a, nazire, mensur şiirler vs.), tenkit yazıları, tercüme, kitap tanıtım yazıları, biyografi, bilimsel ve sosyal konulu makaleler dikkatimizi çeker.

*Gülşen*'de yer alan telif ve tercüme eserlerin geneline baktığımızda ise, Doğu ve Batı edebiyatları ile irtibat varlığını açıkça hissetti-

rir. Batı edebiyatından yapılan tercüme eserler daha çok, edebiyat akımlarından romantizmin kategorisine girer.

*Gülşen'* de imzası bulunan şairlerden Ahmed Reşid, Servet-i Fünûn edebî topluluğunun daha teşekkül etmezden önce, şiir üretiminin ilk denemelerini *Gülşen'* de verir. Ara Nesil şairlerinden Mehmed Celâl'in de gençlik dönemindeki şiir yazma tecrübesi -diğer genç şairlerde olduğu gibi- *Gülşen* sayfalarında gerçekleşir.

*Gülşen'* de "gazel, nazire, tahmis, kıt'a, müfret, terbi" gibi eski edebiyat kavram ve terimlerini içeren başlıkları taşıyan manzumeler, *Gülşen'*in geleneğe bağlı şiir estetiğinin ipuçlarını yansıtmaktadır. Serbest manzumeler ise, başta Recâizâde Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hamid olmak üzere, Ara Nesil ile Servet-i Fünûn şiir estetiğinde karşılaştığımız tabiat temini ağırlıklı olarak yansıtmaktadır.

Yazı hayatına, Fransızcadan çevirdiği bazı yazıları Ahmed Midhat Efendi aracılığı ile *Tercüman-ı Hakikat'*te yayımlatarak başlayan (1885)<sup>8</sup> Ahmed Rasim'in *Gülşen'* de yer alan şiir, mensur şiir ve Buffon, Boileau gibi Batı sanatkârlarının eserlerinden yaptığı tercüme-ler onun ilk dönem kalem çalışmaları olarak anılabilir.

Türk matbuatında ismi önemle hatırlanan Ahmed İhsan'ın (Tokgöz) ilk dönem kalem tecrübeleri de *Gülşen* sayfalarında yer almaktadır. Onun "İlm-i Servet" başlıklı yazıları döneminin iktisat düşüncesini yansıtmaya açısından ayrıca önem taşımaktadır. Bu yazılara, Ahmedî İhsan'la ilgili biyografi çalışmalarında atıf yapılmadığını da hatırlatmak isterim.<sup>9</sup>

*Gülşen'*i edebî tenkit açısından değerlendirdiğimizde, dönemin sanat ve edebiyat dünyasını derinden etkileyecek düzeyde herhangi bir edebî meseleyi gündemine taşımadığını söyleyebiliriz. *Gülşen* daha çok şiire meraklı genç heveslilerin bulunduğu bir sanat ve edebiyat mecmuasıdır. Yeni Türk edebiyatı tarihinde, Servet-i Fünûn gibi bir edebî topluluk veya akımın görevini üstlenecek düzeyde ciddi, seviyeli ve etkili bir rol oynamamıştır.

*Gülşen'*in dizininin de anlaşılacağı üzere, bu mecmua, şiire sayfalarını cömertçe açmıştır. Birçok sanatkâr gibi edebiyat dünyasına şiirle adım atan Ali Kemal'in söz konusu mecmuada gerek imzası ve gerekse A (ayın) K (kef) rumuzuyla on dokuz şiiri yayımlanır. *Gülşen'*e bir hayli emek veren Ali Kemal'in, ilk sayıda yer alan (31 Kânunusani 1301, [12 Ocak 1885] s. 4) "Sevdiklerim" başlıklı bir şiirini okuyoruz. Bu şiir, Abdülhak Hamid'in "Bir Şairin Hezeyânı" başlıklı ve "pek severim" redifli şiirine güzel bir naziredir ve



Ali Kemal'in beslenme kaynaklarından birini belgelediği için önemlidir. Hamid'in şiiri, altındaki nota göre, 5 Kânunusani 1883 tarihli *Tercüman-ı Hakikat*'te (sayı: 1369) yayımlanmıştır.<sup>10</sup> Arada yaklaşık iki yıllık bir zaman dilimi bulunduğuna göre, Ali Kemal, Hamid'in şiirini okur okumaz kapıldığı heyecanla değil, dönemin pek çok genç şairi gibi onun daha önce yazdıklarını da okumuş ve derin etkisi altında kaleme almış olmalıdır. Bu ilgi dolayısıyla Ali Kemal'in söz konusu şiirini yeni harflerle burada yayımlamayı uygun buluyoruz:

## SEVDİKLERİM

1

*Seyre çıkmış cihânı gül-rûyân  
Akar âheste cû-yı hoş-ceryân  
Dem-i subh-ı bahârî pek severim!  
Sanki fevâre-i rebûidir  
Tab'ıma hoş gelir tabiidir.  
Mâi gözlü nigârî pek severim!*

2

*Dem-i hicrinde âh cânânım  
Odur ancak enîs-i vicdânım,  
Nağmesiyle safâ bulur cânım  
Bülbül-i nâle-kârî pek severim!*

3

*Sakalı sûd gibi sürûr-efzâ  
Lemeân eyliyor yüzünde safâ  
Evliyâdır denilse ger ahrâ  
Böyle bir ihtiyârî pek severim!*

4

*Hüsni enmüzec-i şetârettir,  
Durmuyor bak ne bî-mürüvvettir,  
Rahşî güyâ adüvv-i vuslattır,  
Tarz-ı refâtârî başka bid'attır.  
Şu geçen şeh-süvârî pek severim!*

5

*Saç değil zülfü sırmadır mutlak,  
Olurum bir safâyâ müstağrak  
Sahn-ı cennetteyim desem elyak*

*Gam-ı hicre beni düşürmeye Hak  
Ben temâşâ-yı yâri pek severim!*

6

*Ortalık samt içinde ser-tâ-ser,  
Cilve eyler semâda ahterler,  
Aks-i envâr-ı mâhitâb ile yer  
Nûra dalmış bulutlara benzer  
Şeb-i pertev-nisâri pek severim!*

7

*Yaşamam ondan ayrılırsam âh!  
Mâderimden azîzdür billâh  
Ona cân ü cihân feda her gâh  
Beni ondan ayırmasın Allah  
Vatan-ı feyz-bârî pek severim!*

Ali Kemal

### GÜLŞEN'İN DİZİNİ

*Numara: 1, 31 Kânunusani 1301*

- ✓ Hey'et-i Tahririye, "Mukaddime" (Nesir), s. 1-2.
- ✓ Mehmed Remzi, "Tahayyür" (Şiir), s. 2-3.
- ✓ Mahmud Mâhir, "Gazel", s. 3.
- ✓ Ahmed Reşid, "Nevha" (Şiir), s. 3.
- ✓ Ali Kemal, "Sevdiklerim" (Şiir), s. 4.
- ✓ İbrahim Fehim, "İşte Bu Vatanın Bir Parçasıdır" (Nesir), s. 4.

*Numara: 2, 6 Şubat 1301*

- ✓ Hey'et-i Tahririye, "Arz-ı Şükran" (Nesir), s. 5.
- ✓ Eşref Paşa, "Gazel", s. 5-6.
- ✓ Ali Ulvî, "Gazel", s. 6.
- ✓ Voltaire, (çev. Sâmi Bey), "Saâdet" (Şiir), s. 6.
- ✓ Ahmed Reşid, "Seherde Yâri Görüş" (Şiir), s. 6.
- ✓ Ali Kemal, "Seher" (Şiir), s. 7.
- ✓ Ali Kemal, "Nesin?" (Şiir), s. 7.
- ✓ İbrahim Fehim, "Vaktiyle Yazılmış Bir Tiyatrodan Parça" (Nesir), s. 7-8.
- ✓ Hüsâmeddin, "Mekteb" (Nesir), s. 8.
- ✓ (İmzasız), "Devlet" (Nesir), s. 8.

*Numara: 3, 13 Şubat 1301*

- ✓ Ahmed Reşid, "Tahmîs" (Gazel), s. 9.
- ✓ Ali Kemal, "Halka-i Hûbân" (Şiir), s. 9-10.
- ✓ Mehmed İzzed, "Mekteb" (Şiir), s. 10.

- ✓ Ali Kemal, "Nazîre" (Şiir) s. 10.
- ✓ Victor Hugo, (çev. Ş. Mazhar), "Bir Genç Kıza" (Nesir) s. 10-11.
- ✓ İbrahim Fehim, "Semâ" (Nesir), s. 11.
- ✓ Hüsameddin, "Mekteb" (Nesir), s. 11-12.
- ✓ Halil Kadri, "Şemsin Zevî'l- Hayât Üzerine Te'siri" (Nesir), s. 12.
- ✓ (İmzasız), "İtizâr" (Nesir), s. 12.

*Numara: 4, 20 Şubat 1301*

- ✓ Abdülkerim Sabit, (Başlıksız) (Şiir), s. 13.
- ✓ Mehmed Celâl, "Rüya" (Şiir), s. 13-14.
- ✓ Mahmud Mahir, (Başlıksız) (Şiir), s. 14.
- ✓ Ahmed Rasim, "İstiğrak" (Nesir), s. 14.
- ✓ Ali Kemal, "Büyük Bir Cür'et yâhûd Küçük Bir Dikkat" (Nesir), s. 14-16.
- ✓ (İmzasız), (Muallim Naci'nin Armağan Risâlesine İltifâtname" (Şiir), s. 16.

*Numara: 5, 27 Şubat 1301*

- ✓ Ali Ferruh, (Başlıksız) (Nesir ve şiir), s. 17.
- ✓ Mehmed Celâl, "Gül" (Şiir), s. 17.
- ✓ (İmzasız), "Gülşen" (Mısra), s. 17.
- ✓ Abdulhalim Memdûh, "Gazel", s. 18.
- ✓ Mustafa Rüşdü, "Kıt'a", s. 18.
- ✓ Ali Kemal, "Şeb-i Mehtâb" (Nesir ve şiir), s. 18-19.
- ✓ H. Kâmil, "Şemsin Zevî'l- Hayât Üzerine Te'siri" (Nesir) s. 19-20.
- ✓ H. Kâmil, "Yeni Bir Lisan" (Nesir), s. 20.

*Numara: 6, 6 Mart 1301*

- ✓ Münib Paşa, "Gazel", s. 21.
- ✓ Mehmed Celâl, "Hasret", s. 21.
- ✓ Rahmi Bey, "Gazel", s. 22.
- ✓ Tepedelenlizâde H. Kâmil, "Çemende Bir Melek" (Şiir), s. 22.
- ✓ Victor Hugo, (çev. Mehmed Celâl), "Kitâbe-i Seng-i Mezar" (Şiir), s. 22.
- ✓ (Elif) İsmet, "Kıt'a" (Akrostiş), s. 23.
- ✓ (İmzasız), "Gülşen" (Nesir), s. 23.
- ✓ Mehmed Ali Bey, Gazel, s. 23.
- ✓ Mahfi, "Gülşen" (Şiir), s. 23.
- ✓ (İmzasız), "Gülşen" (Mısra), s. 23.
- ✓ H. Kâmil, "Şemsin Zevî'l- Hayât Üzerine Te'siri" (Nesir), s. 23-24.
- ✓ İbrahim Edhem, "Michel Avekolar" (Nesir), s. 24.

*Numara: 7, 13 Mart 1301*

- ✓ Mehmed Celâl, "Birdenbire Tecelli Yâhûd Mahzûn Bir Dilber" (Şiir), s. 25.
- ✓ Ahmed Reşid, "Nev-Bahar" (Şiir), s. 26.
- ✓ (Elif) İsmet, "Bir Hakikat", (Şiir), s. 26-27.

- ✓ Ali Kemal, "Cevâbü'l-Cevâb" (Nesir), s. 27-28.
- ✓ Mahfî, "Nazire" (Şiir), s. 28.

*Numara: 8, 20 Mart 1301*

- ✓ Ali Kemal, "Sünûhat" (Şiir), s. 29.
- ✓ Ali Kemal, "Cevâbü'l-Cevâb", (Nesir), s. 29-30.
- ✓ Ahmed İhsan, "Tütün" (Nesir), s. 30-31.
- ✓ İbrahim Edhem, "Michel Avekolar" (Nesir), s. 31-32.
- ✓ (İmzasız), "Rû-yi Arzda En Büyük Saat" (Nesir), s. 32.
- ✓ Mehmed Celâl, "Cemile" (Nesir), s. 32.
- ✓ (İmzasız) "İtizar" (Nesir), s. 32.

*Numara: 9, 27 Mart 1301*

- ✓ Azîz, "Gazel", s. 33.
- ✓ Vecihî, "Andelîb" (Şiir), s. 33-34.
- ✓ Rüsûhî, "Gazel", s. 34.
- ✓ Ahmed İhsan, "Tütün" (Nesir), s. 34-35.
- ✓ H. Kâmil, "Şemsin Zevî'l-Hayât Üzerine Te'sîri" (Nesir), s. 35-36.
- ✓ Muhyiddin, "Amerika'da Yelkenli Kızakla Seyahat" (Nesir), s. 36.

*Numara: 10, 3 Nisan 1301*

- ✓ Münib Paşa, "Gazel", s. 37.
- ✓ Mehmed Celâl, "Büyük Ada Yâhûd Cennet-i Dünyevî" (Şiir), s. 37-38.
- ✓ Ali Kemal, "Nazire", s. 38.
- ✓ M. Âsım Bey, "Şerh" (Nesir), s. 38-39.
- ✓ Ahmed İhsan, "Düzgün" (Nesir) s. 39-40.

*Numara: 11, 10 Nisan 1301*

- ✓ Zühdî, "Gazel", s. 41.
- ✓ H. H., "Târihin Bir Sâhifesi" (Nesir) s. 41-42.
- ✓ Sâmi, "Tefekkür, Sadâkat, Sevda" (Nesir), s. 42.
- ✓ (İmzasız), "Bakır, Tunç" (Nesir), s. 42-43.
- ✓ İbrahim Edhem, "Michel Avekolar" (Nesir), s. 44.
- ✓ H. H., "Mütenevvia", s. 44.
- ✓ (İmzasız), "Tashîh", s. 44.

*Numara: 12, 17 Nisan 1302*

- ✓ Mehmed Celâl, "Adada Gezerken" (Şiir), s. 45-46.
- ✓ H. Kâmil, "Kimdir?" (Şiir), s. 46.
- ✓ (İmzasız), "Gülşen", (Nesir), s. 46.
- ✓ Bâkî- i Irakî, "Gazel", s. 47.
- ✓ Osmân Cemi, "Gazel", s. 47.
- ✓ (İmzasız), "Müfret", s. 47.

- ✓ Abdullah Enver, "La Fontaine'den" (Şiir), s. 47.
- ✓ Abdullah Enver, "Ferid Nâmında Bir Zâta", (Şiir), s. 47.
- ✓ Gülşen, (Başlıksız, nesir), s. 47.
- ✓ Ahmed Rasim, "Şafak" (Nesir), s. 47-48.
- ✓ M. Âsım, "Kim Bedbahttır?" (Nesir), s. 48.
- ✓ Gülşen, (Başlıksız, nesir), s. 48.
- ✓ (İmzasız), "Bürhân" (Nesir), s. 48.

*Numara: 13, 18 Nisan 1302*

- ✓ (İmzasız), (Başlıksız, nesir), s. 49 .
- ✓ Victor Hugo, (çev. Pertev Paşa), "Tıfl-i Nâim" (Şiir), s. 49-50.
- ✓ Ali Kemal, "Gazel", s. 50-51.
- ✓ Harputlu Hayri, Halil Edip, Ali Kemal, "Müşterek Kıta", s. 51.
- ✓ Ahmed İhsan, "İlm-i Servet (Birinci Fasil)", s. 51-52.

*Numara: 14, 1 Mayıs 1302*

- ✓ Abdalbâkî Beyefendi, "Gazel", s. 53.
- ✓ (İmzasız), "Teşekkür Yazısı", s. 53.
- ✓ Ali Kemal, "Bahar İçinde Bahar" (Şiir), s. 53-54.
- ✓ Mehmed Zîver, "Hakikat-i Kelâm Mecmuasına Mukaddeme" (Nesir), s. 54.
- ✓ Ahmed İhsan, "İlm-i Servet" (Nesir), s. 55-56.
- ✓ (İmzasız), "Hûşen", s. 56.

*Numara : 15, 8 Mayıs 1302*

- ✓ İbnürreşâd Ali Ferruh, "Herkesin Bir Revişi Her Revişin Bir Kesi Var!" (Şiir) s. 57.
- ✓ Ali Kemal, "Nazîre", s. 57-58.
- ✓ Abdalbâkî, "Gazel", s. 58.
- ✓ Mehmed Rüşdi, "Terbi" (Şiir), s. 58.
- ✓ (İmzasız), "Gülşen", s. 58.
- ✓ Mehmed Zîver, "Hakikat- i Kelâm Mecmuasına Mukaddeme", s. 58-59.
- ✓ Ahmed İhsan, "Servet-i Milel (İkinci Fasil)", s. 59-60.
- ✓ (İmzasız), "Sarf-ı Fransevi" (Nesir), s. 60.

*Numara: 16, 15 Mayıs 1302*

- ✓ Cenâb Bey, "Firâk-ı Ebedî" (Şiir), s. 61-62.
- ✓ H. Hıfzî, "Hayâl-i Aşıkâne" (Nesir), s. 62.
- ✓ M. Âsım, "Rüya" (Nesir), s. 62-63.
- ✓ Ahmet İhsan, "İlm-i Servet" (Nesir), s. 63-64.
- ✓ (İmzasız), "Malûmat-ı Fenniye" (Nesir), s. 64.

*Numara: 17, 22 Mayıs 1302*

- ✓ Tepedelenlizâde H. Kâmil, "Burûsa'dan Gelirken yâhûd Türehâtımdan Bir Parça" (Şiir), s. 65-66.

- ✓ Ahmed Reşid, "Gazel", s. 66.
- ✓ Cenâb Bey, "Bir Kırlangıç", (Mensur Şiir), s. 66-67.
- ✓ Mahfî, "Muhammes" (Şiir), s. 67.
- ✓ Ali Rızâ, "Gül" (Şiir), s. 67.
- ✓ (Elif) Nazmi, "Çalı ile Gül (Batı Edebiyatından Tercüme)" (Nesir), s. 68.
- ✓ Mehmed Emin, "Amerika'nın Çingiraklı Yılanları" (Nesir), s. 68.

*Numara: 18, 5 Haziran 1302*

- ✓ Ahmed Reşid, "Nazîre", s. 69-70.
- ✓ Abdulhalim Memdûh, "Bir Hezeyan" (Şiir), s. 70.
- ✓ Ahmed Rasim, "Kumru ile Yolcu" (Şiir), s. 70.
- ✓ Aziz Mahmud, "Başlıksız" (Şiir), s. 71.
- ✓ Ali Nusret, "Nazîre", s. 71.
- ✓ (Aydın) (Kef), "Terâcim-i Ahval: Jean Gutenberg" (Nesir), s. 71-72.
- ✓ Kitabcı Kirkor, "Asır Kitâbhânesi" (Nesir), s. 72.

*Numara: 19, 19 Haziran 1302*

- ✓ Ş. Mazhar, "Nidâ-yı Rûh" (Nesir), s. 73.
- ✓ Cenâb, "Mahsûl-i Mâtem" (Şiir), s. 73-74.
- ✓ Receb Vehbî, "Gazel", s. 74.
- ✓ İmzasız, "Gülşen", s. 74.
- ✓ Verter, (çev. Ahmed Rasim), "Dördüncü Mektûb", s. 74.
- ✓ Ömer Ferid, "Güneş" (Şiir), s. 75.
- ✓ Tepedelenlizâde H. Kâmil, "Burûsa'ya Giderken yâhûd Bir Nümûne-i Hezeyan" (Şiir), s. 75.
- ✓ Ali Kemal, "Mâna Hitâb" (Şiir), s. 75-76.
- ✓ (İmzasız), "Şâir-i Meşhur, Goethe" (Nesir), s. 76.
- ✓ (İmzasız), (Başlıksız, nesir), s. 76.

*Numara: 20, 3 Temmuz 1302*

- ✓ Tepedelenlizâde H. Kâmil, "Teşekkür" (Nesir), s. 77.
- ✓ Ali Kemal, "Başlıksız" (Nesir), s. 77.
- ✓ Abdulhalim Memdûh, "Nazire", s. 77-78.
- ✓ Abdalbâkî, "Gazel", s. 78.
- ✓ (İmzasız), "Gülşen", s. 78.
- ✓ (Aydın) Tefvik, "Zavallı Çiçek" (Nesir), s. 78-79.
- ✓ Jean Jacques Rousseau, (çev. Aydın-Kef), "Terâcim-i Ahvâl" (Çev.) (Nesir), s. 79-80.

*Numara: 21, 10 Temmuz 1302*

- ✓ (İmzasız), "Kıt'a", s. 81.
- ✓ Mehmed Fuad, "Hâtıra-i İstikbâl" (Nesir), s. 81.
- ✓ (İmzasız), "Gülşen" (Nesir), s. 81.
- ✓ Tepedelenlizâde H. Kâmil, "Nazire", s. 82-83.

- ✓ (Ayın-Kef), "Teselli-i Firkat" (Şiir), s. 83.
- ✓ (Ayın-Kef), "Alâim-i Simâ" (Nesir), s. 83-84.
- ✓ (İmzasız), "Mesele" (Nesir), s. 84.
- ✓ (İmzasız), "Latife-i Bârid Ammâ Ne Yaparsın?" (Nesir), s. 84.

*Numara: 22, 24 Temmuz 1302*

- ✓ Ali Kemal, "Öyle de Yazılabilir, Böyle de" (Şiir), s. 85.
- ✓ İbnü'l - İsmail, "Neredesin Nerede Ey Vefa - Mutâd?" (Şiir), s. 85-86.
- ✓ Ahmed Rasim, "Tabiat Buffon'dan", (Nesir), s. 86.
- ✓ Hüsnü Bey, "Bossue (Kudret-i Rabbâniye)" (Nesir), s. 86.
- ✓ Hüsnü Bey, "Karasino (Ulviyet-i İntizâm-ı Âlem)" (Nesir), s. 86.
- ✓ (İmzasız), "Gülşen" (Nesir), s. 87.
- ✓ Ali Kemal, "Montesquieu" (Nesir), s. 87.
- ✓ Ali Kemal, "Mükemmel Bir Heyet Saati" (Nesir), s. 88.
- ✓ Ahmed Rasim, "Cümel-i Hikemiye" (Nesir), s. 88.
- ✓ (İmzasız), "Hikmet-i Ahlak" (Nesir), s. 88.

*Numara: 23, 31 Temmuz 1302*

- ✓ Kırkor Efendi, "Devr Etmez Averagesiz Fırıldak" (Nesir), s. 89.
- ✓ Mehmed Celâl, "Gazel", s. 89.
- ✓ Cenâb-ı Cenâb , "Cânâ!" (Şiir), s. 89.
- ✓ Tepedelenlizâde H. Kâmil, "Nedir Yârab?" (Şiir), s. 89-90.
- ✓ Hüsnü Bey, "Gazel" (Şiir), s. 90.
- ✓ (İmzasız), "Ba'zı Mülâhazât" (Nesir), s. 90.
- ✓ Ali Kemal, (Başlıksız) (Şiir), s. 90.
- ✓ Ali Kemal, "Deniz Hamamları" (Nesir), s. 90-91.
- ✓ Ali Kemal, "Bacon'ın Fenne Hizmeti" (Nesir), s. 90-91.
- ✓ (İmzasız), "Mesele" (Nesir), s. 92 .
- ✓ (İmzasız), "Gülşen" (Nesir), s. 92.
- ✓ (İmzasız), (Başlıksız) (Nesir), s. 92.
- ✓ (İmzasız), "Zihî Cüret-i Küstâhâne" (Nesir), s. 92.

*Numara: 24, 7 Ağustos 1302*

- ✓ (İmzasız), "Küçük Bir Makale" (Nesir), s. 93.
- ✓ Ali Kemal, "Giryeler", (şiir) s. 93-94.
- ✓ Mehmed Celâl, "Şimdi de Siyah Gözler" (Şiir), s. 94.
- ✓ Zühdi, "Aynü'l-ilm'den Mütercem Bir Güzel Hareket-i Kadr-şinâsâne" (Nesir), s. 94-95.
- ✓ Ahmed Reşid , "Olivia Cromvel" (Nesir), s. 95-96.
- ✓ Ahmed Fevzi, "İngiltere'de Gayetle Atık Bir Geminin Keşfolunması" (Nesir), s. 96.
- ✓ (İmzasız), (Başlıksız, nesir), s. 96.

*Numara: 25, 18 Eylül 1302*

- ✓ Ali Kemal, "Menfâ" (Nesir), s. 96-97.
- ✓ Ali Kemal, "Kıt'a", s. 97.
- ✓ Ahmed Rasim, "Boileau'nun Sınayi-i Şiiriyesi'nden" (Nesir) s. 98-99.
- ✓ Tepedelenlizâde H. Kâmil, "Latife" (Nesir), s. 99-100.
- ✓ Ahmed Rasim, "Olivia Cromvel" (Nesir), s. 100.

*Numara: 26, 2 Teşrin-i Evvel 1302*

- ✓ Ahmed Rasim, "Boileau'nun Sınayi-i Şiiriyesi'nden" (Nesir), s. 101-102.
- ✓ Abdulhalim Memdüh, "Kavs-i Kuzeh" (Şiir), s. 102-103.
- ✓ (İmzasız), "Fıkralar" (Nesir), s. 103.
- ✓ Ali Kemal, "Nağme" (Şiir), s. 103-104.
- ✓ Ahmed Fevzi, "Amerika'da Gayetle Atfk Bir Geminin Keşfolunması" (Nesir), s. 104 .
- ✓ Tepedelenlizâde H. Kâmil, "Latife" (Şiir) s. 104.

*Numara: 27, 6 Teşrinisani 1302*

- ✓ (İmzasız), "İhtâr-ı Mahsûs", s. 105.
- ✓ Ahmed Rasim, "Boileau'nun Sınâyi-i Şiiriyesi'sinden", s. 105-106.
- ✓ Aşk Meleği, "Nısfu'l-leyl", s. 106-107.
- ✓ Mehmed Celâl, "Eski Demler Geliyor Hâtırına!" (Şiir), s. 107-108.
- ✓ Mahmûd Bey, "İstirhâm", (Şiir) s. 108.
- ✓ Tepedelenlizâde H. Kâmil, "Tasvîr-i Nigâr", s. 108.

DİPNOTLAR

- 1 1868'de İstanbul'da doğar. 1882'de Mekteb-i Mülkiye'de okurken şiir yazmaya başlar. 1887'de Paris'e gider. *İkdam*'da, *Peyam*'da, *Sabah*'ta yazılar yazar. 6 Kasım 1922'de linç edilerek öldürülür. Şiir, roman tarih, sanat ve edebiyatla ilgili bir hayli eser bırakan velut bir yazardır.
- 2 İbrahim Fehim, (d.?-ö.?) daha sonraki yıllarda İstanbul mektupçuluğu ve mutasarrıflık gibi görevlerde bulunur.
- 3 Ali Kemal, *Ömrüm*, (hzl. M. Kayahan Özgül), Hece Yayınları, Ankara, 2004, s. 72-73.
- 4 *Age.*, s. 73.
- 5 Hüsameddin Bey (Ö. 1911) Preveze mutasarrıfı, sonradan Yanya valisi olur.
- 6 Bu heyetin matbuat âleminde oynadığı rol hakkında daha geniş bilgi edinmek için Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kırk Yıl* isimli hatıratına bakılabilir. (c. 1-4, Matbaacılık ve Neşriyat, T.A.Ş. İstanbul, 1936).
- 7 Ali Kemal, *age.*, s. 83.
- 8 Şerif Aktaş, "Ahmed Râsim", *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul, 1989, s. 117.
- 9 Ziyad Ebüzziya, "Ahmed İhsan Tokgöz", *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul, 1989, s. 94-95; Bilge Ercilasun, *Ahmet İhsan Tokgöz*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1996.
- 10 Abdülhak Hamid Tarhan: *Bütün Şiirleri -III*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982, s. 89-91.



## KAYNAKÇA

- Abdülhak Hamid Tarhan: *Bütün Şiirleri -III*, (hzl. İnci Enginün), Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982.
- Aktaş, Şerif, "Ahmed Rasim", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul, 1989.
- Ali Kemal, *Ömrüm*, (hzl. M. Kayahan Özgül), Hece Yayınları, Ankara, 2004.
- Bilge Ercilasun, *Ahmet İhsan Tokgöz*, TC. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1996.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, "Gülşen", c. 3, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1979.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Kırk Yıl*, c. 1-4, Matbaacılık ve Neşriyat, T.A.Ş. İstanbul, 1936.
- Ziyad Ebüzziya, "Ahmed İhsan Tokgöz", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul, 1989.

## ÖZEL SAYI VE DOSYALAR BİBLİYOGRAFYASI - II (1929 - 1990)

İlyas Dirin\* - Übeydullah Kısacık\*\*



**Özet:** Özel sayı ve dosyalar, kültür, sanat, edebiyat, tiyatro, musiki 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 Istanbul. 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.*

*Fikrî, Siyasî ve Edebî Akımlar*

- 3 Mayıs ve Milliyetçiler [Dosya], *Töre*, 144, Mayıs 1983, s. 10-20.  
Anarşizm 21. Yüzyılda Meydan mı Okuyacak? [Dosya], *Varlık*, S. 1092, Eylül 1998, s. 12-32.  
Avant-garde 1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Akımları, Kavramları, *Sanat Dünyamız*, S. 59, Bahar 1995, 152 s.  
Batılılaşma, Tarih ve Birey [Dosya], *Varlık*, S. 1027, Nisan 93, s. 18-29.  
Cumhuriyet İçin Hümanizm [Dosya], *Gergedan*, S. 7, Eylül 1987, s. 84-101.  
Dada Akımının 60 Yılı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 161, 5 Aralık 1975, s. 3-13, 33.  
Dada ve Gerçeküstücülük [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 53, Güz 1993, s. 73-107.  
Dışavurumculuk I, *Sanat Dünyamız*, S. 51, Bahar 1993, s. 1-40.  
Dışavurumculuk II, *Sanat Dünyamız*, S. 52, Yaz 1993, s. 41-72.  
Fikir Suçu ve Suçları [Dosya], *Günümüzde Kitaplar*, S. 4, Ağustos 1973, s. 8-18.  
Gerçekçilik Yazıları I [Dosya], *Varlık*, S. 917, Şubat 1984, s. 9-18.  
Gerçekçilik Yazıları II [Dosya], *Varlık*, S. 918, Mart 1984, s. 9-18.  
Gerçekçilik [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 268, 13 Mart 1978, s. 3-14.  
Gerçeküstücülük, *Gergedan*, S. 6, Ağustos 1987, 145 s.  
Gerçeküstücülük 70 Yaşında [Dosya], *Varlık*, S. 1047, Aralık 1994, s. 2-13.  
Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı [Dosya], *Varlık*, S. 1048, Ocak 1995, s. 2-19.  
Hümanizma Sayısı, *Adımlar*, y. 1, S. 8, Birincikânun 1943, s. 249-266.  
Kapitalist Siyaset, Ödül, Ceza, *Yansıma*, y. 4, c. 1, S. 41, Mayıs 1975, s. 1-60.  
Kapitalizme ve Faşizme Karşı Özel Sayı, *Yansıma*, y. 3, S. 36, Aralık 1974.  
Komünizm Sayısı I, *Türk Düşüncesi*, S. 54, Mart 1959, 64 s.

- Komünizm Sayısı II, *Türk Düşüncesi*, S. 55, Nisan 1959, 58 s.  
 Marxçı Eleştiri, *Yeni Dergi*, y. 4, S. 44, Mayıs 1968, s. 312-409.  
 Özgürlük Düşüncesinden Düşünce ve İfade Özgürlüğüne [Dosya], *Varlık*, S. 1071, Aralık 1996, s. 2-16.  
 Post Yapısalcı Anarşizme Doğru [Dosya], *Varlık*, S. 1111, Nisan 2000, s. 16-43.  
 Postmodern Tanım I [Dosya], *Varlık*, S. 1021, Ekim 1992, s. 2-19.  
 Postmodern Tanım II [Dosya], *Varlık*, S. 1022, Kasım 1992, s. 2-19.  
 Postmodern Tanım III [Dosya], *Varlık*, S. 1023, Aralık 1992, s. 2-16.  
 Psikanaliz Freudculuk Özel Bölümü, *Yarın*, S. 32, Nisan 1984, s. 4-17.  
 Rönesans, *Gergedan*, S. 13, Mart 1988.  
 Sanatta Gerçekçilik [Dosya], *Varlık*, S. 927, Aralık 1984, s. 12-22.  
 Sembolizm [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 195, 30 Temmuz 1976, s. 10-21.  
 Sıradan Milliyetçilik [Dosya], *Varlık*, S. 1076, Mayıs 1997, s. 2-17.  
 Sürrealizmin 50. Yılı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 98, 20 Eylül 1974, s. 6-17.  
 Tasavvuf, *Mavera*, y. 8, S. 92-93-94-95, Temmuz-Ağustos-Eylül-Ekim 1984, 183 s.  
 Türk Düşünce Hayatı, *Türk Yurdu*, S. 44 (390), Nisan 1991, 100 s.  
 Türkiye'de Düşünce Akımları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 342, 5 Kasım 1979, s. 3-15.  
 Ütopyalar-Karşı Ütopyalar I [Dosya], *Varlık*, S. 1025, Şubat 1993, s. 2-18.  
 Ütopyalar-Karşı Ütopyalar II [Dosya], *Varlık*, S. 1026, Mart 1993, s. 17-31.  
 Varoluşçuluk [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 202, 22 Ekim 1976, s. 3-16.  
 Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru I, *Varlık*, S. 913, Ekim 1983, s. 9-28.  
 Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru II, *Varlık*, S. 914, Kasım 1983, s. 13-37.  
 Yapısalcılık [Dosya], *Türk Dili*, S. 262, Temmuz 1973, s. 231-260.  
 Yazım Sorunları [Dosya], *Türk Dili*, S. 307, Nisan 1977, s. 311-336.  
 Yazın Akımları, *Türk Dili*, S. 349, Ocak 1981, 435 s.  
 Yeşiller Olayı ve Yeşil Olmak [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 200, 15 Eylül 1986, s. 10-20.

### Şahıs

- A. Kadir [Dosya], *Düşün*, S. 5 (35), Mart 1987, s. 14-23.  
 Abdi İpekçi'yi Anıyoruz [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 161, 1 Şubat 1987, s. 2-9.  
 Abdullah Cevdet, *Yolların Sesi*, y. 1, S. 5, Kânunuevvel 1932.  
 Abdurrahim Karakoç, *Doğuş Edebiyat*, S. 20, Kasım 1983, s. 1-28.  
 Abdülhaki Gölpınarlı [Dosya], *Tan*, S. 6, Ekim 1982, s. 5-21.  
 Abdülhak Hâmid Sayısı, *Fikirler*, c. 7, S. 147, 12 Mayıs 1937, 16 s.  
 Abdülhak Hâmid Tarhan, *Gündüz*, c. 3, S. 14, 1 Mayıs 1937, s. 33-64.  
 Abdülhak Hâmid Tarhan, *Karaelmas*, S. 1, 13 Nisan 1938, s. 1-55.  
 Abdülhak Hâmid Tarhan, *Yücel*, c. V, S. 27, Mayıs 1937.  
 Abdülhak Hâmid Tarhan [Dosya], *Yarım Ay*, S. 54, 1 Mayıs 1937, s. 1-7, 28-29.  
 Abdülhak Hâmid Tarhan: Büyük Hâmid'in Ebedî Ayrılışı, *Resimli Ay*, S. 15, Mayıs 1937, s. 1-20.  
 Abdülhak Hâmid Tarhan: Büyük Şair Hâmid Sayısı, *Taşan*, S. 13 (37), Haziran 1937, 12 s.  
 Abdülhak Hâmid Tarhan: Hâmid Sayısı, *Yeni Türk Mecmuası*, S. 54, Haziran 1937, s. 955-979.  
 Ahmet Adnan Saygun [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 256, 15 Ocak 1991, s. 2-10.  
 Ahmet Ateş [Dosya], *Türk Kültürü*, S. 50, Aralık 1966, s. 97-124.

- Ahmet Hamdi Tanpınar, *Kitap Belleten*, S. 2, Mayıs 1962.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yeditepe*, S. 56, 1-15 Şubat 1962.
- Ahmet Hamdi Tanpınar [Dosya], *Pınar*, c. VI, S. 61, Ocak 1977, s. 1-26.
- Ahmet Hamdi Tanpınar [Dosya], *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c.12, 31 Aralık 1962.
- Ahmet Hâşim İçin [Dosya], *Aramak*, S. 3, Haziran 1939, s. 1-16.
- Ahmet Hâşim Nüşhası, *Yedi Gün*, y. 1, S. 15, 21 Haziran 1933, s. 3-12.
- Ahmet Hâşim'e Dair Hatıralar, *Yeni Türk Mecmuası*, S. 10, Temmuz 1933, s. 843-880.
- Ahmet Kabaklı: Fikir Hayatımızda 50. Yıl Şeyhül-Muharrirîn Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, S. 279, Ocak 1997, 94 s.
- Ahmet Kutsi Tecer [Dosya], *Antoloji*, c. 2, S. 7, Temmuz 1981, s. 41-60.
- Ahmet Kutsi Tecer, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 218, Eylül 1967.
- Ahmet Mithat Efendi [Dosya], *Türk Dili*, S. 521, Mayıs 1995, s. 521-640
- Ahmet Muhip Dıranas [Dosya], *Kitaplar*, S. 8 Ağustos 1980, s. 54-71
- Ahmet Naim Çıladır [Dosya], *Kıyı*, S. 65, Ağustos 1991, s. 13-20.
- Ahmet Remzi Dede, *Erciyes*, y. 6, S. 68, Ağustos 1983, 39 s.
- Ahmet Telli'nin Şiiri, *Türkiye Yazıları*, S. 72, Mart 1983, 43.
- Ahmet Vefik Paşa [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 271, 3 Nisan 1978, s. 3-9, 31.
- Akif Kurtuluş [Dosya], *Sombahar*, S. 4, Mart-Nisan 1991, s. 65-79.
- Akşit Göktürk [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 6, Mayıs-Haziran 1988, s. 41-59.
- Alaeddin Özdenören [Dosya], *Aylık Dergi*, S. 61-62, Aralık 1983-Ocak 1984, s. 30-38.
- Ali Çetinkaya'nın Aziz Hatırasına, *Taşpınar*, S. 160, 21 Şubat 1949, s. 485-416.
- Aliye Aşırbaylı [Dosya], *Kıyı*, S. 12, Mart 1987, s. 8-14.
- Alparslan Türkeş (1917-1997), *Türk Yurdu*, S. 118, Haziran 1997, 100 s.
- Alparslan Türkeş, *Türk Edebiyatı*, S. 283, Mayıs 1997, s. 2-42.
- Ananiasz Zajackowski [Dosya], *Türk Dili*, S. 582, Haziran 2000, s. 556-592.
- Ankaralı Mehmed Dede Sayısı, *Anıt*, y. 5, S. 27, Mayıs 1960, 16 s.
- Anton Çehov [Dosya], *Devlet Tiyatrosu*, S. 17, Ekim 1962, s. 1-10.
- Anton Çehov: Çağdaşlarının Anılarıyla Çehov [Dosya], *Varlık*, S. 961, Ekim 1987, s. 17-23.
- Appolinaire Dosyası, *Sanat Olayı*, S. 65, Ekim 1987, s. 21-28.
- Aragon [Dosya], *Varlık*, S. 905, Şubat 1983, s. 8-13.
- Ârif Ay [Dosya], *Yedi İklim*, S. 41, Ağustos 1993, s. 53-78.
- Ârif Nihat Asya, *Kalem*, y. 1, S. 4-5, Aralık-Ocak 1949, 15 s.
- Arthur Rimbaud [Dosya], *Argos*, S. 37, Eylül 1991, s. 37-71.
- Arthur Rimbaud [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 132, Kasım 1991, 16 s.
- Asaf Hâlet Çelebi [Dosya], *Yeditepe*, y. 9, S. 166, 15 Kasım 1958.
- Âsım Bezirci [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 38, Eylül-Ekim 1993, s. 37-61.
- Âsım Bezirci Bölümü, *Sanat ve Toplum*, S. 4, Ocak-Şubat-Mart 1979, s. 63-99.
- Âşık Veysel [Dosya], *Antoloji*, S. 3, Mart 1981, s. 39-61.
- Âşık Veysel [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 26, 30 Mart 1973, s. 3-8.
- Âşık Veysel, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 296, Mart 1974.
- Âşık Veysel: Veysel Özel Sayısı, *Yelken*, S. 194, Nisan 1973, s. 1-19.

- Ataç 70 Yaşında [Dosya] *Varlık*, y. 35, S. 719, 1 Haziran 1968, s. 1-10.
- Ataç Üzerine [Dosya], *Türk Dili*, S. 308, Mayıs 1977, s. 405-460.
- Ataç, *Şairler Yaprağı*, S. 34, Haziran 1957, 4 s.
- Ataç, *Varlık*, y. 34, S. 694, 15 Mayıs 1967.
- Ataç'a Saygı, *Varlık*, y. 24, S. 455, 1 Haziran 1957, s. 1-21.
- Ataç'ı Anma Sayısı, *Türk Dili*, S. 188, Mayıs 1967.
- Atamızı Anış Sayısı, *Karaelmas*, S. 25, 10 İkinciteşrin 1944, 16 s.
- Atatürk (Yazı Devrimi), *Türk Dili*, S. 326, Kasım 1978, s. 525-606.
- Atatürk [Dosya], *Türk Dili*, S. 290, Kasım 1975, s. 603-649.
- Atatürk [Dosya], *Varlık*, S. 746, Kasım 1969, s. 1-12.
- Atatürk İçin Neler Yazdılar Neler Söylediler? [Ek], *Evrım*, S. 23, Kasım 1964.
- Atatürk ve Laiklik Sayısı, *Halkevleri Dergisi*, S. 109, Kasım 1975, 29 s.
- Atatürk ve Türk Milliyetçiliği, *Türk Yurdu*, S. 160, Aralık 2000, 152 s.
- Atatürk Yolunda 40 Yıl, *Varlık*, S. 782, Kasım 1972, 26 s.
- Atatürk, *Çağdaş*, S. 38, Kasım 1964.
- Atatürk, *Damla*, S. 49, 15 Kasım 1948, 14 s.
- Atatürk, *Değirmen*, S. 8, Kasım 1949, 19 s.
- Atatürk, *Devrim*, S. 1, 10 Kasım 1964, 32 s.
- Atatürk, *Devrim*, S. 8, Kasım 1965, 34 s.
- Atatürk, *Durum*, S. 5, Kasım 1981, 26 s.
- Atatürk, *Emre*, S. 19, Kasım 1965, 23 s.
- Atatürk, *Emre*, S. 31, Kasım 1966, 24 s.
- Atatürk, *Emre*, S. 43, Kasım 1967, 23 s.
- Atatürk, *Emre*, S. 55, Kasım 1968, 24 s.
- Atatürk, *Ferayi*, y. 2, S. 20, Kasım 1963, 25 s.
- Atatürk, *Gençlik*, S. 39, 10 Kasım 1963, 26 s.
- Atatürk, *Gülşinar*, y. 5, S. 57-58, Ocak-Şubat 1981, 66 s.
- Atatürk, *Halkevleri Dergisi*, S. 97, Kasım 1974, 27 s.
- Atatürk, *İlgaz*, S. 38, Kasım 1964, 23 s.
- Atatürk, *İlgaz*, S. 50, Kasım 1965, 22 s.
- Atatürk, *İlgaz*, S. 98, Kasım 1969, 22 s.
- Atatürk, *İlgaz*, S. 110, Kasım 1970, 22 s.
- Atatürk, *İlgaz*, S. 170, Kasım 1975, 22 s.
- Atatürk, *İlgaz*, S. 194, Kasım 1977, 22 s.
- Atatürk, *İlgaz*, S. 206, Kasım 1978, 22 s.
- Atatürk, *Karaelmas*, S. 2, 26 Ağustos 1939, s. 1-74.
- Atatürk, *Kavşak*, y. 2, S. 16, Kasım 1964, 34 s.
- Atatürk, *Kemalist Ülkü*, S. 25, Kasım 1970, 30 s.
- Atatürk, *Kemalist Ülkü*, nr. 37, Kasım 1971, s. 3-19.
- Atatürk, *Kültür*, S. 7, Kasım 1969, 48 s.
- Atatürk, *Kültür*, S. 103, Kasım 1977, 23 s.
- Atatürk, *Mavi*, S. 14, 10 Kasım 1953, 7 s.
- Atatürk, *Özgür*, S. 14, Kasım 1963, 32 s.
- Atatürk, *Sanat Dünyası*, y. 8, S. 185, 1 Kasım 1963, 22 s.
- Atatürk, *Türkiyemiz*, S. 34, Haziran 1981, 48 s.

- Atatürk, *Türk Dili*, S. 146, Kasım 1963, s. 65-130.  
 Atatürk, *Türk Dili*, S. 182, Kasım 1966.  
 Atatürk, *Türk Dili*, S. 194, Kasım 1967, s. 81-178.  
 Atatürk, *Türk Dili*, S. 206, Kasım 1968, s. 81-140.  
 Atatürk, *Türk Dili*, S. 278, Kasım 1974, s. 825-894.  
 Atatürk, *Türk Dili*, S. 302, Kasım 1976, s. 557-655.  
 Atatürk, *Türk Dili*, S. 338, Kasım 1979, s. 257-299.  
 Atatürk, *Türk Dili*, S. 347, Kasım 1980, s. 450-528.  
 Atatürk, *Türk Dili*, S. 353, Mayıs 1981, s. 649-802.  
 Atatürk, *Türk Dili*, S. 359, Kasım 1981, s. 257-332.  
 Atatürk, *Türk Dili*, S. 371, Kasım 1982, s. 267-314.  
 Atatürk, *Türk Dili*, S. 383, Kasım 1983, s. 405-481.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 13, Kasım 1963, 144 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 25, Kasım 1964, 74 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 37, Kasım 1965, 128 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 49, Kasım 1966, 89 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 61, Kasım 1967, 144 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 73, Kasım 1968, 128 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 85, Kasım 1969, 104 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 97, Kasım 1970, 68 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 109, Kasım 1971, 80 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 121, Kasım 1972, 192 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 133, Kasım 1973, 80 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 145, Kasım 1974, 64 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 157, Kasım 1975, 64 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 169, Kasım 1976, 64 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 193, Kasım 1978, 64 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 217, Kasım 1980, 136 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 271, Kasım 1985, 64 s.  
 Atatürk, *Türk Kültürü*, S. 343, Kasım 1991, 64 s.  
 Atatürk, *Uyanış*, S. 37, Kasım 1966, 24 s.  
 Atatürk, *Uyanış*, S. 47, Kasım 1967, 24 s.  
 Atatürk, *Uyanış*, S. 77, Kasım 1970, 24 s.  
 Atatürk, *Uyanış*, S. 87, Kasım 1971, 24 s.  
 Atatürk, *Uyanış*, S. 97, Kasım 1972, 24 s.  
 Atatürk, *Varlık*, S. 729, 1 Kasım 1968.  
 Atatürk, *Varlık*, S. 770, 1 Kasım 1971.  
 Atatürk, *Varlık*, S. 866, Kasım 1979, 26 s.  
 Atatürk, *Yeni Mecmua*, y. 1, S. 28, 10 İkinciteşrin 1939.  
 Atatürk, *Yeni Türk Mecmuası*, S. 72, Birincikânun 1938, s. 513-545.  
 Atatürk: Mustafa Kemal Gerçeği, *Dost*, c. 13, S. 32, Kasım 1963, 25 s.  
 Atatürk'e Saygı, *Kemalist Ülkü*, S. 13, Kasım 1969, s. 3-14.  
 Atatürk'e Sevgi Sayısı, *Varlık*, S. 878, Kasım 1980, 26 s.  
 Atatürk'ün 100. Doğum Yıldönümü, *Sanat Dünyamız*, S. 22, Mayıs 1981, 48 s.  
 Atatürk'ün 100. Doğum Yıldönümünde Sanat, Edebiyat ve Kültürümüz  
 [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 6, Mayıs 1981, s. 4-36.

- Atatürk'ün Ölümünün 50. Yıl Sayısı, *Erdem*, S. 12, Eylül 1988, s. 649-1132.
- Atatürk'ün Trabzon Günleri [Dosya], *Kıyı*, S. 56, Kasım 1990, s. 13-20.
- Atatürk'ün Vasiyeti Üzerine Soruşturma [Dosya], *Türk Dili*, S. 354, Haziran 1981, s. 840-855.
- Atatürk: Büyük Ata Daima İçimizdesin, *Yedi Gün*, y. 8, S. 402, 12 Teşrinisani 1940, s. 1-11.
- Atatürk: Ebedî Şefimiz Atatürk, *Taşpınar*, S. 73, 10 Kasım 1938, 40 s.
- Atatürk: Yas Sayısı, *Doruk*, S. 3, Kasım 1955, 24 s.
- Attilâ İlhan [Dosya], *Argos*, S. 44, Nisan 1992, s. 99-111.
- Attilâ İlhan 70 Yaşında [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 367, 1 Eylül 1995, s. 4-19.
- Attilâ İlhan, *Yusufçuk*, S. 8, Ağustos 1979, 4 s.
- Attilâ İlhan'ın 50. Şiir Yılı [Dosya], *Varlık*, S. 1009, Ekim 1991, s. 20-32.
- Attile Jozsef: Çağdaş Macar Şiirinde Attile Jozsef [Dosya], *Militan*, S. 3, Mart 1975, s. 32-76.
- Aydın Saygılı I, *Erdem*, S. 25, Mayıs 1996, 451 s.
- Aydın Saygılı II, *Erdem*, S. 26, Eylül 1996, s. 453-885.
- Aydın Saygılı III, *Erdem*, S. 27, Ocak 1997, s. 887-1332.
- Aydın Üstüntaş [Dosya], *Kıyı*, S. 87, Haziran 1993, s. 13-20.
- Ayhan İnal [Dosya], *Antoloji*, S. 8, Ağustos 1981, s. 39-64.
- Ayhan Songar, *Türk Edebiyatı*, S. 286, Ağustos 1997, s. 2-26.
- Aziz Nesin [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 364, 15 Temmuz 1995, s. 4-16.
- Aziz Nesin, *Dost*, c. 22, S. 51, Ocak 1969.
- Barbaros Hayrettin Paşa: Büyük Türk Amiralı Barbaros Hayrettin Paşa, *Modern Türkiye Mecmuası*, S. 31, Eylül 1938, 32 s.
- Bedrettin Cömert Bölümü, *Sanat ve Toplum*, S. 2, Eylül-Ekim 1978, s. 29-116.
- Bedri Rahmi Eyüboğlu [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 151, 26 Eylül 1975, s. 3-19.
- Beethoven, *Yurt ve Dünya*, S. 28, Nisan 1943, s. 106-144.
- Behçet Kemal Çağlar, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 247, Şubat 1970.
- Behçet Necatigil [Dosya], *Kitaplar*, y. 1, S. 2, Şubat 1980, s. 28-48.
- Behçet Necatigil [Dosya], *Türk Dili*, S. 341, Şubat 1980, s. 72-88.
- Behçet Necatigil [Dosya], *Varlık*, S. 869, Şubat 1980, s. 1-7.
- Behçet Necatigil, *Edebiyat Cephesi*, S. 19-20, 1-31 Aralık 1979.
- Behçet Necatigil, *Saçak*, y. 4, S. 29, Mart-Nisan 1980, 8 s.
- Behzat Ay [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 74, Eylül-Ekim 1999, s. 47-61.
- Berke Vardar [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 17, Mart-Nisan 1990, s. 41-59.
- Berke Vardar Üzerine, *Metis Çeviri*, S. 11, Bahar 1990, s. 98-126.
- Bertolt Brecht [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 263, 6 Şubat 1978, s. 3-11.
- Bertolt Brecht: Ölüm Yıldönümünde Kuramı ve Yapıtlarıyla Bertolt Brecht [Dosya], *Varlık*, y. 50, S. 911, Ağustos 1983, s. 13-26.
- Burhan Uygur [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 288, 15 Mayıs 1992, s. 4-15.
- Cahit Külebi [Dosya], *Antoloji*, S. 2, Şubat 1981, s. 45-62.
- Cahit Külebi [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 62, Eylül-Ekim 1997, s. 50-61.
- Cahit Külebi [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 67, Temmuz-Ağustos 1998, s. 21-35.
- Cahit Külebi, *Yusufçuk*, S. 12, Aralık 1979, 4 s.
- Cahit Öztelli, *Sivas Folkloru*, S. 68, Eylül 1978, 21 s.



- Cahit Öztelli, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 355, Şubat 1979.
- Cahit Sıtkı Tarancı [Dosya], *Antoloji*, S. 9, Eylül 1981, s. 37-45.
- Cahit Sıtkı Tarancı [Dosya], *Yeni İnsan*, S. 23, Kasım 1964.
- Cahit Sıtkı Tarancı, *Varlık*, S. 441, 1 Kasım 1956.
- Cahit Sıtkı Tarancı, *Varlık*, S. 442, 15 Kasım 1956.
- Cahit Sıtkı Tarancı, *Yenilik*, c. 10, S. 48, Kasım 1956, 50 s.
- Cahit Sıtkı Tarancı'nun Ölümü Üzerine, *Seçilmiş Hikâyeler*, c. 12, S. 57-58.
- Cahit Sıtkı Tarancı: Ölümünün 15. Yılında Cahit Sıtkı Tarancı, *Varlık*, y. 39, S. 771, 1 Aralık 1971.
- Cahit Sıtkı Tarancı: Ölümünün 20. Yılında Cahit Sıtkı Tarancı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 200, 8 Ekim 1976, s. 3-9.
- Cahit Zarifoğlu, *Mavera*, S. 129, Eylül 1987, 154.
- Cahit Zarifoğlu, *Yedi İklim*, S. 5-6, Temmuz-Ağustos 1987, 58 s.
- Cahit Zarifoğlu, *Yedi İklim*, S. 16, Haziran 1988.
- Cemal Nadir Güler, *Uludağ*, S. 88, Mart-Nisan 1948, 32 s.
- Cemal Süreya [Dosya], *Broy*, S. 52, Şubat 1990, s. 1-21.
- Cemal Süreya [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 233, 1 Şubat 1990, s. 2-21.
- Cemal Süreya [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 111, Şubat 1990, 47 s.
- Cemal Süreya, *Çağdaş Türk Dili*, S. 26, Nisan 1990, s. 661-690.
- Cemal Süreya, *Yusuçuk*, S. 15, Mart 1980, 4 s.
- Cemal Şakar - Yol ve Yolcu [Dosya], *Yedi İklim*, S. 91, Ekim 1997, s. 43-62.
- Cemal Topaç [Dosya], *Uyanış*, S. 40, Şubat 1967, s. 3-13.
- Cemil Meriç [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 126, Nisan 1984, s. 4-28.
- Cemil Meriç [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 106, Eylül 1989, 32 s.
- Cemil Meriç, *Türk Edebiyatı*, S. 166, Ağustos 1987, 50 s.
- Cenap Şehabettin, *Yolların Sesi*, y. 2, S. 15, 28 Şubat 1934.
- Cengiz Aytmatov [Dosya], *Nilüfer*, y. 1, S. 3, 1 Ekim 1985, s. 35-65.
- Cevat Çapan [Dosya], *Argos*, S. 2, Ekim 1988, s. 147-63.
- Cevdet Kudret'in Emegine Saygı [Dosya], *Varlık*, S. 970, Temmuz 1988, s. 13-26.
- Ceyhun Atuf Kansu [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 270, 27 Mart 1978, s. 3-9.
- Ceyhun Atuf Kansu İçin [Dosya], *Türk Dili*, S. 319, Nisan 1978, s. 266-311.
- Ceyhun Atuf Kansu, *İlgaz*, S. 199, Nisan 1978, 22 s.
- Ceyhun Atuf Kansu, *İlgaz*, S. 210, Mart 1979, 22 s.
- Ceyhun Atuf Kansu, *İlgaz*, S. 222-223, Mart-Nisan 1980, 22 s.
- Coşkun Ertepinar, *Antoloji*, S. 16, Nisan 1982, s. 25-60.
- Descartes'in 350. Yılı Dönümü Dolayısıyla [Dosya], *Tercüme*, c. 7, S. 38, 19 Temmuz 1946, s. 102-176.
- Diderot: 200. Ölüm Yıldönümünde Diderot ve Aydınlanma Çağı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 100, 15 Temmuz 1984, s. 2-15.
- Diderot: Ölümünün 200. Yılında Yapıtları ve Düşünceleriyle Diderot [Dosya], *Varlık*, S. 922, Temmuz 1984, s. 19-26.
- Doktor Reşit Galip, *Çığır*, S. 12-13, Nisan-Mayıs 1934, s. 220-257.
- Ebubekir Eroğlu [Dosya], *Sombahar*, S. 12, Temmuz-Ağustos 1992, s. 14-33.
- Ebubekir Eroğlu [Dosya], *Yedi İklim*, c. 5, S. 39, Haziran 1993, s. 61-88.
- Edip Cansever [Dosya], *Argos*, S. 5, Ocak 1989, s. 147-63.

- Egemen Berköz [Dosya], *Sombahar*, S. 26, Kasım-Aralık 1994, s. 22-54.
- Ekrem Hakkı Ayverdi [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 128, Haziran 1984, s. 58-70.
- Ekrem Hakkı Ayverdi, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, y. 13, S. 3, Temmuz 1984, 146 s.
- Emine Işınsoy: Edebiyatımızda Işınsoy, *Töre*, y. 12, S. 139, Aralık 1982, s. 37-120.
- Engin Turgut [Dosya], *Sombahar*, S. 20, Kasım-Aralık 1993, s. 40-57.
- Enis Batur [Dosya], *Sombahar*, S. 5, Mayıs-Haziran 1991, s. 15-30.
- Enver Tuncalp, *Gülpınar*, y. 18, S. 202, Şubat 1993, 30 s.
- Ercüment Behzat Lav [Dosya], *Argos*, S. 6, Şubat 1989, s. 125-37.
- Erol Güngör [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 116, Haziran 1983, s. 16-31.
- Erol Güngör [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 128, Haziran 1984, s. 42-57.
- Erzurumlu Emrah, *Erciyes*, y. 9, S. 101, Mayıs 1986, 34 s.
- Fahir İz [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 91, Haziran 1988, 24 s.
- Fahri Erdinç, *Seçilmiş Hikâyeler*, c. 2, S. 8 Mart 1948, 79 s.
- Fahri Erdinç, *Türkiye Defteri*, S. 17, Mart 1975, s. 401-480.
- Fakir Baykurt: 30. Sanat Yılında Fakir Baykurt, *Öykü*, S. 3, Ağustos-Eylül 1975, s. 1-66.
- Fazıl Hüsnü Dağlarca [Dosya], *Antoloji*, S. 4, Nisan 1981, s. 39-63.
- Federico Garcia Lorca, *Yeni Dergi*, y. 2, S. 17, Şubat 1966, s. 75-180.
- Fellini ve Avancard Bölümü [Dosya], *Sanat Olayı*, S. 2, Şubat 1981, s. 60-69.
- Fethi Ağabeyoğlu 10 Yıl [Dosya], *Boğaziçi*, S. 63, Ekim 1987, s. 7-14.
- Fethi Giray, *Seçilmiş Hikâyeler*, c. 4, S. 32-33, 1950, 48 s.
- Fındıkoğlu [Ziyaettin Fahri], *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 319, Şubat 1976, s. 753-77.
- Fikret Âdil ve Tahir Alangu, *Yeditepe*, y. 24, S. 204, Ekim 1973.
- Franz Kafka [Dosya], *Argos*, S. 11, Temmuz 1989, s. 123-37.
- Franz Kafka, *Yeni Dergi*, y. 1, S. 11, Ağustos 1965, s. 74-198.
- Friedrich Dürrenmatt [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 123, Şubat 1991, 32 s.
- Fuad Köprülü, *Türk Kültürü*, S. 47, Eylül 1966, 160 s.
- Füreyâ [Dosya], *Argos*, S. 15, Kasım 1989, s. 115-25.
- Gaspıralı İsmail Bey, *Türk Kültürü*, S. 337-338, Mayıs-Haziran 1991, 134 s.
- Gazi Osman Paşa, *Yeşilirmak*, S. 3, Nisan 1954.
- Gazimihal [Mahmut Ragıp], *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 152, Mart 1962.
- Goethe, *Dariübedayi*, S. 29, 15 Mart 1932, 16 s.
- Goethe, *Tercüme*, c. 9, S. 49-51, Ocak-Haziran 1949, 215 s.
- Gülriş Sururi [Dosya], *Argos*, S. 17, Ocak 1990, s. 115-27.
- Gülsün Üstütaş [Dosya], *Kıyı*, S. 83, Şubat 1993, s. 13-20.
- Gündoğdu Sanımer [Dosya], *Kıyı*, S. 93, Aralık 1993, s. 13-20.
- Güner Sümer [Dosya], *Argos*, S. 4, Aralık 1988, s. 147-63.
- Güzide Taranoğlu, *Gülpınar*, y. 4, S. 45, Ocak 1980, 38 s.
- Güzide Taranoğlu'nun Hayatı-Eserleri-Sanatı, *Gülpınar*, y. 3, S. 33, Ocak 1979, 38 s.
- Hakkı Tonguç ve Köy Enstitüleri, *Yeditepe*, y. 11, S. 28, 1-31 Ağustos 1960.
- Haldun Taner [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 144, 15 Mayıs 1986, s. 2-13.
- Haldun Taner: Fotobiyografi Haldun Taner [Dosya], *Argos*, S. 1, Eylül 1988, s. 147-63.

- Halide Nusret Zorlutuna [Ek], *Gülpınar*, y. 10, S. 110, Haziran 1985, 16 s.
- Halide Nusret Zorlutuna 80 Yaşında, *Töre*, y. 11, S. 125, Ekim 1981, s. 2-24.
- Halide Nusret Zorlutuna, *Defne*, y. 2, S. 42, Haziran 1967, s. 3-14.
- Halide Nusret Zorlutuna, *Töre*, S. 158, Temmuz 1984, 26 s.
- Halikarnas Balıkcısı, *Dost*, c. 23, S. 80, Haziran 1971, 29 s.
- Halikarnas Balıkcısı, *Dönemeç*, y. 5, S. 59-60, Haziran-Temmuz 1982, 97 s.
- Halil Can, *Musiki Mecmuası*, y. 26, S. 283-284, Mayıs-Haziran 1973, 46 s.
- Halil Soyuer [Dosya], *Antoloji*, S. 6, Haziran 1981, s. 47-68.
- Halit Asım [Dosya], *Sombahar*, S. 28, Mart-Nisan 1995, s. 61-72.
- Hamdullah Suphi Tanrıöver, *Türk Kültürü*, S. 45, Temmuz 1966, 96 s.
- Hamdullah Suphi Tanrıöver, *Türk Yurdu*, S. 2, Şubat 1967, 100 s.
- Hasan Aycın [Dosya], *Yedi İklim*, c. 7, S. 50, Mayıs 1994, s. 55-79.
- Hasan Ferit Cansever, *Ötüken*, S. 6 (78), Haziran 1964, s. 2-10.
- Hasan Hüseyin [Dosya], *Dönem*, y. 1, S. 7, Mart 1984, s. 1-11.
- Hasan Hüseyin, *Dönemeç*, y. 7, S. 78, Mart 1987, 67 s.
- Hasan İzzettin Dinamo'nun Emeğine Saygı [Dosya], *Varlık*, S. 974, Kasım 1988, s. 13-24.
- Hasan Tahsin [Dosya], *Yelken*, S. 138, Ağustos 1968, s. 17-23.
- Hayal Hoca'nın Ardından [Zeki Ömer Defne], *Türk Edebiyatı*, S. 231, Ocak 1993, s. 11-31.
- Haydar Ergülen [Dosya], *Sombahar*, S. 32, Kasım-Aralık 1995, s. 23-62.
- Hoca Ahmet Yesevi, *Erdem*, S. 21, Kasım 1995, s. 780-1060.
- Hoca Ahmet Yesevi, *Türk Dili*, S. 504, Aralık 1993, s. 557-618.
- Hoca Ahmet Yesevi, *Türk Edebiyatı*, S. 192, Ekim 1989, 43 s.
- Hoca Ahmet Yesevi, *Türk Yurdu*, S. 73, Eylül 1993, 64 s.
- Hulki Aktunç [Dosya], *Sombahar*, S. 9, Ocak-Şubat 1992, s. 21-37.
- Hüseyin Avni Ulaş, *Hareket*, S. 13, Mart 1948, s. 1-9.
- Hüseyin Avni Ulaş, *Hareket*, S. 14, Nisan 1948, s.1-15.
- Hüseyin Avni Ulaş, *Hareket*, S. 24, Şubat 1949, 1-16.
- Hüseyin Avni Ulaş, *Türk Edebiyatı*, S. 294, Nisan 1998, s. 3-17.
- Hüseyin Rahmi, *Yeni Adam*, S. 324, 13 Mart 1941, s. 6-11, 15.
- Hüseyin Rahmi Gürpınar [Dosya], *Yeditepe*, S. 100, Ağustos 1964, s. 2-8, 13.
- Hüseyin Sadettin Arel, *Musiki Mecmuası*, S. 5 (95), 1 Mayıs 1956, s. 131-153.
- Hüseyin Sadettin Arel, *Musiki Mecmuası*, S. 234, Mayıs 1968, 30 s.
- Hüseyin Sadettin Arel: Arel Özel Sayısı, *Musiki Mecmuası*, y. 18, S. 219, Haziran 1966, s. 67-92.
- Ismayil Hakkı Baltacıoğlu, *Yeni Adam*, S. 921, Mayıs 1978, 68 s.
- İtrî Üzerine İki Araştırma ve Açıklama, *Musiki Mecmuası*, y. 31, S. 341, Mart 1978, 24 s.
- IV. Henri ve Luigi Pirandello, *Devlet Tiyatrosu*, S. 40, Nisan 1968, s. 1-29.
- IV. Henri ve Luigi Pirandello, *Devlet Tiyatrosu*, S. 42, Eylül 1968, s. 14-39.
- İbrahim Kafesoğlu – İbrahim Hakkı Konyalı [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 132, Ekim 1984, s. 51-64.
- İbrahim Kafesoğlu [Dosya], *Boğaziçi*, S. 27, Eylül 1984, s. 5-27.
- İhap Hulusi Görey [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 43, Bahar 1991, s. 9-22.

- İhsan Hınçer I, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 364, Kasım 1979.
- İhsan Hınçer II, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 365, Aralık 1979.
- İlhan Demiraslan'a Saygı [Dosya], *Kıyı*, S. 68, Kasım 1991, s. 13-20.
- İlhan Koman [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 160, 15 Ocak 1987, s. 2-11.
- İsmail Hakkı Tonguç, *İmece*, S. 99, Temmuz 1969, 45 s.
- İsmail Hakkı Yılanlıoğlu [Dosya], *Türk Yurdu*, S. 60, Ağustos 1992, s. 31-64.
- İsmail Safa, *Türk Düşüncesi*, S. 5, Nisan 1954, s. 319-352.
- İsmet İnönü Sayısı, *Halkevleri Dergisi*, S. 87, Ocak 1974, 63 s.
- İsmet İnönü: Millî Şefimiz İsmet İnönü, *Yayla*, y. 2, S. 25, 1 Şubat 1945, 15 s.
- Jack London, *Militan*, S. 13, Ocak 1976, s. 7-36.
- Jean Paul Sartre [Dosya], *Kitaplar*, S. 6, Haziran 1980, s. 45-60.
- Joseph Beuys [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 133, Aralık 1991, 32 s.
- Kafka, *Yazko Çeviri*, S. 16-17, Ocak-Şubat 1984, 229 s.
- Kavafis: Son İskenderiyeli [Dosya], *Argos*, S. 24, Ağustos 1990, s. 123-143.
- Kemal Özer: 25. Sanat Yılında Kemal Özer, *Öykü*, S. 6, Mart 1976, s. 1-41.
- Kemal Tahir [Devlet Ana], *Dost*, c. 20, S. 39, Ocak 1968, 21 s.
- Kemal Tahir [Dosya], *Yeditepe*, y. 24, S. 203, Haziran 1973, s. 7-9, 12, 15.
- Kemal Tahir, *Türkiye Defteri*, S. 6, Nisan 1974, 97 s.
- Kerim Korcan'ın Mektupları [Dosya], *Kıyı*, S. 81, Aralık 1992, s. 13-20.
- Küçük İskender [Dosya], *Sombahar*, S. 17, Mayıs-Haziran 1993, s. 59-73.
- Lale Müldür [Dosya], *Sombahar*, S. 15, Ocak-Şubat 1993, s. 59-80.
- Latife Tekin'in Romanlarında Gerçekçilik [Dosya], *Varlık*, S. 933, Haziran 1985, s. 10-19.
- Luchino Visconti [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 177, 26 Mart 1976, s. 3-9.
- M. Âkif İnan, *Yedi İklim*, S. 120, Mart 2000, 95 s.
- M. Sunullah Arısoy'dan Mektuplar [Dosya], *Kıyı*, S. 69, Aralık 1991, s. 11-22.
- M. Şakir Ülkütaşır, *Sivas Folkloru*, S. 53, Haziran 1953, 29 s.
- Makro Çolakoğlu, *Musiki Mecmuası*, y. 34, S. 381, Temmuz 1981, 32 s.
- Maksim Gorki, *Yeditepe*, y. 19, S. 145, Mayıs 1968, s. 6, 8-13.
- Maksim Gorki, *Yeni Dergi*, y. 4, S. 47, Ağustos 1968, s. 72-149.
- Malazgird ve Alparslan [Dosya], *Ötüken*, S. 8 (92), Ağustos 1970, s. 2-6, 15.
- Malcolm X [Dosya], *Kayıtlar*, S. 28, Şubat 1993, s. 41-58.
- Malraux ve Beş Dönemi [Dosya], *Sanat Olayı*, S. 56, Ocak 1987, s. 19-29.
- Marcel Duchomp [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 75, Bahar 2000, s.119-215
- Max Frisch [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 130, Eylül 1991, 32 s.
- Mayakovski, *Soyut*, S. 13, Mayıs 1969, 32 s.
- Mehmet Âkif Anıt Sayısı, *Türk Edebiyatı*, S. 158, Aralık 1986, 158 s.
- Mehmet Akif Ersoy [Dosya], *Türk Kültürü*, S. 170, Aralık 1976, s. 1- 19.
- Mehmet Âkif Ersoy, *Erciyes*, y. 10, S. 113, Mayıs 1987, 32 s.
- Mehmet Âkif Ersoy, *Hareket*, S. 10, Aralık 1947, s. 1-10.
- Mehmet Âkif Ersoy, *Kaynaklar*, S. 6, Kış 1988, s. 1-28.
- Mehmet Âkif Ersoy, *Millî Kültür*, S. 55, Aralık 1986, 95 s.
- Mehmet Âkif Ersoy, *Pınar*, c. 6, S. 72, Aralık 1977, 48 s.
- Mehmet Âkif Ersoy, *Türk Yurdu*, S. 11 (357), Aralık 1987, 64 s.
- Mehmet Âkif Ersoy, *Yedi İklim*, c. 12, S. 117-118, Aralık-Ocak 1999-2000, 122 s.

- Mehmet Âkif'in Hatırasına, *Türk Edebiyatı*, S. 113, Mart 1983, 50 s.
- Mehmet Âkif Ersoy: Büyük Şair Mehmet Âkif, *Taşan*, S. 9 (33), 1 Şubat 1937, 11 s.
- Mehmet Halit Bayrı, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 114, Ocak 1959.
- Mehmet Kaplan, *Kaynaklar*, S. 5, Kış 1987, s. 1-40.
- Mehmet Kaplan'ın Ardından [Dosya], *Boğaziçi*, S. 45, Mart 1986, s. 4-20.
- Mehmet Kaplan'ın Aziz Hatırasına, *Türk Edebiyatı*, S. 149, Mart 1986, 79 s.
- Mehmet Müfit [Dosya], *Sombahar*, S. 3, Ocak-Şubat 1991, s. 14-29.
- Mehmet Taner [Dosya], *Sombahar*, S. 19, Eylül-Ekim 1993, s. 54-70.
- Melih Cevdet Anday [Dosya], *Sombahar*, S. 23, Mayıs-Haziran 1994, s. 27-68.
- Melih Cevdet Anday [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 132, Kasım 1991, 16 s.
- Melih Cevdet Anday 75 Yaşında [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 243, Temmuz 1990, s. 2-12.
- Memduh Şevket Esendal, *Seçilmiş Hikâyeler*, c. 6, S. 5, 1952, 80 s.
- Metin Altıok [Dosya], *Sombahar*, S. 2, Kasım-Aralık 1990, s. 18-29.
- Mevlana [Dosya], *Günümüzde Kitaplar*, S. 8, Aralık 1973, s. 9-25
- Mevlana [Ek], *Resimli Hayat*, S. 22, Şubat 1954, 34 s.
- Mevlana ve Faruk Nafiz Çamlıbel, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, S. 1, Ocak 1974, 74 s.
- Mevlana, *Anıt*, y. 4, S. 25, Haziran 1959, 32 s.
- Mevlana, *Hamle*, c. 1, S. 5, Birincikânun 1940, s. 1-5.
- Mevlana, *Konya*, S. 53-56, Mart-Haziran 1943, 171 s.
- Mevlana, *Kültür*, S. 56, Aralık 1973, 16 s.
- Mevlana, *Türk Düşüncesi*, S. 14, Ocak 1955, s. 81-157.
- Mevlana, *Türk Edebiyatı*, S. 12, 31 Aralık 1972, 49 s.
- Mevlana, *Türk Edebiyatı*, S. 26, Şubat 1974, 38 s.
- Mevlana, *Türk Yurdu*, S. 8-9-10, Temmuz 1964, 127 s.
- Michel Foucault, *Tan*, S.3-4, Temmuz-Ağustos 1982, 96 s.
- Mimar Sinan [Dosya], *Yeni Adam*, S. 223, 6 Nisan 1939, s. 2-3, 10-13.
- Mimar Sinan, *Konya*, S. 78, Nisan 1945, 30 s.
- Mimar Sinan, *Konya*, S. 114, Nisan 1948, 12 s.
- Mimar Sinan, *Millî Kültür*, S. 61, Haziran 1988, 54 s.
- Mimar Sinan, *Türkiyemiz*, S. 54, Şubat 1988, 64 s.
- Mimar Sinan: 88 Sinan Yılı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 184, 15 Ocak 1988, s. 2-15.
- Mozart ve Çağı [Dosya], *Argos*, S. 29, Ocak 1991, s. 127-43.
- Mozart Yılı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 253, 1 Aralık 1990, s. 2-12.
- Muallim Naci [Dosya], *Yedi İklim*, c. 6, S. 46, Ocak 1994, s. 65-91.
- Muallim Naci, *Yeni Sanat*, S. 8, Kasım 1974, 70 s.
- Muharrem Ergin [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 256, Şubat 1995, s. 35-46.
- Muhsin Ertuğrul [Dosya], *Argos*, S. 10, Haziran 1989, s. 121-33.
- Muhsin Ertuğrul [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 322, 7 Mayıs 1979, s. 3-16.
- Muhsin Ertuğrul [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 31, Temmuz-Ağustos 1992, s. 52-61.
- Muhsin Ertuğrul 100 Yaşında [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 137, Nisan 1992, 32 s.
- Mustafa Kutlu [Dosya], *Aylık Dergi*, S. 63-64-65, Şubat-Mart-Nisan 1984, s. 33-49.

- Mustafa Necati Karaer Göçtü Dünyadan [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 258, Nisan 1995, s. 3-15.
- Mustafa Şekip Tunç, *Değirmen*, S. 6, 10 Mart 1943, s. 163-181.
- Mübeccel İzmirli [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 80, Eylül-Ekim 2000, s. 33-60.
- Münir Nurettin Selçuk, *Musiki Mecmuası*, y. 34, S. 379, Mayıs 1981, 30 s.
- Nabi Üçüncüoğlu [Dosya], *Kıyı*, S. 66, Eylül 1991, s. 13-20.
- Nafi Atuf Kansu, *Ülkü*, S. 38, Şubat 1950, 38 s.
- Naim Tirali [Dosya], *Kıyı*, S. 18, Eylül 1987, s. 6-11.
- Nâmık Kemal [Dosya], *Çınaraltı*, S. 21, 27 Birincikânun 1941, s. 3-10.
- Nâmık Kemal [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 182, Aralık 1988, s. 42-67.
- Nâmık Kemal [Dosya], *Ülkü*, S. 94, Birincikânun 1940, s. 289-336.
- Nâmık Kemal Ölümünün 52. Yılı, *Yeni Mecmua*, y. 2, S. 84, 6 Birincikânun 1940.
- Nâmık Kemal, *Uludağ*, S. 32, Şubat 1941, 49 s.
- Nâmık Kemal: Ölümünün 100. Yılında Nâmık Kemal [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 92, Temmuz 1988, 32 s.
- Nasreddin Hoca [Dosya], *Dost*, c. 11, S. 30, Eylül 1963, s. 3-14.
- Nasreddin Hoca [Dosya], *Kıyı*, S. 76, Temmuz 1992, s. 13-20.
- Nasreddin Hoca [Ek], *Türkiye Yazıları*, S. 16, Temmuz 1978, 16 s.
- Nasreddin Hoca Anıt Sayısı, *Türk Edebiyatı*, S. 255, Ocak 1995, 75 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 23, Ağustos 1963, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 35, Ağustos 1964, 23 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 47, Ağustos 1965, 29 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 59, Ağustos 1966, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 71, Ağustos 1967, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 94, Temmuz 1969, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 106, Temmuz 1970, 25 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 118, Temmuz 1971, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 130, Temmuz 1972, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 142, Temmuz 1973, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 154, Temmuz 1974, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 166, Temmuz 1975, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 178, Temmuz 1976, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 190, Temmuz 1977, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 202, Temmuz 1978, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 214, Temmuz 1979, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 226, Temmuz 1980, 22 s.
- Nasreddin Hoca, *İlgaz*, S. 238, Temmuz 1981, 18 s.
- Nasreddin Hoca, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 192, Temmuz 1965.
- Nâzım Hikmet [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 29, Mart-Nisan 1992, s. 50-59.
- Nâzım Hikmet 85 Yaşında [Dosya], *Düşün*, S. 3-34, Ocak 1987, s. 2-47.
- Nâzım Hikmet 90 Yaşında [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 280, 15 Ocak 1992, s. 2-22.
- Nâzım Hikmet İçin Özel Bölüm, *Yeni a*, S. 27, Haziran 1974, s. 17-31.
- Nâzım Hikmet, *Papirüs*, S. 16, Eylül 1967, 78 s.
- Nâzım Hikmet, *Sombahar*, S. 31, Eylül-Ekim 1995, 93 s.
- Nâzım Hikmet, *Türkiye Defteri*, S. 8, Haziran 1974, 128 s.

- Nâzım Hikmet: 87. Doğum Yıldönümünde Nâzım Hikmet ve Oyun Yazarlığı [Dosya], *Varlık*, S. 976, Ocak 1988, s. 3-13.
- Nâzım Hikmet: Kalkın Nâzım'a Gidelim [Dosya], *Varlık*, S. 952, Ocak 1987, s. 18-23.
- Nâzım Hikmet'in Mektupları, *Yeni Dergi*, y. 3, S. 35, Ağustos 1967, s. 81-131.
- Nâzım Hikmet'in Suçsuzluğu, *Yeni Dergi*, y. 3, S. 29, Şubat 1967, s. 74-161.
- Nâzım Hikmet-Orhan Kemal [Dosya], *Yansıma*, y. 3, S. 31, Temmuz 1974, s. 8-29, 44-58.
- Nazif Evren [Dosya], *Kıyı*, S. 85, Nisan 1993, s. 13-20.
- Necati Cumalı ve Şiiri [Dosya], *Türk Dili*, S. 350, Şubat 1981, s. 484-497.
- Necati Cumalı, *Türk Dil Dergisi*, S. 30, Mayıs-Haziran 1992, s. 37-60.
- Necip Fazıl Dosyası, *İslâmî Edebiyat*, S. 21, Temmuz-Eylül 1993, s. 3-34.
- Necip Fazıl Kısakürek [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 128, Haziran 1984, s. 31-41.
- Necip Fazıl Kısakürek [Dosya], *Ufuk Çizgisi*, S. 8, Mayıs 1990, s. 24-44.
- Necip Fazıl Kısakürek, *Türk Edebiyatı*, S. 81, Temmuz 1980, 40 s.
- Necip Fazıl Kısakürek, *Yönelişler*, S. 25, Temmuz 1983, 63 s.
- Necip Fazıl Kısakürek: Üstad 79 Yaşında [Necip Fazıl Kısakürek], *Mavera*, y. 8, c. 8, S. 91, Haziran 1984, s. 1-34.
- Necip Fazıl'a Rahmet, *Mavera*, S. 80-81-82, Temmuz-Ağustos-Eylül 1983, 264 s.
- Necip Fazıl'ın Aziz Hatırasına, *Türk Edebiyatı*, S. 117, Temmuz 1983, 111 s.
- Necip Mahfuz [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 92, Temmuz 1988, 16 s.
- Nezihe Meriç, *Seçilmiş Hikâyeler*, c. 5, S. 40-41, 1951, 85 s.
- Nihal Atsız, *Orkun*, S. 4, Aralık 1981, s. 1-18.
- Nihal Atsız: Ölümünün 10. Yılında Atsız [Dosya], *Boğaziçi*, S. 42, Aralık 1985, s. 17-35.
- Nihat Sami Banarlı'nın Aziz Hatırasına, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, S. 4, Ekim 1974, 55 s.
- Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 228, Ekim 1992, s. 1-33.
- Nuri Pakdil Ustamıza, *Yedi İklim*, S. 58, Ocak 1995, 120 s.
- Nurullah Ataç [Dosya], *Gergedan*, S. 9, Kasım 1987, s. 84-99.
- Nurullah Ataç: 35. Ölüm Yıldönümünde Nurullah Ataç [Dosya], *Varlık*, S. 1016, Mayıs 1992, s. 14-21.
- Nurullah Ataç ve Eleştirinin Dünü Bugünü [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 48, 15 Mayıs 1982, s. 11-22.
- Nurullah Ataç, *Yeditepe*, y. 8, S. 132, 1 Haziran 1957.
- Nurullah Ataç, *Yenilik*, c. 11, S. 56, Haziran 1957, 30 s.
- Nurullah Ataç, *Yenilik*, c. 12, S. 57, Temmuz 1957, s. 3-19.
- Nurullah Ataç, *Yordam*, S. 5, Mayıs 1966, s. 25-38.
- Oktay Rifat [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 92, Temmuz 1988, 32 s.
- Oktay Rifat, *Yusufoçuk*, S. 22, Ekim 1980, 4 s.
- Onat Kutlar [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 352, 15 Ocak 1995, s. 4-14.
- Orhan Burian [Dosya], *Gergedan*, S. 16, Haziran 1988, s. 163-181.
- Orhan Kemal [Dosya], *Güney*, S. 34, Temmuz 1970, s. 2-5, 10-13.
- Orhan Kemal [Dosya], *Yazko Edebiyat*, S. 47-48, Eylül-Ekim 1984, s. 95-120.

- Orhan Kemal [Dosya], *Yeditepe*, y. 21, S. 171, Temmuz 1970, s. 6-9, 14-15.
- Orhan Kemal de Geçti Bu Dünyadan [Dosya], *Yelken*, S. 161-162, Temmuz-Ağustos 1970, s. 3-16.
- Orhan Kemal, *Seçilmiş Hikâyeler*, c. 4, S. 30-31, 1950, 90 s.
- Orhan Kemal, *Türkiye Defteri*, S. 10, Ağustos 1974, 120 s.
- Orhan Kemal, *Yeni Edebiyat*, c. 1, S. 9, Temmuz 1970, 30 s.
- Orhan Kemal'in Anısına Saygı [Dosya], *Dost*, c. 22, S. 69, Temmuz 1970, s. 1-9, 28-30.
- Orhan Okay'a Saygıyla [Dosya], *Yedi İklim*, c. 10, S. 78, Eylül 1996, s. 33-77.
- Orhan Şaik Gökyay [Dosya], *Antoloji*, S. 12, Aralık 1981, s. 37-58.
- Orhan Şaik Gökyay [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 255, Ocak 1995, s. 76-88.
- Orhan Veli [Dosya], *Türk Dili*, S. 291, Aralık 1975, s. 715-744.
- Orhan Veli Kanık [Dosya], *Antoloji*, S. 1, Ocak 1981, s. 35-53.
- Orhan Veli Kanık [Dosya], *Argos*, S. 7, Mart 1989, s. 127-37.
- Orhan Veli Kanık, *Kaynak*, c. 3, S. 36, Aralık 1950.
- Orhan Veli Kanık, *Papirüs*, S. 8, Ocak 1967, 59 s.
- Orhan Veli Kanık, *Yeditepe*, y. 1, S. 13, 1 Aralık 1950.
- Orhan Veli Kanık: Ölümünün 25. Yılında Orhan Veli Kanık [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 158, 14 Kasım 1975, s. 3-13.
- Osman Hamdi [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 119, Ekim 1990, 32 s.
- Osman Nihat Akın, *Musiki Mecmuası*, y. 35, S. 397, Kasım 1982, 30 s.
- Ömer Âsım Aksoy [Dosya], *Türk Dili*, S. 305, Şubat 1977, s. 101-122.
- Ömer Âsım Aksoy [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 40, Ocak-Şubat 1994, s. 45-60.
- Ömer Faruk Toprak Bölümü, *Sanat ve Toplum*, S. 1, Temmuz-Ağustos 1978, s. 83-99.
- Ömer Seyfeddin, *Türk Kültürü*, S. 260, Aralık 1984, 126 s.
- Ömer Seyfettin [Dosya], *Çınaraltı*, S. 31, 7 Mart 1942, s. 3-7.
- Ömer Seyfettin [Dosya], *Yeni Adam*, S. 222, 30 Mart 1939, s. 3, 8-11, 19.
- Ömer Seyfettin [Dosya], *Yeni Adam*, S. 322, 27 Şubat 1941, s. 3, 8-11, 16.
- Ömer Seyfettin, *Töre*, y. 11, S. 130, Mart 1982, 74 s.
- Ömer Seyfettin, *Türk Edebiyatı*, S. 257, Mart 1995, s. 2-20.
- Ömer Seyfettin, *Yeditepe*, y. 7, S. 127, 15 Mart 1957.
- Ömer Seyfettin, *Yeni Edebiyat*, S. 5, Mart 1970, s. 2-14.
- Özdemir Nutku [Dosya], *Dönemeç*, y. 4, S. 44, Mart 1981, s. 24-27.
- Pertev Naili Boratav'ın Emeğine Saygı [Dosya], *Varlık*, S. 990, Mart 1990, s. 3-12.
- Peyami Safa, *Ocak*, y. 2, S. 19, Temmuz 1969, 15 s.
- Peyami Safa, *Pınar*, c. 3, S. 30, Haziran 1974, 64 s.
- Picasso Öldü [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 28, 13 Nisan 1973, s. 3-9.
- Pir Sultan Abdal [Dosya], *Antoloji*, S. 10, Ekim 1981, s. 51-66.
- Prof. Carl Ebert, *Devlet Tiyatrosu*, Şubat 1957, 24 s.
- Prof. Muammer Aksoy [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 234, 15 Şubat 1990, s. 2-13.
- Rahmi Bey, *Musiki Mecmuası*, y. 33, S. 376, Şubat 1981, 34 s.
- Rainer Maria Rilke [Dosya], *Argos*, S. 20, Nisan 1990, s. 115-126.
- Ramazan Dikmen: Çoğaltılmış Çocukluk Ramazan Dikmen [Dosya], *Yedi İklim*, c. 11, S. 87, Haziran 1997, s. 32-64.



- Rasim Özdenören, *Yedi İklim*, c. 12, S. 107-108, Şubat-Mart 1999, 115 s.
- Rasim Şimşek [Dosya], *Kıyı*, S. 90, Eylül 1993, s. 13-20.
- Refik Fersan, *Musiki Mecmuası*, y. 35, S. 392, Haziran 1982, 30 s.
- Reşat Nuri Güntekin [Dosya], *Argos*, S. 3, Kasım 1988, s. 147-63.
- Reşat Nuri Güntekin [Dosya], *Argos*, S. 16, Aralık 1989, s. 138-58.
- Reşat Nuri Güntekin [Dosya], *Türk Dili*, S. 360, Aralık 1981, s. 366-380.
- Reşat Nuri Güntekin [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 109, Aralık 1989, 32 s.
- Reşat Postacıoğlu, *Uyanış*, S. 75, Eylül 1970, 44 s.
- Reşit Galip, *Öz Dilimize Doğru*, y. 11, S. 18, 30 Nisan 1934, 16 s.
- Reşit Rahmeti Arat [Dosya], *Türk Kültürü*, S. 27, Ocak 1965, 88 s.
- Rıfat Ilgaz'ın Emegine Saygı [Dosya], *Varlık*, S. 979, Nisan 1989, s. 17-32.
- Rıza Nur, *Kopuz*, S. 5-6, Eylül-Birinciteşrin 1943, s. 97-144.
- Rıza Nur, *Kopuz*, y. 1, c. 1, S. 5-6, Eylül 1956, s. 1-5.
- Rıza Nur, *Orkun*, S. 49, 7 Eylül 1951, 16 s.
- Rıza Nur, *Orkun*, S. 8, Eylül 1962, 48 s.
- Rıza Polat Akkoyunlu [Dosya], *Antoloji*, S. 5, Mayıs 1981, s. 51-65.
- Ritsos 75 Yaşında [Dosya], *Varlık*, S. 920, Mayıs 1984, s.17-25.
- S. Ahmet Arvasi, *Ufuk Çizgisi*, S. 4, Ocak 1990, 36 s.
- Sabahattin Ali, *Yansıma*, y. 2, S. 15, Mart 1973, s. 129-224.
- Sabahattin Ali-Kemal Tahir [Dosya], *Varlık*, S. 1087, Nisan 1998, s. 16-25, 43-50.
- Sabahattin Kudret Aksal [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 37, Temmuz-Ağustos 1993, s. 43-60.
- Sabbahattin Eyüboğlu, *Yeni Ufuklar*, S. 234, Mart 1973, 191 s.
- Sabri Esat Siyavuşgil [Dosya], *Varlık*, S. 728, 15 Ekim 1968, s.1-5.
- Sadri Maksudi, *Türk Kültürü*, S. 53, Mart 1967, 96 s.
- Sait Faik Abasıyanık – Memduh Şevket Esendal [Dosya], *Yenilik*, c. 4, S. 29, Mayıs 1955.
- Sait Faik Abasıyanık, *Kaynak*, c. 8, S. 95, Haziran 1954, s. 161-189.
- Sait Faik Abasıyanık, *Milliyet Sanat*, S. 32, 11 Mayıs 1973, s. 4-11.
- Sait Faik Abasıyanık, *Onüç*, y. 1, S. 5, 9 Temmuz 1954, 14 s.
- Sait Faik Abasıyanık, *Seçilmiş Hikâyeler*, c. 10, S. 27, Nisan 1954, 46 s.
- Sait Faik Abasıyanık, *Yeni Ufuklar*, S. 25, Haziran 1954, s. 1-26.
- Sait Faik Abasıyanık, *Yenilik*, c. 2, S. 6, Haziran 1954.
- Sait Faik Abasıyanık: Her Yıl Yeniden Ölen Adam I [Dosya], *Seçilmiş Hikâyeler*, S. 62-63, Mart-Nisan 1957, s. 7-28.
- Sait Faik Abasıyanık: Her Yıl Yeniden Ölen Adam II [Dosya], *Seçilmiş Hikâyeler*, S. 64, Mayıs 1957, s. 15-58.
- Sait Faik Abasıyanık: Her Yıl Yeniden Ölen Adam III [Dosya], *Seçilmiş Hikâyeler*, S. 65, Haziran 1957, s. 20-41.
- Salâh Birsal [Dosya], *Sombahar*, S. 29, Mayıs-Haziran 1995, s. 22-54.
- Salâh Birsal [Dosya], *Tan*, S. 7, Kasım 82, s. 8-40.
- Salim Şengil Sayısı, *Seçilmiş Hikâyeler*, c. 3, S. 15-16, 1949.
- Sami Baydar [Dosya], *Sombahar*, S. 14, Kasım-Aralık 1992, s. 14-48.
- Sâmiha Ayverdi [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 127, Mayıs 1984, s. 23-57.
- Sâmiha Ayverdi, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, y. 17, S. 4, Ekim 1988, 208 s.

- Sâmiha Ayverdi'nin 50. Sanat Yılı [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 180, Ekim 1988, s. 39-49.
- Samim Kocagöz'ün Emeğine Saygı [Dosya], *Varlık*, S. 982, Temmuz 1989, s. 13-27.
- Samime Baltacıoğlu, *Yeni Adam*, S. 884, Nisan 1975, 22 s.
- Schiller, *Tercüme*, c. 13, S. 65-68, Ocak-Aralık 1959, 269 s.
- Sedat Umran [Dosya], *Aylık Dergi*, S. 66-67-68, Mayıs-Haziran-Temmuz 1984, s. 14-46.
- Seha L. Meray Üzerine [Dosya], *Türk Dili*, S. 313, Ekim 1977, s. 273-289.
- Sertel ve Hızır [Dosya], *Kitaplar*, S. 5, Mayıs 1980, s. 53-60
- Sevgi Soysal [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 208, 3 Aralık 1976, s. 3-7.
- Sevgi Soysal [Dosya], *Türk Dili*, S. 304, Ocak 1971, s. 1-12.
- Sevim Burak [Dosya], *Argos*, S. 14, Ekim 1989, s. 115-25.
- Seyrânî, *Erciyes*, y. 4, S. 54, Haziran 1982, 62 s.
- Seyrânî, *Erciyes*, y. 6, S. 65, Mayıs 1983, 32 s.
- Sezai Karakoç Şiiri, *Yedi İklim*, c. 13, S. 126, Eylül 2000, 128 s.
- Sezai Karakoç: Üstad Sezai Karakoç'a, *Yedi İklim*, c. 6, S. 44-45, Kasım-Aralık 1993, 190 s.
- Sezai Karakoç: Ve Monna Rosa [Dosya], *Yedi İklim*, c. 11, S. 104, Kasım 1998, s. 45-55.
- Shakespeare Hâlâ Çağdaşımız mı? [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 155, 1 Kasım 1986, s. 2-17.
- Shakespeare, *Batı Dil ve Edebiyatları Araştırmaları Dergisi*, c.1, nr, 1, 1964, 256 s.
- Simone de Beauvoir [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 143, 1 Mayıs 1986, s. 2-14.
- Sultan II. Abdülhamit [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 150, Nisan 1986, s. 4-23.
- Sunullah Arısoy [Dosya], *Karşı*, S. 44, Aralık 1990, s. 8-15.
- Şahap S. İltar, *Seçilmiş Hikâyeler*, c. 3, S. 22-23, 1949, 76 s.
- Şair Eşref, *Türkiye Yazıları*, S. 58, Ocak 1982, 38 s.
- Şairlerimizden Atatürk Şiirleri, *Gülşinar*, y. 8, S. 91, Kasım 1983, 34 s.
- Şarlo [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 258, 2 Ocak 1978, s. 3-16.
- Şemsettin Sami [Dosya], *Türk Dili*, S. 355, Temmuz 1981, s. 15-35.
- Şükran Kurdakul Bölümü, *Sanat ve Toplum*, S. 3, Kasım-Aralık 1978, s. 59-108.
- Taceddin Tunç [Dosya], *Kıyı*, S. 58, Ocak 1991, s. 13-20.
- Tarık Buğra, *Töre*, S. 116-117, Ocak-Şubat 1981, 45 s.
- Tarık Buğra: Romanımızın Yüz Akı Tarık Buğra'yı Uğurlarken... [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 246, Nisan 1994, s. 9-22.
- Tevfik Fikret [Dosya], *Antoloji*, S. 11, Kasım 1981, s. 53-64.
- Tevfik Fikret [Dosya], *Dost*, c. 20, S. 40, Şubat 1968, s. 2-9.
- Tevfik Fikret [Dosya], *Hisar*, y. 12, c. 8, S. 49 (124), Ocak 1968, s. 3-11.
- Tevfik Fikret [Dosya], *Yazko Edebiyat*, S. 45-46, Temmuz-Ağustos 1984, s. 78-113.
- Tevfik Fikret, *Düşün*, S. 5-6, Ağustos 1965, 72 s.
- Tevfik Fikret, *Meltem*, S. 4, Şubat 1968, 22 s.
- Tevfik Fikret, *Militan*, S. 8-9, Ağustos-Eylül 1975, 112 s.
- Tevfik Fikret, *Yeni Adam*, S. 260, 21 İkincikânun 1939, 19 s.
- Tevfik Fikret: Doğumunun 100. Yılında Fikret, *Varlık*, y. 35, S. 708, 15 Aralık 1967, s. 1-10.

- Tevfik Fikret: Ölümünün 60. Yılında Tevfik Fikret [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 145, 15 Ağustos 1975, s. 3-16.
- Tevfik Fikret'in Büyük Adına, *Akademi*, S. 11, 24 Kânunusani 1931, 40 s.
- Tonguç Sayısı, *İmece*, S. 111, Temmuz 1970, 21 s.
- Tuğrul Tanyol [Dosya], *Sombahar*, S. 11, Mayıs-Haziran 1992, s. 15-53.
- Turgut Uyar [Dosya], *Argos*, S. 12, Ağustos 1989, s. 125-35.
- Türkan Şoray [Dosya], *Argos*, S. 18, Şubat 1990, s. 133-46.
- Üçüncü Sultan Selim, *Türk Musikisi Dergisi*, S. 12, Ekim 1948.
- Vedat Günyol'un Emegine Saygı [Dosya], *Varlık*, S. 967, Nisan 1988, s. 13-23.
- William Faulkner, *Dost*, c. 9, S. 17, Ağustos 1962, 23 s.
- William Faulkner, *Yeni Dergi*, y. 4, S. 38, Kasım 1967, s. 295-393.
- William Shakespeare'in 400. Doğum Yıldönümü, *Devlet Tiyatrosu*, S. 23, Nisan 1964, 51 s.
- Yahya Kemal [Dosya], *Boğaziçi*, S. 30, Aralık 1984, s. 4-25.
- Yahya Kemal [Dosya], *Gergedan*, S. 2, Nisan 1987, s. 84-99.
- Yahya Kemal Beyatlı [Dosya], *Hür Türkiye*, y. 5, S. 45, Kasım 1958, s. 1-11.
- Yahya Kemal Beyatlı, *Kültür ve Sanat*, S. 9, Aralık 1981, 24 s.
- Yahya Kemal Beyatlı, *Türk Edebiyatı*, S. 134, Aralık 1984, 141 s.
- Yahya Kemal Beyatlı, *Varlık*, y. 26, S. 490, 15 Kasım 1958, 21 s.
- Yahya Kemal Beyatlı, *Yirminci Asır*, y. 5, S. 329, 5 Aralık 1958, 29 s.
- Yahya Kemal Beyatlı: Millî Seciyenin Eşi Görülmemiş Tezahürü, *Edebiyat Âlemi*, S. 34, 8 Kasım 1949, 8 s.
- Yahya Kemal Beyatlı: Ölümünün 25. Yılında Yahya Kemal, *Töre*, S. 150, Kasım 1983, s. 4-37.
- Yahya Kemal'in 100. Yaşı Gelenek mi, Gelecek mi? [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 49, Aralık 1984, s. 66-79.
- Yakup Kadri Karaosmanoğlu [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 111, 20 Aralık 1974, s. 3-7.
- Yakup Kadri Karaosmanoğlu [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 101, Nisan 1989, 32 s.
- Yaşar Kaplan [Dosya], *Aylık Dergi*, S. 58-59-60, Eylül-Ekim-Kasım 1983, s. 31-72.
- Yekta Akıncı, *Musiki Mecmuası*, y. 36, S. 400, Mart 1983, 30 s.
- Yunus Emre, *Emre*, S. 15, Temmuz 1965, 26 s.
- Yunus Emre, *Özgür*, S. 11, Ağustos 1963, 31 s.
- Yunus Emre, *Türk Edebiyatı*, S. 5, 31 Mayıs 1972, 44 s.
- Yunus Emre, *Türk Edebiyatı*, S. 193, Kasım 1989, 52 s.
- Yunus Emre, *Türk Yurdu*, S. 319, Ocak 1966, 199 s.
- Yunus Emre, *Üçüncü Yeni*, S. 14, Mayıs 1985, 24 s.
- Yunus Emre, *Yeni Edebiyat*, c. 2, S. 11 (23), Eylül 1971, 34 s.
- Yunus Emre, *Yeni İnsan*, S. 104, Ağustos 1971, 17 s.
- Yunus Emre: Dünya İnsanı Yunus Emre-Edebiyatıta Aşka Ne Oldu? [Dosya], *Varlık*, S. 1006, Temmuz 1991, s. 2-14.
- Yusuf Atılğan Yapıtları [Dosya], *Tan*, S. 5, Eylül 1982, s. 10-45.
- Yücel Sayısı, *İmece*, 107, Mart 1970, 32 s.
- Zeki Velidi Togan, *Ötüken*, S. 7 (91), Temmuz 1971, s. 2-10, 15.
- Ziya Gökalp, *Çınaraltı*, S. 12, 25 Birinciteşrim 1941, 15 s.

- Ziya Gökalp, *İş*, S. 3-4, Temmuz - Teşrin 1936, s. 145-208.  
 Ziya Gökalp, *Orkun*, S. 56, 26 Ekim 1951, 16 s.  
 Ziya Gökalp, *Türk Kültürü*, S. 36, Ekim 1965, 145 s.  
 Ziya Gökalp, *Türk Yurdu*, S. 5-6, 1-15 Sontesrin 1942, 196 s.  
 Ziya Gökalp: Doğumunun 120. Yıl Dönümünde Ziya Gökalp ve Türk Düşüncesi, *Türk Yurdu*, S. 103, Mart 1996, 175 s.  
 Ziya Gökalp'in Ölümünün 40. Yılı [Dosya], *Türk Kültürü*, S. 24, Ekim 1964, s. 2-28.  
 Ziya Osman Saba – İlhan Tarus, *Varlık*, y. 34, S. 687, 1 Şubat 1967, s. 1-19.  
 Ziya Osman Saba, *Varlık*, y. 24, S. 448, 15 Şubat 1957.

### Muhtelif Konular

- '86 [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 74, Ocak 1987, 48 s.  
 1 Mayıs 1996 Türkiye ve Varoşların Sancısı [Dosya], *Varlık*, S. 1065, Haziran 1996, s. 2-21.  
 1. Türk Dili Bilimsel Kurultayı, *İlgaz*, S. 133, Ekim 1972, 22 s.  
 10. Yıl [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 57, 1 Ekim 1982, s. 2-17.  
 10. Yıldönümü Sayısı, *Uludağ*, S. 44, Şubat 1942, 49 s.  
 10. Yılında Yapı ve Kredi Bankası [Ek], *Resimli Hayat*, S. 30, Ekim 1954, 40 s.  
 100. Sayı Özel Eki, *Hürriyet Gösteri*, S. 100, Mart 1989, 98 s.  
 1000. Sayı Özel Eki, *Varlık*, S. 1000, Ocak 1991, 44 s.  
 17 Nisan, *İmece*, S. 109, Mayıs 1970, 44 s.  
 1938'den 1946'ya Çorum Halkevi Yayın Organı: Çorumlu, *Kıyı*, S. 94, Ocak 1994, s. 13-20.  
 1950 – 1960 Kuşağının Ozan ve Hikâyecileri Kendi Kendileriyle ve Çağlarıyla Hesaplaşıyor, *Yeni Ufuklar*, S. 176, Ocak 1967, 96 s.  
 1972 Yılında Edebiyat [Dosya], *Yansıma*, y. 2, S. 13, Ocak 1973, s. 1-53.  
 1982: Türkiye'de ve Dünyada Yılın Sanat Olayları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 63, 1 Ocak 1983, s. 2-16.  
 1983 Türkiyesi'nde Yazarın Durumu [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 65, 15 Şubat 1983, s. 2-12.  
 1983: Türkiye'de ve Dünyada Yılın Sanat Olayları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 87, 1 Ocak 1984, 2-21.  
 1985 Yılı'nın Sanat Olayları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 135, 1 Ocak 1986, s. 2-22.  
 1986 Barış Yılı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 136, 15 Mayıs 1984, s. 2-9.  
 1987 Yılı'nın Sanat Olayları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 183, 1 Ocak 1988, s. 4-27.  
 1990 Bilgi Yılı, *Millî Kültür*, S. 76, Eylül 1990, 98 s.  
 1990 Yılı'nın Sanat Olayları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 255, 1 Ocak 1991, s. 2-29.  
 1994 Türkiye'de Sanat Olayları, *Milliyet Sanat*, S. 351, 1 Ocak 1995, s. 4-39.  
 1994'te Sanat ve Edebiyat I [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 171, Şubat 1995, s. 74-96.  
 1994'te Sanat ve Edebiyat II [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 172, Mart 1995, s. 80-92.  
 2. Millî Kültür Şurası, *Millî Kültür*, S. 68, Ocak 1990, 75 s.

21. Yüzyıl Eşiğinde Cumhuriyet, Yurttaşlık ve Demokrasi İlişkileri [Dosya], *Varlık*, S. 1069, Ekim 1996, s. 2-22.
- 24 Kasım Öğretmenler Günü, *İlgaz*, S. 242, Kasım 1981, 19 s.
- 26 Eylül Dil Bayramı Töreni [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 34, Ocak-Şubat 1993, s. 37-61.
- 28 Nisan Özel Sayısı, *Gençlik*, S. 20, Nisan 1962, 19 s.
- 28 Nisan Özel Sayısı, *Gençlik*, S. 8, Nisan 1961.
- 3 Mayıs 1944 30. Yıl, nr. 5 (125), Mayıs 1974, s. 2-11, 16-17.
- 3 Mayıs 1944, nr. 5 (113), Mayıs 1973, s. 3-13, 15
- 30 Ağustos, *Davran*, S. 8, 30 Ağustos 1948, 16 s.
40. Yıl Şeref Sayısı, *Musiki Mecmuası*, y. 40, S. 416, Mart 1987, 32 s.
- 50 Yılda Cumhuriyet, 50 Yılda Güzel Sanatlar, *Akademi Mimarlık ve Sanat*, S. 8, 4 Temmuz 1974, 248 s.
50. Yıl (1940-1990) Köy Enstitüleri [Dosya], *Varlık*, S. 991, Nisan 1990, s. 2-14.
50. Yıl Özel Sayısı, *Türkiyemiz*, S. 11, Ekim 1973, 116 s.
50. Yılında Yazı Devrimi, *Ulusal Kültür*, S. 2, Ekim 1978, 126 s.
500. Yıl, *Hafta*, c. 8, S. 192, 29 Mayıs 1953, 34 s.
7. Adam - 7. Sanat: Göçmenler Fotojenik mi? [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 158, 15 Aralık 1986, s. 2-13.
75. Şeref Yılı, *Türk Yurdu*, S. 3 (349), Nisan 1987, 64 s.
- 8 Yıllık Kesintisiz Eğitim [Dosya], *Varlık*, S. 1080, Eylül 1997, s. 2-21.
- 923 Devrimi, *Ataç*, c. 1, S. 7, Kasım 1962, 20 s.
300. Şeref Sayımız [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 300, Ekim 1998, s.5-7, 36-46.
- Afiş 88 [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 94, Eylül 1988, 32 s.
- Ağa Han Mimari Ödülleri [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 80, 15 Eylül 1983, s. 2-14.
- Aile, *Türk Yurdu*, S. 40 (386), Aralık 1990, 80 s.
- Akademi 100 Yaşında [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 67, 1 Mart 1983, s. 2-11.
- 'Akla Veda'nın Zamanı Geldi mi? [Dosya], *Varlık*, S. 1055, Ağustos 1995, s. 2-15.
- Alevi Edebiyatının Boyutları ve Antik Anadolu Kökenli Simgeler [Dosya], *Varlık*, S. 1053, Haziran 1995, s. 2-20.
- Anadili: Yabancı Dil Öğreniminde Dilbilgisinin Yeri [Dosya], *Türk Dili*, S. 285, Haziran 1975, s. 423-438.
- Anadolu Medeniyetleri [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 72, 15 Mayıs 1983, s. 3-15.
- Anayasa, *Gençlik*, S.35, Temmuz 1963, 17 s.
- Anayasa, *Ülkü*, S. 80, 16 Ocak 1945, 32 s.
- Anayasa, *Yelken*, S. 42, Temmuz 1960, s. 3-16.
- Anı Edebiyatı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 253, 28 Kasım 1977, s. 3-16.
- Anı Özel Sayısı, *Türk Dili*, S. 246, 1 Mart 1972, s. 377-692.
- Ansiklopedicilik [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 52, Yaz 1993, s. 12-53.
- Aşkın İkili Yolculuğu ve "Güç" Savaşımı [Dosya], *Varlık*, S. 1079, Ağustos 1997, s. 2-18.
- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, *Töre*, S. 148, Eylül 1983, s. 11-30.
- Ay [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 68, 1998, s.141-179.
- Aydın Üstüne [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 63, Şubat 1986, s. 71-82.

- Aydının Gündemi ve İşlevi [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 157, 1 Aralık 1986, s. 2-11.
- Azınlıklar: "Öteki" Vatandaş [Dosya], *Varlık*, S. 1073, Şubat 1997, s. 2-17.
- Bahçe Kültürü, *Sanat Dünyamız*, S. 58, Kış 1995, 173 s.
- Baraj Özel Sayısı, *Yeni Fırat*, S. 28, Haziran 1968, 30 s.
- Basın Sayısı, *Halkevleri Dergisi*, S. 102, Nisan 1975, 19 s.
- Best Seller Araştırması [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 60, Kasım 1985, s. 66-81.
- Beş Günün Beyliği [Dosya], *Kıyı*, S. 82, Ocak 1993, s. 13-20.
- Bilgi Toplumu [Dosya], *İlim ve Sanat*, S. 41, Nisan 1996, s. 12-54.
- Bilim Kurgu, *Türk Dili*, S. 256, 1 Ocak 1973, s. 305-376.
- Bilmece Sayısı, *Folklorla Doğru*, S. 3, Aralık 1974, 96 s.
- Binbir Gece Masallarının Ölmezliği Üstüne, *Sanat Dünyamız*, S. 49, Güz 1992, s. 7-48.
- Bir Basın Öncüsü ve Türkiye'nin İlk Köy Gazetesi: Güzelordu [Dosya], *Kıyı*, S. 80, Kasım 1992, s. 13-20.
- Bir Geometri Dersi [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 76, Yaz 2000, s. 140-224
- Bir Mevsim Başlarken [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 71, Ekim 1986, s. 73-97.
- Bir Yılın Sanat – Edebiyat Olaylarının Dökümü ve Soruşturma [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 2, Ocak 1981, s. 62-80.
- Bir Zamanlar Üniversite [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 54, Kış 1993, s. 6-38.
- Biyografi: Biraz Daha Yaşam [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 88, 15 Ocak 1984, s. 2-12.
- Boycot Sayısı, *İncece*, S. 105, Ocak 1970, 30 s.
- Büyük Deprem'in Yıldönümü [Dosya], *Varlık*, S. 1115, Ağustos 2000, s. 21-40.
- Büyük Doğu [Dosya], *Yedi İklim*, c. 5, S. 38, Mayıs 1993, s. 52-85.
- Cezaevi Gerçeği [Dosya], *Yarım*, S. 59, Temmuz 1986, s. 3-21.
- CHP 4. Büyük Kongre Sayısı, *Yeni Türk Mecmuası*, S. 33, Mayıs 1935, s. 2067-2124
- CHP Partisi Dördüncü Kurultayı Andaç, *Taşpınar*, S. 31, 9 Mayıs 1935, s. 105-128.
- Cinselliğin Sapa Yolları ve Edebiyat [Dosya], *Varlık*, S. 1051, Nisan 1995, s. 2-20.
- Cinsellik ve Sömürü, *Türkiye Yazıları*, S. 49-50, Nisan-Mayıs 1981, 38 s.
- Cumhuriyet Dönemi Sanat Dergileri [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 35, Ekim 1983, s. 76-93.
- Cumhuriyet Halk Partisi Büyük Kurultayı İçin Özel Sayı, *Yarım Ay*, S. 6, 9 Mayıs 1935, 16 s.
- Cumhuriyet Sayısı, *Halkevleri Dergisi*, S. 96, Ekim 1974, 25 s.
- Cumhuriyet Türkçesi, *İlgaz*, S. 145, Ekim 1973, 22 s.
- Cumhuriyet, *Kültür*, S. 102, Ekim 1977, 24 s.
- Cumhuriyetin 10. Yıldönümü, *Yeni Türk Mecmuası*, S. 11-14, Teşrinievvel 1933, s. 883-1152.
- Cumhuriyetin 50. Yıldönümü, *Kültür ve Sanat*, S. 2, Ekim 1973, 222 s.
- Cumhuriyetimizin 15. Yıldönümü, *Taşan*, S. 30 (54), İkinciteşrin 1938, 31 s.
- Cumhuriyetimizin 75. Yılında İktidar ve Demokrasi [Dosya], *Varlık*, S. 1093, Ekim 1998, s. 5-25.
- Cumhuriyetin 10. Yıl Dönümü, *Halkevi*, S. 13-15, 29 Teşrinievvel 1933, 223 s.
- Cumhuriyetin 15. Yıldönümü, *Yarım Ay*, S. 90, 29 Birinciteşrin 1938, 46 s.

- Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Dili ve Yazını, *Türk Dili*, S. 266, Kasım 1973, s. 61-235.
- Cumhuriyetin 75. Yılında Dil Devrimimiz [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 69, Kasım-Aralık 1998, s. 29-51.
- Çağdaş Türk Edebiyatları Anıt Sayısı, *Türk Edebiyatı*, S. 123, Ocak 1984, 81 s.
- Çağımız ve Aklın Sınırları [Dosya], *Varlık*, S. 1056, Eylül 1995, s. 2-22.
- Çağın Unutulan Gerçeği: Esir Türkler, *Töre*, S. 146-147, Temmuz-Ağustos 1983, s. 20-86.
- Çankaya [Ek], *Resimli Hayat*, S. 17, Eylül 1953, 36 s.
- Çeviri Özel Sayısı [Çağdaş İnsancılık], *Ataç*, c. 1, S. 8, Aralık 1962, 32 s.
- Çeviri Özel Sayısı [Sosyalizmin Meseleleri], *Ataç*, c. 1, S. 6, Ekim 1962, 30 s.
- Çeviri Sorunları, *Türk Dili*, S. 322, Temmuz 1978, 236 s.
- Çeviri ve Sorunları [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 72, Kasım 1986, s. 83-98.
- Çevre Özel Sayısı, *Türk Yurdu*, S. 47 (393), Temmuz 1991.
- Çevremizdeki Çirkinliklerin Farkında mıyız? [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 37, 1 Aralık 1981, s. 2-19.
- Çizgi Roman: Çizgi, Roman, *Sanat Dünyamız*, S. 64, 1997.
- Çizgi, Renk, Hareket [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 44, Yaz 1991, s. 15-46.
- Demirçelik, *Su*, S. 72-78, Şubat-Ağustos 1967, 22 s.
- Demokrasiye Geçiş Sürecinde Sanatçılarımızın Yaratma Özgürlüğü Üstüne Düşünceleri [Dosya], *Varlık*, S. 915, Aralık 1983, s. 3-19.
- Deneme, *Türk Dili*, S. 118, Temmuz 1961, s. 673-807.
- Deniz, *Yeni Mecmua*, y. 1, S. 4, 4 Ağustos 1939.
- Denizin Huyu Suyu [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S.72, 1999.
- Deprem [Dosya], *Varlık*, S. 1105, Ekim 1999, s. 4-23.
- Dergiciliğimizin Dünü ve Bugünü [Dosya], *Varlık*, y. 49, S. 892, Ocak 1982.
- Destan, *Türk Edebiyatı*, S. 145, Kasım 1985, 90 s.
- Destanlarda Kurtuluş Savaşımız, *Yeni a*, S. 5, Ağustos 1972.
- Devlet ve Sanat [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 166, 15 Nisan 1987, s. 2-15.
- Dışarıya Açılan Türk Sanat – Edebiyatı [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 3, Şubat 1981, s. 62-80.
- Dikkat! Dil Akademisi Yine Gündemde [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 55, 1 Eylül 1982, s. 2-12.
- Dil Öğretimi, *Türk Dili*, S. 379-380, Temmuz-Ağustos 1983, 241 s.
- Dil Özleşmesi ve Dil Akademisi Üzerine Soruşturma [Dosya], *Türk Dili*, S. 351, Mart 1981, s. 434-445.
- Divan Edebiyatı, *Yordam*, S. 9, Eylül 1966, s. 65-72.
- Divanü Lügat-it-Türk, *Türk Dili*, S. 253,1 Ekim 1972, 135 s.
- Doğudan Batıya Sürgünlüğün Yeryüzü Serüveni I [Dosya], *Varlık*, S. 1039, Nisan 1994, s. 2-20.
- Doğudan Batıya Sürgünlüğün Yeryüzü Serüveni II [Dosya], *Varlık*, S. 1040, Mayıs 1994, s. 36-53.
- Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın Eğitim ve Kültür Anlayışı Hakkında Bir Değerlendirme, *Millî Eğitim ve Kültür*, y. 1, S. 4, Eylül 1979, 133 s.

- Dünya Küreselleşirken Türkiye ve Kimliği [Dosya], *Varlık*, S. 1045, Ekim 1994, s. 2-23.
- Dünyada ve Türkiye'de Ansiklopediler [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 329, 25 Haziran 1979, s. 1-14.
- Dünyada ve Türkiye'de Gazeteci Kitapları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 154, 15 Ekim 1986, s. 2-9.
- Düşler Âlemi, *Sanat Dünyamız*, S. 65, 1997, 159 s.
- Düşünce Özgürlüğü, *Yeni Dergi*, y. 2, S. 20, Mayıs 1966, s. 323-403.
- Düşünceye Kısıtlama mı? [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 22, Eylül 1982, s. 65-80.
- Edebiyat ile Gülmecenin Sınır Savaşları [Dosya], *Varlık*, S. 1002, Mart 1991, s. 2-19.
- Edebiyat Nasıl Düşler Görüyor? [Dosya], *Varlık*, S. 1020, Eylül 1992, s. 2-21.
- Edebiyat Tarihi: Tehlikeli İlişkiler I [Dosya], *Argos*, S. 2, Ekim 1988, s. 164-81.
- Edebiyat Tarihi: Tehlikeli İlişkiler II [Dosya], *Argos*, S. 3, Kasım 1988, s. 164-78.
- Edebiyat ve Müstehcen [Dosya], *Günümüzde Kitaplar*, S. 3, Haziran-Temmuz 1973, s. 7-25
- Edebiyat ve Sanat Dünyasında İntihar [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 163, 1 Mart 1987, s. 2-14.
- Edebiyat ve Kötülük'ün Yaratıcılığı [Dosya], *Varlık*, S. 1075, Nisan 1997, s. 2-15.
- Edebiyatımız '90 [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 254, 15 Aralık 1990, s. 2-18.
- Edebiyatımız '92 [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 302, 15 Aralık 1992, s. 4-17.
- Edebiyatımız '95 [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 374, 15 Aralık 1995, s. 4-20.
- Edebiyatımızda Babıali [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 320, 15 Eylül 1993, s. 4-14.
- Edebiyatımızda Deniz [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 171, 1 Temmuz 1987, s. 2-13.
- Edebiyatımızın Yaşlı Tipleri [Dosya], *Varlık*, S. 1054, Temmuz 1995, s. 34-46.
- Edebiyatımızın Yüzyılı 1900-2000, *Varlık*, S. 1108, Ocak 2000, 96 s.
- Edebiyatta Aşkın Kanatları [Dosya], *Varlık*, S. 1019, Ağustos 1992, s. 8-31.
- Edebiyatta Değeri Abartılan Yazarlar ve Yeterince Anlaşılamayanlar [Dosya], *Varlık*, S. 1017, Haziran 1992, s. 2-14.
- Eğitim ve Öğretimimiz Kültüre Karşı mı? [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 104, 15 Eylül 1984, s. 2-11.
- Eğitim, *Pınar*, c. I, S. 5, Nisan 1964, 72 s.
- Eğitimde Türk Modeli [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 144, Ekim 1985, s. 4-33.
- Eğitimimiz ve Kitaplar [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 59, Ekim 1985, s. 61-81.
- Ehl-i Sünnet, *Aylık Dergi*, S. 73-78, 1985, 475 s.
- Ekonomik ve Yaşam Koşullarının Kültür ve Sanatımıza Etkileri [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 112, 15 Ocak 1985, s. 2-9.
- Eleştiri Özel Bölümü [Dosya], *Yarın*, S. 7, Mart 1982, s. 8-13.
- Eleştiri Özel Sayısı, *Türk Dili*, S. 142, Temmuz 1963, s. 541-731.
- Eleştiri Özel Sayısı, *Türk Dili*, S. 234, 1 Mart 1971, s. 420-772.
- Eleştirinin Eleştirisi [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 54, Mayıs 1985, s. 62-82.
- Elli Yılı, *Yeni İnsan*, S. 102, Haziran 1971, 18 s.
- En Yeni Yapıtları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 78, 15 Ağustos 1983, s. 2-23.
- En Yeni Yapıtları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 101, 1 Ağustos 1984, s. 2-25.
- En Yeni Yapıtları I [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 197, 1 Ağustos 1988, s. 2-30.



- En Yeni Yapıtları II [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 198, 15 Ağustos 1988, s. 2-30.  
 En Yeni Yapıtları I [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 245, 1 Ağustos 1990, s. 2-27.  
 En Yeni Yapıtları II [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 246, 15 Ağustos 1990.  
 En Yeni Yapıtları I [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 293, 1 Ağustos 1992, s. 8-37.  
 En Yeni Yapıtları II [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 294, 15 Ağustos 1992, s. 4-38.  
 En Yeni Yapıtları I [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 317, 1 Ağustos 1993, s. 4-33.  
 En Yeni Yapıtları II [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 318, 15 Ağustos 1993, s. 6-37.  
 En Yeni Yapıtları I [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 365, 1 Ağustos 1995, s. 4-34.  
 En Yeni Yapıtları II [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 366, 15 Ağustos 1995, s. 4-36, 45-46.  
 En Yeni Yapıtları, *Milliyet Sanat*, S. 54, Ağustos 1982, 22 s.  
 En Yeni Yapıtları, *Milliyet Sanat*, S. 174, 15 Ağustos 1987, s. 240.  
 En Yeni Yazıları, Şiirleri ve Resimleri ile Üstün Sayı, *Kaynak*, y. 2, S. 17, Mayıs 1949.  
 Enerji [Dosya], *İlim ve Sanat*, S. 42, Ekim 1996, s. 13-64.  
 Eski Eserler Nüshası, *Konya*, S. 84-85, Ekim-Kasım 1945, 42 s.  
 Felsefe ve Edebiyatımızın Buluşma Noktaları [Dosya], *Varlık*, S. 1094, Kasım 1998, s. 4-12.  
 Fetih Armağanı, *Yeni Fırat*, S. 25, Haziran 1965, 32 s.  
 Fetih, *Mavi*, S. 8, Haziran 1953, 6 s.  
 Fotoroman! Nereye Kadar? [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 53, 1 Ağustos 1982, s. 2-9.  
 Fuarlar – Kitaplar [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 96, Kasım 1988, 24 s.  
 Geçen Yıla Bakış (1977) [Dosya], *Türk Dili*, S. 316, Ocak 1978, s. 13-35.  
 Gezi Özel Sayısı, *Türk Dili*, S. 258, Mart 1973, s. 455-744.  
 Gezi ve Sanatçı [Dosya], *Varlık*, S. 923, Ağustos 1984, s. 15-31.  
 Gölgeye Övgü [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 77, Güz 2000, s. 142-235.  
 Gözetim Toplumu [Dosya], *Varlık*, S. 1081 Ekim 1997, s. 2-17.  
 Grafik Sanatlar Soruşturması Dosyası [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 80, Temmuz 1987, 32 s.  
 Güçlü Bir Sivil Toplum [Dosya], *İlim ve Sanat*, S. 46-47, 1997, s. 13-57.  
 Gülmece-Güldürmece [Dosya], *Kitaplar*, S. 9, Eylül 1980, s. 51-71  
 Gündelik Hayat ve Edebiyat İlişkisi [Dosya], *Varlık*, S. 1114, Temmuz 2000, s. 13-31.  
 Günlük Özel Sayısı, *Türk Dili*, S. 127, Nisan 1962, s. 419-638.  
 Günümüzde Gazeteler, *Türkiye Yazıları*, S. 73-74, Mayıs 1983, 43 s.  
 Günümüzde Yazınsal Yapıt Kuramı [Dosya], *Varlık*, S. 1003, Nisan 1991, s. 2-26.  
 Güzel Sanatlardan Biri: Cinayet [Dosya], *Argos*, S. 1, Eylül 1988, s. 164-83.  
 Habitat II İstanbul [Dosya], *Varlık*, S. 1066, Temmuz 1996, s. 2-19.  
 Halı Özel Bölümü [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 132, Ekim 1984, s. 13-50.  
 Halk Kültürü, *Kültür ve Sanat*, S. 11, Eylül 1991, 95 s.  
 Halkevleri Sayısı, *Halkevleri Dergisi*, S. 88, Şubat 1974, 32 s.  
 Halkevleri Sayısı, *Halkevleri Dergisi*, S. 101, Mart 1975, 35 s.  
 Hapishanelerde Ne Okunur? [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 49, 1 Haziran 1982, s. 2-11.

- Harflerin Düş Kapıları "Fantastik Edebiyat" [Dosya], *Varlık*, S. 1101, Haziran 1999, s. 5-27.
- Hidrellez, Bahar ve Kültür Bayramı, *Millî Kültür*, S. 72, Mayıs 1990, 48 s.
- Hicretin 1400. Yılında İslâm, *Millî Eğitim ve Kültür*, y. 2, S. 5, Aralık 1979, 124 s.
- İrk Ayrımı ve Edebiyat [Dosya] *Varlık*, S. 954, Mart 1987, s. 3-17.
- İktidar Mekanizmaları ve Hapishaneler: Büyük Kapatılma [Dosya], *Varlık*, S. 1117, Ekim 2000, s. 41-64.
- İnkılap Sayısı, *Türk Düşüncesi*, S. 57-58, Haziran-Temmuz 1959, 60 s.
- İntihar, *Yeni Dergi*, y. 4, S. 41, Şubat 1968, s. 70-176.
- İrtica Sayısı, *Türk Düşüncesi*, S. 56, Mayıs 1959, 62 s.
- İslâm'da Girişimcilik ve Girişim Kültürü [Dosya], *İlim ve Sanat*, S. 43, Mart 1997, s. 4-35.
- İyi Polisiye İyi Edebiyattır [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 115, 1 Mart 1985, s. 2-17.
- Kâğıt kâğıt!.. [Dosya], *Kitaplar*, S. 3, Mart 1980, s. 51-61
- Karagöz, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 119, Haziran 1959.
- Karun Hazinesi Türkiye'de [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 322, 15 Ekim 1993, s. 1-11.
- Kayseri Sanatçılar Derneği 1981 Edebiyat Armağanı, *Kültür ve Sanat*, S. 11, Şubat 1982, 32 s.
- Kent Kültürü Nedir? [Dosya], *Varlık*, S. 1036, Ocak 1994, s. 2-13.
- Kent: Hazır Yapılar, *Sanat Dünyamız*, S. 78, Kış 2000, s. 85-221.
- Kerkük Katliamı, [Dosya], nr. 33, Eylül 1966, s. 3-9, 18.
- Kibele'den Nevruz'a Bahar Mitolojisi [Dosya], *Varlık*, S. 1063, Nisan 1996, s. 2-17.
- Kitap Kurtları [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 81, Ağustos 1987, s. 72-98.
- Kitap Okumuyoruz [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 8, Temmuz 1981, s. 60-77.
- Kitap ve Tüypap [Dosya], *Varlık*, S. 1022, Kasım 1992, s. 23-30.
- Kitaplara Özgürlük [Dosya], *Millî Kültür*, S. 91, Nisan 1992, s. 5-11.
- Klasik Nedir? [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 186, 15 Şubat 1988, s. 2-11.
- Konuşma Sanatı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 172, 15 Temmuz 1987, s. 2-11.
- Köy Enstitüleri [Dosya], *Argos*, S. 8, Nisan 1989, s. 138-53.
- Köy Enstitüleri, *Gençlik*, S. 18, Şubat 1962, 33 s.
- Köy Özel Sayısı, *İlgaz*, S. 241, Ekim 1981, 18 s.
- Kral Oidipus, *Devlet Tiyatrosu*, S. 32, Temmuz 1966, 21 s.
- Kurtuluş İlavesi, *Akpınar*, y. 1, S. 5, 7 Aralık 1953, s. 17-35.
- Kuruluşunun 36. Yılında Köy Enstitüleri, *Yeni Toplum*, S. 5, Nisan 1976, 300 s.
- Küçük Ülkeler Büyük Edebiyatçılar [Dosya], *Sanat Olayı*, S. 11, Kasım 1981, s. 57-73.
- Kültür Özel Sayısı, *Boğaziçi*, S. 2, Nisan-Mayıs-Haziran 1991, 127 s.
- Kültür ve Sanatımızın Son Yirmi Yılı, *Milliyet Sanat*, S. 296, 15 Eylül 1992, s. 2-30.
- Kültür ve Sanatta 1995 [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 182, Ocak 1996, 32 s.
- Kültür ve Sanatta 1995 [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 183, Şubat 1996, 32 s.
- Kültür ve Sanatta 1995 [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 184, Mart 1996, 16 s.
- Kültür ve Sanatta Bir Yıl [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 97, Ocak 1989, 48 s.
- Kültür Yolu: Kitap Fuarları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 323, 1 Kasım 1993, s. 4-11.

- Kültürel Bir Sorun Olarak Siyasal Yozlaşma [Dosya], *Varlık*, S. 1046, Kasım 1994, s. 2-20.
- Kültürel Emperyalizmin Yeni Söylemi [Dosya], *Varlık*, S. 1106, Kasım 1999, s. 6-20.
- Küreselleşme mi Bloklaşma mı? [Dosya], *İlim ve Sanat*, S. 39, Ağustos 1995, s. 7-48.
- Liselerde Edebiyat [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 214, 14 Ocak 1977, s. 3-12.
- Masal Deyince... [Dosya], *Kitaplar*, S. 7, Temmuz 1980, s. 58-73.
- Masal ve Edebiyat, *Yeni Dergi*, y. 2, S. 23, Ağustos 1966, s. 68-157.
- Masal [Dosya], *Tan*, S. 13, Aralık 83, s. 3-23.
- Masallar, Söylenceler ve Çağdaş Edebiyatımız [Dosya], *Varlık*, S. 1001, Şubat 1991, s. 14-31.
- Mavi [Deniz], *Türkiyemiz*, S. 55, Haziran 1988, 56 s.
- Mavi Dergisi [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 61, 1 Aralık 1982, s. 2-13.
- Mektup, *Doğuş Edebiyat*, S. 12, Aralık 1980, 19 s.
- Mektup, *Tercüme*, c. 16, S. 77-78, 1964, 491 s.
- Mektup, *Türk Dili*, S. 274, Temmuz 1974, 601 s.
- Mektup: En Eski Edebiyat Türü Mektup [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 312, 26 Şubat 1979, s. 1-15.
- Melankoli, *Sanat Dünyamız*, S. 56, Yaz 1994, s. 9-89.
- Millî Kültür Semineri ve Sanat Şenliği, *Türk Edebiyatı*, S. 80, Haziran 1980, 64 s.
- Mitologyanın İzinde [Dosya], *Varlık*, S. 1015, Nisan 1992, s. 2-22.
- Müzeler, *Türk Yurdu*, S. 261, Ekim 1956, s. 241-319.
- Müzesizsiniz [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 53, Güz 1993, s. 6-39.
- Nasıl Yazar Oldular? [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 40, Mart 1984, s. 72-93.
- Nasıl Yazıyorlar, Nasıl Yaratıyorlar? [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 21, Ağustos 1982, s. 61-79.
- Nesne, *Sanat Dünyamız*, S. 62, Bahar 1996, 241 s.
- Nesnelerle Yaşamak: Endüstriyel Dizayn [Dosya], *Argos*, S. 9, Mayıs 1989, s. 136-51.
- Nobel Edebiyat Ödülü [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 1, Aralık 1980, s. 35-54.
- Nostalji [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 52, 15 Temmuz 1982, s. 3-11.
- Okul: Düşlerin Mahzeni [Dosya], *Varlık*, S. 1009, Ekim 1991, s. 2-10.
- Okumaya Başlama [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 59, 1 Kasım 1982, s. 2-10.
- Okumayı Öğrenmek [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 84, 15 Kasım 1983, s. 2-14.
- Onbeşinci Yıl Sayısı, *Yücel*, c. 8, S. 45, Sontesrin 1938, s. 87-172.
- Onuncu Yaş Bölümü [Dosya], *Türk Dili Dergisi*, S. 55, Temmuz-Ağustos 1996, s. 62-80.
- Onuncu Yıla Giriş Sayısı, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 109, Ağustos 1958.
- Orta Öğretimde Sanat Eğitimi [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 157, 7 Kasım 1975, s. 3-9.
- Osmanlı Devleti'nin Yeniden Yorumlanması [Dosya], *İlim ve Sanat*, S. 44-45, 1997, s. 21-72.
- Osmanlılarda Aydın Kavramı ve Edebiyat [Dosya], *Varlık*, S. 1068, Eylül 1996, s. 2-15.

- Oyun Kültürü, *Sanat Dünyamız*, S. 55, Bahar 1994, s. 5100.
- Oyun, *Morköpük*, S. 5-6, Aralık 1985, 155 s.
- Öğretmen Sayısı, *Yeni Defne*, nr. 188, Kasım 1997, 32 s.
- Özel Fihrist Sayısı, *Musiki Mecmuası*, y. 27, S. 301, Kasım 1974, 64 s.
- Özel Halk Oyunları, *Türk Folklor Araştırmaları*, S. 106, Mayıs 1958.
- Özleştirme Durdurulamaz [Dosya], *Türk Dili*, S. 294, Mart 1976.
- Pazar Postası [Dosya], *Gergedan*, S. 4, Haziran 1987, s. 84-99.
- Performans [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 67, 1998, s. 46-195.
- Pilav Sayısı I, *Galatasaray*, Haziran 1947.
- Pilav Sayısı II, *Galatasaray*, S. 12, Haziran 1949.
- Popüler Kültür ve Biz I [Dosya], *Varlık*, S. 1012, Ocak 1992, s. 2-13.
- Popüler Kültür ve Biz II [Dosya], *Varlık*, S. 1013, Şubat 1992, s. 2-12.
- Politikacının Sanata ve Sanatçıya Bakışı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 151, 1 Eylül 1986, s. 2-16.
- Ramazan Özel Sayısı, *Erciyes*, y. 4, S. 41, Temmuz 1981, 27 s.
- Ramazan Özel Sayısı, *Erciyes*, y. 5, S. 55, Temmuz 1982, 19 s.
- Referandum ve Sanatçılar [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 175, 1 Eylül 1987, s. 2-9.
- Reklamcılık ve Sanat [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 9, Ağustos 1981, s. 65-80.
- Reklamlar, *Türkiye Yazuları*, S. 48, Mart 1981, 32 s.
- Röportaj [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 147, 29 Ağustos 1975, s. 3-22.
- Ruhumuza Uzanan Karanlık El: İşkence [Dosya], *Varlık*, S. 1064, Mayıs 1996, s. 2-26.
- Samsun Halkevi Dergisi, 19 Mayıs, S. 89, Şubat-Mart 1948, 32 s.
- Sanat – Edebiyat Takviminde 1984 [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 50, Ocak 1985, s. 59-78.
- Sanat Anlayışımızda Aşamalar: "Müstehcen"den "Muzır"a [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 145, 1 Haziran 1986, s. 2-22.
- Sanat Devlete Bakıyor [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 282, 15 Şubat 1992, s. 2-9.
- Sanat Gazeteciliği [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 90, Mayıs 1988, 24 s.
- Sanat Olayları (1972), *Milliyet Sanat*, S. 13, 29 Aralık 1972, 15 s.
- Sanat Olayları (1974), *Milliyet Sanat*, S. 112, 27 Aralık 1974, s. 3-25.
- Sanat ve Barış, *Dönemeç*, y. 6, S. 72, Ağustos 1986, 77 s.
- Sanat ve Edebiyat 1985 [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 62, Ocak 1986, 44 s.
- Sanat ve Edebiyatta Bir Yıl [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 147, Şubat 1993, s. 92-114.
- Sanat ve Edebiyatta Bir Yıl: 1992 [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 146, Ocak 1993, s. 52-114.
- Sanat ve Spor [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 79, 1 Eylül 1983, s. 2-17.
- Sanatçı Akşamları [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 75, Şubat 1987, s. 85-98.
- Sanatçılarımızın Tatil İzlenimleri [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 199, Eylül 1988, s. 8-22.
- Sanatçının Ölümü [Dosya], *Kıyı*, S. 89, Ağustos 1993, s. 13-20.
- Sanat-Edebiyat 1923-1973, *Milliyet Sanat*, S. 52, 2 Kasım 1973, s. 3-13.
- Sanatın 'Gambaz'ları Palyaçok, Hokkabaz, Soyтары [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 74, Kış 1999, s. 125-241

- Sanatta "Slogan" Modası [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 198, 24 Eylül 1976, s. 3-17.
- Sanatta Eşcinsellik [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 17, Şubat 1981, s. 4-21.
- Sanatta Müstehcen ve Sansür [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 88, 12 Temmuz 1974, s. 3-18.
- Sansür [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 65, 1 Şubat 1974, s. 3-10.
- Savaş ve Basın [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 258, 15 Şubat 1991, s. 2-15.
- Sekizinci Sanat: Çizgi Roman [Dosya], *Argos*, S. 7, Mart 1989, s. 138-53.
- Selçuklu'dan Cumhuriyet'e Mimari Geleneğin Ana Hatları [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 41, Bahar 1990, s. 11-30.
- Servet-i Fünûn'un Anatomisi [Dosya], *Gergedan*, S. 11, Ocak 1988, s. 104-117.
- Sevgi ve Cinsellik Yazıları [Dosya], *Yarın*, S. 48, Ağustos 1985, s. 4-13.
- Siyasal Partiler Kültür Sanata Nasıl Bakıyor? [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 68, Temmuz 1986, s. 70-94.
- Sorunları ve Geleceği ile Akademi [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 210, 17 Aralık 1976, s. 3-20.
- Soyut Sanat [Dosya], *Sanat Dünyamız*, S. 45, S. Güz 1991, s. 11-23.
- Söylev Özel Sayısı, *Türk Dili*, S. 314, Kasım 1977, s. 273-543.
- Sürgün Edebiyatı ve Edebiyat Sürgünleri [Dosya], *Varlık*, S. 1038, Mart 1994, s. 2-20.
- Süryani Kimliği ve Edebiyat [Dosya], *Varlık*, S. 1075, Nisan 1997, s. 26-32.
- Şehir, Konut ve İnsan, *İlim ve Sanat*, S. 48, Mayıs-Haziran 1998, s. 9-89.
- Şehirleşme ve Kültür Bunalımı, *Töre*, S. 154, Mart 1984, s. 4-36.
- Şeytan Bugün Ne Yapıyor? [Dosya], *Varlık*, S. 1085, Şubat 1998, s. 10-25.
- Tamamlayıcı Kurs Sayısı, *İvriç*, S. 32, 25 Eylül 1949.
- Tarih, *Yarın*, S. 27, Kasım 1983, s. 1-23.
- Tarihî Yapıların Kullanımı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 361, 1 Haziran 1995, s. 4-15.
- Tarihin Yeniden Sunumu Olarak Nostalji [Dosya], *Varlık*, S. 1116, Eylül 2000, s. 45-63.
- Tarihte ve Günümüzde Seçkiler, Antolojiler, Güldesteler [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 140, 15 Mart 1986, s. 3-12.
- Teknoloji ve Sanat [Ek], *Hürriyet Gösteri*, S. 87, Şubat 1988, 32 s.
- Terim Özel Sayısı, *Türk Dili*, S. 540, Aralık 1996, s. 593-737.
- Toplum Anıları ve Sanat [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 125, Mart 1984, s. 5-33.
- Toplumbilimler Açısından Yeni Kimliğimiz [Dosya], *Varlık*, S. 1008, Eylül 1991, s. 2-14.
- Toprağın Altındaki Geçmiş: Arkeoloji [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 78, Mayıs 1987, s. 68-98.
- Turizm, *Devrim*, S. 2-3, 15 Ocak 1965, 50 s.
- Turizm, *Emre*, S. 35, Mart 1967, 21 s.
- Türk Basınında Vatan Olayı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 99, 1 Temmuz 1984, s. 7-16.
- Türk Dili Akademisi, *Türk Edebiyatı*, S. 87, Ocak 1981, 88 s.
- Türk Dünyası ve Ortak Dil, *Millî Kültür*, S. 93, Haziran 1992, 80 s.
- Türk Halk Biliminde Tütün [Dosya], *Kıyı*, S. 64, Temmuz 1991, s. 13-20.

- Türk Halk Edebiyatı, *Türk Dili*, S. 207, Aralık 1968, s. 171-542.
- Türk Halk Kültüründe Çay [Dosya], *Kıyı*, S. 67, Ekim 1991, s. 13-20.
- Türk Halk Kültüründe Hamsi [Dosya], *Kıyı*, S. 77, Ağustos 1992, s. 13-20.
- Türk Heykelinin Dünü ve Bugünü [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 66, Mayıs 1986, s. 79-97.
- Türk Kısa Oyunları, *Türk Dili*, S. 214, Temmuz 1969, s. 297-579.
- Türk Klasikleri Var mıdır? [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S.12, Kasım 1981, s. 42-81.
- Türk Veteriner Hekimliğinin CXXII. Yılı, *Evrım*, S. 12-13, 23 Aralık 1957, 23 s.
- Türk Yazınında Dış Göç [Dosya], *Türk Dili*, S. 357, Eylül 1981, s. 145-167.
- Türkçe Can Çekişiyor [Dosya], *Türk Edebiyatı*, S. 239, Eylül 1993, s. 2-30.
- Türkçe'de "Dil" Olayı [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 20, Temmuz 1982, s. 58-79.
- Türkiye Cumhuriyeti, *Resimli Şark*, S. 35, 29 Birinciteşrin 1933, 104 s.
- Türkiye Dosyası 1980-1990 [Dosya], *Varlık*, S. 993, Haziran 1990, s. 2-14.
- Türkiye Dosyası 1980-1990 [Dosya], *Varlık*, S. 994, Temmuz 1990, s.13-23.
- Türkiye Dosyası 1980-1990: Türkçe ve Edebiyat Eğitimi [Dosya], *Varlık*, S. 997, Ekim 1990, s. 3-21.
- Türkiye Gerçeğinde Refah Boyutu [Dosya], *Varlık*, S. 1067, Ağustos 1996, s. 2-14.
- Türkiye Hakkında Seyahatnameler, *Batı Dil ve Edebiyatları Araştırmaları Dergisi*, c.1, S. 4, 1969, 106 s.
- Türkiye İzciler Birliği 10. Yıl Özel Sayısı, *Gençlik*, S. 91, Eylül 1965, 18 s.
- Türkiye'de Azınlık Kimliği ve Azınlık Kültürleri [Dosya], *Varlık*, S. 1072, Ocak 1997, s. 2-17.
- Türkiye'de Çeviri Edebiyatı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 142, 15 Nisan 1986, s. 2-13.
- Türkiye'de Din ve Siyasal Kültür I [Dosya], *Varlık*, S. 1032, Eylül 1993, s. 2-21.
- Türkiye'de Din ve Siyasal Kültür II [Dosya], *Varlık*, S. 1033, Ekim 1993, s. 2-17.
- Türkiye'de Kitap ve Okur İlişkileri [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 48, Kasım 1984, s. 80-96.
- Türkiye'de Krizlerin Nedeni Devlet mi? [Dosya], *Varlık*, S.1068, Eylül 1996, s. 33-47.
- Türkiye'de Kültür Sorunu [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 166, 9 Ocak 1976, s. 3-16, 27.
- Türkiye'de Magazin Basını ve Sanat Kültürü [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 60, 15 Kasım 1982, s. 2-9.
- Türkiye'de ve Dünyada Basın [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 192, 15 Mayıs 1988, s. 10-20.
- Türkiye'de ve Dünyada Yılın Sanat Olayları (1984-1985) [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 111, 1 Ocak 1985, s. 2-31.
- Türklerde Hoşgörü I, *Erdem*, S. 22, 1996, 315 s.
- Türklerde Hoşgörü II, *Erdem*, S. 23, 1996, s. 317-685.
- Türklerde Hoşgörü III, *Erdem*, S. 24, 1996, s. 687-1037.
- Türkün Zaferler Ayı Ağustos, *Kültür*, S. 100, Ağustos 1977, 19 s.
- Ulusal Demokratik Kültür Politikasının Temel Öğelerine Yaklaşım Bildirileri, *Türkiye Yazıları*, S. 13, Nisan 1978, 92 s.

- Unesco, *Kültür Dünyası*, S. 26-27, Temmuz-Ağustos 1956, 32 s.
- Unutulan Yazarlar [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 56, Temmuz 1985, s. 62-86.
- Uyanış'ın 100. Sayısı, *Uyanış*, S. 100, Şubat 1973, 24 s.
- Üniversitede Spor ve Sanat [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 162, 15 Şubat 1987, s. 2-11.
- Ve Şafak Hiç Doğmasın (Vampirler) [Dosya], *Argos*, S. 22, Haziran 1990, s. 124-58.
- Yanmadan Aydınlığa Çıkabilmek [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 316, 15 Temmuz 1993, s. 2-16.
- Yapı ve Kredi Bankası'nın 40. Yılı, *Sanat Dünyamız*, S. 31, 1984, 64 s.
- Yardımcı Ders Kitapları [Dosya], *Kitaplar*, Ekim-Kasım 1980, s. 59-67
- Yarışma Özel Sayısı I, *Adımlar*, S. 16-17, Mayıs-Haziran 1971, 31 s.
- Yarışma Özel Sayısı II, *Adımlar*, S. 18, Temmuz 1971, 16 s.
- Yaşama Hakkı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 244, 15 Temmuz 1990, s. 2-13, 55.
- Yayıncılık Üzerine Abes Düşünceler [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 84, Kasım 1987, s. 76-98.
- Yaz Aşkları [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 195, 1 Temmuz 1988, s. 2-13.
- Yazar Hakları [Dosya], *Kitaplar*, S. 1, Ocak 1980, s. 30-64
- Yazardan Okura Uzanan Köprü: Yayıncılar [Dosya], *Varlık*, S. 1029, Haziran 1993, s. 2-17.
- Yeme-İçme Kültürü, *Sanat Dünyamız*, S. 60-61, Güz 1995-Kış 1996, 211.
- Yeni İmzalar Sayısı, *Seçilmiş Hikâyeler*, c. 4, S. 28-29, 1950, 78 s.
- Yeni Mevsimde Yeni Umudlar, Eski Sorunlar [Dosya], *Hürriyet Gösteri*, S. 47, Ekim 1984, s. 64-98.
- Yeni Radyo Günleri, *Sanat Dünyamız*, S. 51, Bahar 1993, 41 s.
- Yeni Yazarlar, *Somut*, y. 1, S. 8-9, Ağustos-Eylül 1979, 145 s.
- Yerel Seçimler Ardından Köktendincilik ve Türkiye [Dosya], *Varlık*, S. 1040, Mayıs 1994, s. 2-20.
- Yılbaşı, *Hürriyet Gösteri*, S. 26, Ocak 1983.
- Yılın Sanat Olayları (1974), *Milliyet Sanat*, S. 164, 26 Aralık 1975, s. 3-32.
- Yılın Sanat Olayları (1976), *Milliyet Sanat*, S. 212, 31 Aralık 1976, s. 3-33.
- Yılın Sanat Olayları (1980) [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 15, Ocak 1981, s. 6-28.
- Yılın Sanat Olayları (1981) [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 39, 1 Ocak 1982, s. 2-26.
- Yılın Sanat Olayları, *Milliyet Sanat*, S. 257, 26 Aralık 1977, s. 3-33.
- Yılın Sanat Olayları, *Milliyet Sanat*, S. 350, 31 Aralık 1979, s. 1-27.
- Yolculuk, *Sanat Dünyamız*, S. 66, 1997, 254 s.
- Yüzyılların Ötesinden Bugüne Divan Edebiyatı, *Hürriyet Gösteri*, S. 17, Nisan 1982, s. 62-79.
- Zaferin 40. Yılı [Dosya], *Yarın*, S. 45, Mayıs 1985, s. 1-19.
- Zaman [Dosya], *Argos*, S. 15, Kasım 1989, s. 138-55.
- Zorbalığa ve İşkenceye Sanatın İsyanı [Dosya], *Milliyet Sanat*, S. 138, 15 Şubat 1986, s. 2-19.

## POLONYA'DA YENİ TÜRK EDEBİYATI ÇALIŞMALARI

Gizem Akyol\*



**Özet:** Polonya'da Türkoloji çalışmaları, Kraków'da bulunan Jagiellonian Üniversitesi'nde XX. yüzyılda başlamıştır. Polonya'nın üç büyük üniversitesinde Türkoloji bölümü bulunmaktadır. Bu bölümlerde genel olarak Türk dili, Türk kültürü, Türk edebiyatı çalışmaları yapılmaktadır. Yapılan çalışmalar sadece Türkiye Türkleri ile ilgili olmayıp bütün Türk coğrafyasını kapsamaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Polonya'daki 'yeni Türk edebiyatı' çalışmaları ile ilgili bibliyografik bir bilgi vermektir. Çalışmada önce yazarların ve çalışmalarının isimlerine atıf yapılarak makalenin veya tercümenin içeriğine dair çok kısa bilgiler; sonra da bibliyografik liste verilmektedir. Polonya'da 'yeni Türk edebiyatı' çalışmalarının tercüme ağırlıklı olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, üniversitelerde yapılan akademik çalışmalar da bulunmaktadır. Bu çalışmalar Tanzimat, Servet-i Fünûn ve Cumhuriyet dönemi şairleri ve yazarları üzerinde yoğunlaşmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Polonya, Türkoloji, Yeni Türk Edebiyatı.

### MODERN TURKISH LITERATURE STUDIES IN POLAND

**Abstract:** *Turcology studies in Poland initiated at the Jagiellonian University in Kraków in the XX. century. Three major universities in Poland include turcology departments. In these departments, studies generally focus on the Turkish language, Turkish culture and Turkish literature. The studies are not exclusively about the Turkish Turks but cover all Turkic populations in the world.*

*This paper aims to provide bibliographical information about the modern Turkish literature studies in Poland. Firstly the names of the authors and their studies are referred to with very brief information concerning the contents of the article or translation, followed by the bibliographical list. The modern Turkish literature studies in Poland are predominantly observed to be translations. Nevertheless, there are some academic studies in universities as well. Those studies are focused on the poets and writers of the Tanzimat, Servet-i Fünûn and Republican periods.*

**Keywords:** *Poland, Turcology, modern Turkish literature.*

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



## GİRİŞ

Tarihi çok eskilere dayanan Türkiye - Polonya ilişkileri bugün de canlı bir şekilde devam etmektedir. Bu ilişkilerin canlılığını korumasında Varşova, Kraków ve Poznań şehirlerinde bulunan Türkoloji bölümlerinin etkisi büyüktür. Polonya'da Türkoloji çalışmaları Kraków'da bulunan Jagiellonian Üniversitesi'nde, XX. yüzyılda başlamıştır. Ancak Polonya'da Türklerle ilgili olarak yapılan çalışmaların geçmişi daha eskidir. XIII. yüzyılda Polonya'nın Moğollar tarafından istila edilmesi ve ardından Altınordu Devleti'nin çöküşü ile birlikte Lehistan-Litvanya devletinin bu ülkenin iç işlerine karışması ve Tatarlarla uzun süren bir ilişki dönemi ve nihayet Osmanlı İmparatorluğu ile diplomatik temaslar, Türkler ve Lehliler arasındaki ilişkileri sürekli kılmıştır. Bu ilişkiler sırasında Osmanlı İmparatorluğu ile Lehistan arasındaki resmî temaslarda görev yapan tercümanlar, iki ülke arasındaki edebî ilişkilerin başlamasını da sağlamışlardır. Osmanlı İmparatorluğu ile Lehistan arasında resmî temaslar sırasında görev yapan ilk tercümanlar Polonya ve Litvanya uyruklu olan Tatarlar ve Ermenilerdir. XVII. yüzyıldan sonra ise Osmanlı Türkçesini de bilen Polonyalı tercümanlara rastlanır. Bazı eserlerin Türkçeden Lehçeye tercüme edilmesi de aynı yüzyılda gerçekleşir. Bu dönemde, Sadi'nin *Gülistan'*ı bu tercümanlardan Samuel Otfinowski tarafından Türkçeden Lehçeye çevrilmiştir\* (Yakar, 2007: 178). XIX. yüzyılda, tercüme edilen eserlerin sayısı artar. Bu yüzyıl, aynı zamanda Avrupa'da 'Doğu Bilimi'nin de gelişme dönemidir. Bu dönemde Polonya'da 'Doğu Bilimi' çalışmaları şimdi Litvanya sınırlarında bulunan Vilnius Üniversitesi'nde başlamıştır.

1919 yılında Kraków Jagiellonian Üniversitesi'nde Doğu Dilleri Bölümü'nün kurulması (Katedrę Filologii Orientalnej) Polonya'da Türkoloji çalışmalarının başlamasında etkili olur. Başlangıçta Doğu Dilleri Bölümü'nde bir kürsü olan Türkoloji, daha sonra müstakil bir bölüm hâline gelmiştir. Varşova Üniversitesi'ndeki Türkoloji çalışmaları ise 1932 yılında Doğu Dilleri Enstitüsü'ne bağlı bir Türkoloji Kürsü'nün kurulmasıyla başlar. Polonya'daki en genç Türkoloji Bölümü ise Poznań şehrindeki Adam Mickiewicz Üniversitesi'nde bulunmaktadır. Poznań'daki Türkoloji çalışmaları da Doğu bilimle-

---

\* Halil İbrahim Yakar, "Türk Dili Araştırmalarında Polonya Türkolojisi'nin Yeri" adlı bildirisinde, Türkçeden Lehçeye tercüme edilen ilk eserlere ve Türk dili üzerine yapılan ilk çalışmalara ayrıntılı bir şekilde yer vermiştir: Yakar, Halil İbrahim, (2007), "Türk Dili Araştırmalarında Polonya Türkolojisi'nin Yeri", Kazakistan ve Türkiye'nin Ortak Kültürel Değerleri Uluslararası Sempozyumu, Kazakistan.

rine yönelik araştırmalara paralel olarak gelişme göstermiştir. Poznań'da 'Doğu Bilimleri' ile ilgili çalışmalar, Polonya'nın özgürlüğüne kavuştuğu 1919 yılından sonra başlar. 1980'li yıllara kadar Türkoloji ile ilgili olarak az sayıda çalışma yapılmış; ancak 1986 yılında Doğu Bilimleri Bölümü'nün kurulması, Türkoloji çalışmaları açısından yeni bir dönemin başlamasını sağlamıştır. 2005 yılında 'Doğu Bilimleri Enstitüsü' adını alan bölümde Doğu dilleri ile birlikte Doğu kültürleri de öğretilmeye başlanır (Jankowski, 2007: 170). Türkoloji'nin Doğu Bilimleri Bölümü'ne bağlı olarak kurulması 2002-2003 eğitim-öğretim yılında gerçekleşir. Bölüm, 2008 yılında Çağdaş Dil ve Edebiyat Fakültesi'ne bağlanmıştır.

Polonya'daki Türkoloji çalışmalarının genel olarak Türk tarihi, Türk filolojisi ve Türk edebiyatı alanlarında yoğunlaştığı söylenebilir. Çalışmalar sadece Türkiye Türkleri ile sınırlı kalmayıp bütün Türk coğrafyasını içine alacak kadar çok yönlüdür. Üniversitelerde Çuvaş, Gagavuz, Kırım, Karay, Kazak, Yakut Türkçeleri ile ilgili gramer ve sözlük çalışmaları yapılmaktadır. Poznań'daki Türkoloji bölümünde Kazakçanın da Türkiye Türkçesi kadar esaslı bir şekilde öğretilmesi amaçlanmaktadır. Çeşitli Türk topluluklarının folkloruna yönelik çalışmalar da Polonya Türkolojisinin bir başka araştırma alanıdır. Bu bağlamda, çeşitli Türk topluluklarının bilmece, ağıt, halk hikâyeleri ve halk inanışları araştırılmaktadır. Edebiyat alanında ise Türk topluluklarının edebiyatları üzerine araştırmalar yapılmakta, bunun yanı sıra 'Divan Edebiyatı' dersleri verilmektedir.

Yüzyılın başından günümüze gelene kadar Polonya'daki üç üniversitede yapılan Türkoloji çalışmalarına ve tercüme edilen bütün eserlere bu çalışmada yer verilmemiştir. Bu çalışmanın amacı, 'Yeni Türk Edebiyatı' alanı içinde değerlendirilen şair ve yazarlarımızın hangilerinin Polonya'da araştırma veya tercüme konusu edildiklerini belirlemek ve belirlenen çalışmaların içeriğine kısaca değinmektir. 'Yeni Türk Edebiyatı' çalışmaları genel olarak iki grupta toplanabilir: Üniversitelerde yapılan akademik araştırma ve incelemeler ile şair ve yazarların eserlerinden yapılan tercüme.

## 1. AKADEMİK ÇALIŞMALAR

1953 yılında Jan Reyhman tarafından yazılan makalede, o döneme kadar Türk edebiyatından Lehçeye tercüme edilen eserler ve bu eserlerin yazarları hakkında bilgi verilmektedir. Bu çalışmada, Lehçeye tercüme edilen Türk yazarlarının eserlerini besleyen sos-

yal ve siyasal olaylara değinilmekte, tercüme edilen eserler, yazıldıkları dönemin tarihî şartları dikkate alınarak değerlendirilmektedir (Reychman, 1953: 57). Mustafa Nihat Özön'ün *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ve Nihad Sâmî Banarlı'nın *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserlerinin tanıtıldığı bir başka çalışmada ise Servet-i Fünûn, Fecr-i Âti ve Millî Edebiyat dönemlerinden söz edilmektedir (Zajączkowski, 1955: 465).

Varşova Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan Grażyna Zajaç, özellikle Tanzimat ve Servet-i Fünûn edebiyatları üzerinde çalışmaktadır. "Türk Romanı'nın Doğuşu" (Narodziny Tureckiej Powieści) adlı makalesinde, ilk Türk romancıları ve Türk romanları hakkında bilgi vermektedir. Zajaç, 19. yüzyılda Batı edebiyatından çok sayıda eserin Türkçeye tercüme edildiğini ve bu sayede Türk okuyucusunun Avrupa'daki romantizm, natüralizm ve realizm akımlarından haberdar olduğunu ifade eder. İlk Türk romanı olarak kabul edilen *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın Türk edebiyatındaki önemine işaret eden yazar, aynı makalesinde Ahmet Midhat Efendi, Nâmık Kemal, Recaizâde Mahmut Ekrem ve Samipaşazâde Sezai gibi ilk Türk romancılarının eserlerini de tanıtılmaktadır. Söz konusu yazarların, romanlarıyla Osmanlı toplumunun "öğretmeni" olduklarını vurgular ve 19. yüzyıl Türk romanlarının konuları hakkında ayrıntılı bilgi verir. Makalede, ilk Türk romanlarının didaktik konular üzerinde durma ve anlaşılabilir bir dille yazılmalarının, bir okur kitlesi yaratmış olduğunun altı çizilir. Bununla birlikte, ilk Türk romanlarının kadın eğitimi konusunda da teşvik edici bir rolü olduğu belirtilir (Zajaç, 1994: 141). Zajaç'ın, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kırk Yıl* ve diğer hatıralarından oluşan kitaplarını tanıttığı makaleleri de bulunmaktadır. Bir başka makalesinde ise Servet-i Fünûn dönemi yazarlarının hatıralarından hareket ederek II. Abdülhamid dönemi eğitim sistemi üzerinde durur (Zajaç, 2002: 203-212). Aynı araştırmacının, Mehmet Rauf'un hatıraları ile ilgili tanıtıcı bir yazısı da vardır (Zajaç, 2003: 267-278). *Vatan Mahzun, Ben Mahzun* (Smutna Ojczyzna, Ja Smutny) adlı kitabında Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerini daha ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Nabizâde Nazım'ın *Zehra* adlı eserindeki geleneksel unsurlara değinen Danuta Chmielowska ise Tanzimat'ın ilanıyla birlikte toplum hayatında yaşanan değişimleri (giyimde, mekânda, alışkanlıklarda meydana gelen değişimleri), romandaki karakterler aracılığıyla göstermeye çalışmıştır (Chmielowska, 1988: 219).

Polonya'da 'Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı' üzerine yapılan çalışmaları da görmek mümkündür. Varşova Üniversitesi Türkoloji

Bölümü'nde öğretim üyesi olan Danuta Chmielowska, "Kemal Tahir'in Eserlerinde I. Dünya Savaşı Sonrası Türk Toplumunu" (Społeczeństwo tureckie po I wojnie światowej w twórczości Kemala Tahira) adlı çalışmasında, Türk toplumunun yaşadığı sosyal değişimi Kemal Tahir'in eserleri üzerinden göstermek istemiştir (Chmielowska, 1993: 220-224). Cumhuriyet dönemi Türk şiiri ve özellikle de bu dönem içerisinde Nâzım Hikmet'in önemine değinen çalışmalardan biri, Józef Bielawski'nin "Nâzım Hikmet'in Eserleri ve Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri" (Poezja turecka okresu republikańskiego a twórczość Nazima Hikmeta) adlı makalesidir. Bunun dışında, Małgorzata Łabęcka-Koecherowa'nın "Nâzım Hikmet ve Şiiri" (Nazım Hikmet i jego poezja) adlı bir makalesi ile Cumhuriyet dönemi Türk şiirini genel özellikleri ile tanıttığı başka çalışmaları da bulunmaktadır: "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri, I. Bölüm" (Turecka literatura okresu Republiki-cześć I) ve "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri, II. Bölüm" (Turecka literatura okresu Republiki-cześć II). Nâzım Hikmet'le ilgili çalışmalardan bir diğeri ise Stanisława Rymkiewicz'nin "Nâzım Hikmet'in Eserlerinin En Yeni Tercümelere" (Najnowsze przekłady utworów Nazima Hikmeta)'dir.

Tadeusz Świątochowski, "Günümüz Türk Edebiyatı: Varlık Dergisinin Rolü" (Ze współczesnej literatury tureckiej: rola czasopisma Varlık) adlı çalışmasında, modern Türk edebiyatında dergiciliğin önemi üzerinde durmuş ve *Varlık* dergisinin rolüne dikkat çekmiştir. Grażyna Zajac, "Orhan Kemal'in Eserlerinde Çocuk" (The Child In The Orhan Kemal's Output) adlı çalışmasında Orhan Kemal'in eserlerindeki psikolojik unsurlara da değinmektedir (Zajac, 1996: 273). Zajac'ın, "Tersine Dünya-Orhan Kemal'in Tanınmayan Romanı" adlı başka bir makalesi ile Bahriye Çeri'nin *Türk Romanında Kadın* adlı çalışmasına yazdığı bir tanıtma yazısı da bulunmaktadır (Zajac, 1998: 209-210).

Bir edebiyat tarihi niteliğinde olan *Türk Edebiyatı Tarihi* (Historia Literatury Tureckiej) adlı çalışmada, 'Yeni Türk Edebiyatı'nın her dönemi ile ilgili geniş bilgiler verilmektedir.

## 2. TERCÜMELER\*

Polonya'da 'Yeni Türk Edebiyatı' çalışmalarının ağırlık noktasını Türkçeden Lehçeye tercüme edilen şiir, hikâye ve romanlar oluşturmaktadır. 'Yeni Türk Edebiyatı' alanında yapılan ilk tercü-

\* İsimleri anılan şiir, hikâye ve roman tercümelerinin alındığı kaynaklar, bibliyografya kısmında açık künyeleriyle belirtilmiştir.

me, 19. yüzyılda Nâmık Kemal'in *Âkif Bey* adlı piyesi ile başlar (Reychman, 1953: 58). Polonya'da, eserleri Türkçeden Lehçeye tercüme edilen yazarların siyasî açıdan "genel olarak" sol düşünceye bağlı oldukları söylenebilir. Tercümelerin bu yazarlar üzerinde yoğunlaşmasında, Polonya'da uzun yıllar hâkim olan 'komünist rejim'in etkisi vardır. Komünizmin felsefi temelleri olan Marksizm hakkında bilgi sahibi olan pek çok Türk yazar, bu sistemi yakından tanımak için komünizmin bulunduğu ülkelere gitmiştir. Türkiye'den giden bu yazarların çoğu, Türkiye'de basılmış olan kitaplarını da yanlarında götürmüştür. Bu durum, Polonyalı araştırmacıların bazı Türk yazarlarını ve eserlerini diğer Türk yazarlarından daha önce tanımalarını sağlamıştır.

## 2. a. Şiir Tercümeleri

Nâzım Hikmet'in pek çok şiiri Lehçeye tercüme edilmiştir. Şairin bazı şiirleri "Seçilmiş Şiirler" (Wiersze wybrane) adıyla 1950'de; "Hasret" (Teşknota) adlı şiiri 1952'de; yine bazı şiirleri "Nâzım Hikmet'in Şiirleri" (Z poezji Nazıma Hikmeta) ve "Seçilmiş Şiirler" (Wiersze wybrane) adlarıyla 1964 ve 1968 yıllarında tercüme edilir. Nâzım Hikmet dışında şiirleri Türkçeden Lehçeye tercüme edilen diğer şairler ise şunlardır: Fuat Pekin'den "Şiirler" (Wiersze) 1964'te; Ümit Yaşar Oğuzcan'ın çeşitli şiirleri "Şiirler" (Wiersze) adıyla 1975'te; Bülent Ecevit'in şiirleri 1989'da; Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirleri "Şiirler" (Wiersze) adıyla 1989'da; Melih Cevdet Anday'ın "Kolları Bağlı Odysseus" adlı şiiri "Odys ramiona związane" adıyla 1990'da; Orhan Veli'nin bazı şiirleri "Orhan Veli'nin Şiirlerinden" (Z poezji Orhana Velego) adıyla 1991'de; 1976 yılında Polonya'nın Szczecin şehrinde düzenlenen Monodram Festivali'nde *Yük* adlı oyunu yılın en iyi monodramı seçilen Oben Güney'in şiirleri "Şiirler" (Wiersze) adıyla 1994'te; Oktay Rifat'ın bazı şiirleri "Şiirler" (Wiersze) adıyla 1999'da ve yine aynı şairin eşine yazdığı bazı şiirleri "Eşine Şiirler" (Z cyklu Do zony) adıyla 2001'de; Cahit Sıtkı Tarancı'nın "35 Yaş Şiiri" (Moje 35 lat) adıyla 2000'de tercüme edilir. Bunların dışında, Lucyna Antonowicz-Bauer tarafından "İstanbul Şiirleri" (Wiersze stambulskie) adıyla yayımlanan şiir tercümelerinden söz etmek mümkündür. Bauer, 1974 yılında Şükrü Enis Regü, Cahit Külebi, Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Veli Kanık ve Adnan Bulak'ın; 1978 yılında ise Feyzi Halıcı, Orhan Veli Kanık ve Oktay Rifat'ın konuları İstanbul olan birer şiirini tercüme etmiştir. 1982'de yine Orhan Veli'den bir şiirin yanı sıra, İlhan Demiraslan, Orhon Murat Arıburnu, Sabri Esat Siyavuşgil ve Şi-

nası Ödenoğlu'nun birer şiiri tercüme edilir. 1988 yılında, Nedim'in "İstanbul Kasidesi" ve Cahit Sıtkı Tarancı'nun bu şiire ithafen yazdığı "Nedim'e" adlı şiiri tercüme edilmiştir. 1973 yılında, "Türkçe Aşk Şiirleri" (Turecka Liryka Miłosna) adlı başka bir çalışmada Ahmet Muhip Dıranas, Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fâzıl Hüsnü Dağlarca, Oktay Rifat ve Sabahattin Kudret Aksal'ın şiirlerinden tercüme yer almaktadır (Wasilewski, 1973: 33). 1995'te ise "Vatan Şiirleri" (Wiersz o Ojczynie) adı altında Macit Coşkun ve Halit Fahri Ozansoy'un birer şiirine yer verilmektedir (Wasilewski, 1995: 169). Ağırlıklı olarak Orhan Veli'nin şiirlerine yer veren bir diğer çalışmada, Oktay Rifat, Ömer Kayaoğlu, Feyzi Halıcı ve Hüseyin Haydar'ın da birer şiiri bulunmaktadır (Tulisow, 1987: 199). Tulisow, 1996 yılında yaptığı tercümelemlerde ise Orhan Veli'den dört, Oktay Rifat'tan üç, Melih Cevdet Anday'dan üç, Kemal Özer'den ise bir şiire yer vermiştir (Tulisow, 1996: 53).

## 2. b. Hikâye Tercümeleri

Cumhuriyet dönemi hikâyecilerinin pek çok eseri Lehçeye tercüme edilmiştir. Yazarlar ve tercüme edilen hikâyeleri şunlardır: Mahmut Makal'ın "Bizim Köy" (Nazsa Wies) ve Sabahattin Ali'nin "Arap Hayri" (Arab Hajrii) hikâyeleri 1952'de; yine Sabahattin Ali'nin "Çaydanlık" (Czajnik) adlı hikâyesi "Kanal" adıyla 1963'te; Orhan Kemal'in "Yağmur Yüklü Bulutlar" (Poplamiony piaszcz) adlı hikâyesi 1958'de; "Hatice Aktur ve Saire" (Hatidze Akdur i inni) hikâyesi 1967'de ve "Dönüş" (Powrót) hikâyesi 1971'de; "Altın" adlı hikâyesi (Białe złoto) 1958'de ve Sadri Ertem'in "Asil İnsan"\* (Szlachetny człowiek) adlı hikâyesi, 1957'de; Ömer Seyfettin'in "Beyaz Memleket İçin" adlı hikâyesi (Dla dobra kraju) 1953'te; "Büyücü" (Zakłęcie) ve "At" (Wierzchowiec) hikâyeleri 1955'te; "Falaka" adlı hikâyesi 1961'de ve "İlk Cinayet" hikâyesi (Pierwsza zbrodnia) 2005'te; Aziz Nesin'in "Dar Ayakkabı" adlı hikâyesi (Ciasne buty) 1960'ta; "Fil Hamdi Nasıl Yakalandı?" hikâyesi (Jak Hamdi Słoń dostał się w ręce policji) 1970'te; Haldun Taner'in "Motorda Dört Kişi" hikâyesi (Czworo w motorówce) 1964'te ve "Sanço'nun Sabah Yürüyüşü" adlı hikâyesi (Poranny Spacer Sancho) 1977'de; Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Hacı Arif Efendi" adlı hikâyesi "Hadzi Arif Efendi" adıyla 1968'de; Memduh Şevket Esenal'ın "Otlakçı" (Naciągacz) hikâyesi 1969'da; Yusuf Ziya Bahadınlı'nın hikâ-

\* Sadri Ertem'in yukarıda adı geçen hikâyesinin Lehçedeki tam karşılığı "Asil Adam"dır. Ancak, yazarın bu isimde yazdığı herhangi bir hikâyesine rastlanmamıştır. "Asil Adam" olarak tercüme edilen bu hikâyenin, yazarın "Kaybolan Adam" adlı hikâyesi olduğu düşünülmektedir.

yeleri 1972'de; Orhan Asena'nın "Ana" (Makta) adlı eseri 1977'de; Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun eserlerinden seçilmiş bazı mitolojik öyküler ve masallar "Bozkurt'un Oğulları" (Synowie Bozkurt) adıyla 1977'de; Sait Faik'in "Biranedeki Adam" hikâyesi (Człowiek z piwiarni) 1979'da, "Balık Tutma Hikâyesi" (Opowieść o łapaniu ryb) 1999'da, "Sivriada Geceleri'nden" adlı hikâyesi (Noce na wyspie Sivri) 2000 yılında, "Gemi" adlı hikâyesi "Statek" adıyla 2001'de ve "Francala mı, Ekmek mi?" (Bułka czy chleb?) adlı hikâyesi ise 2004 yılında tercüme edilmiştir.

1976 yılında *Cennetin Gemisi* (Rajski Statek) adlı bir hikâye antolojisi yayımlanır. Bu antolojide, bazı Türk yazarlarının birer hikâyesine yer verilmiştir. Antolojide bulunan yazarlar ve hikâyeleri şunlardır: Memduh Şevket Esendal, "Hayat Ne Tatlı", Halikarnas Balıkcısı, "Cennet Gemisi"; Reşat Nuri Güntekin, "Su Çekmek, Bulaşık"; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Ses Duyan Kız"; Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bir Tren Yolculuğu"; Bekir Sıtkı Kunt, "Yataklı Vagon Yolcusu"; Sait Faik Abasıyanık, "Menekşeli Vadi"; Sabahattin Ali, "İki Kadın"; İlhan Tarus, "Köle Hani"; Samet Ağaoğlu, "Bir Hastane Hatırası"; Kemal Tahir, "Arabacı"; Ziya Osman Saba, "Köprü"; Orhan Kemal, "Harika Çocuk"; Umran Nazif Yiğiter, "Süslen Berberi"; Aziz Nesin, "Kazan Töreni"; Haldun Taner, "Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu"; Samim Kocagöz, "Cihan Şoförü"; Orhan Hançerlioğlu, "Sabah"; Tarık Buğra, "Kuyruklu Yıldız"; Faik Baysal, "Azap Baba"; Mehmet Seyda, "Dur, Ben Bunu Yazayım Da"; Sabahattin Kudret Aksal, "Kuş Kafesine Yıldız"; Abdullah Aşçı, "Hanay Ev"; Necati Cumalı, "Aklım Arkada Kalacak"; Vüs'at O. Bener, "Sal"; Yaşar Kemal, "Arı"; Zeyyat Selimoğlu, "Çıkmaz Sokak"; Adnan Ardağ, "Ahmet'in Acısı"; Oktay Akbal, "Fahmiye Hanımla Oğlu"; Muzaffer Hacıhasanoğlu, "Delî"; Nevzat Üstün, "Almanya, Almanya"; Nezihe Meriç, "Susuz"; Naim Tiralı, "Vapur"; Hakkı Özkan, "Balık"; Talip Apaydın, "Pekmezciler"; Memduh Balaban, "Satılık Tablolar"; Muzaffer Buyrukçu, "Sevinci Yok Eden Gerçek"; Fakir Baykurt, "Çilli"; Dursun Akçam, "Kahraman"; Tarık Dursun K., "Kara Tütün"; Mahmut Makal, "Sakal-Makal"; Tahsin Yücel, "Serenat"; Behiç Duygulu, "Şirketimizin Ortakları"; Orhan Duru, "Yeşil Lahanalar"; Bekir Yıldız, "Elazığlı Hamel"; Erdoğan Tokmakçioğlu, "Çocuğun Biri"; Adnan Özyalçınar, "Kenarda Birileri"; Meral Çelen, "Öyle Duran Kız"; Yaman Koray, "Kömür Tozu"; Demirtaş Ceyhun, "Sultan Kurban"; Demir Özlü, "Bunaltı"; Ferit Edgü, "Leş"; Nevin İşlek,

“Çingene Sürüsü”; Afet Muhteremoğlu, “Zeytinciler”; Bülent Habora, “O, En Güzel Sevgi”; Necati Tosuner, “Ben Neyim?”.

### 2. c. Roman Tercümelere

Polonya’da Türkçeden Lehçeye tercüme edilen romanların sayısı şiir ve hikâyeye göre daha az olmakla birlikte, Türk romanlarından yapılan tercümelemler devam etmektedir. Yaşar Kemal’in *Bin Boğalar Efsanesi*, “Legenda Tysiaca Bykow” adıyla 1989 yılında tercüme edilir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Nur Baba* adlı romanı ile ilgili tanıtıcı bir yazı bulunmaktadır. Orhan Pamuk’un üç romanı Lehçeye tercüme edilmiştir. *Kar* ve *Yeni Hayat* romanları Anna Polat; *Benim Adım Kırmızı* romanı da Danuta Chmielowska tarafından tercüme edilmiştir.

### 3. BİBLİYOGRAFYA\*

- ↪ Abrahamowicz, Zygmunt, (1950), “Nazım Hikmet, Wiersze Wybrane” (Nazım Hikmet, Seçilmiş Şiirler), *Przełąd Orientalistyczny*, 3 (3) s. 55-61.
- ↪ Ananicz, Andrzej, (1975), “Ümit Yaşar Oğuzcan, Wiersze” (Ümit Yaşar Oğuzcan, Şiirler), *Przełąd Orientalistyczny*, 1 (93), s. 57-59.
- ↪ Bauer, Lucyna Antonowicz, (1959), “Fiołkowa Dolina” (Menekşeli Vadi) [Sait Faik Abasıyanık], *Przełąd Orientalistyczny*, 2 (30), s. 189-194.
- ↪ Bauer, Lucyna Antonowicz, (1974), “Wiersze Stambulskie” (İstanbul Şiirleri), *Przełąd Orientalistyczny*, 3 (91), s. 235-238.
- ↪ Bauer, Lucyna Antonowicz, (1978), “Wiersze Stambulskie” (İstanbul Şiirleri), *Przełąd Orientalistyczny*, 4 (108), s. 355-359.
- ↪ Bauer, Lucyna Antonowicz, (1979), “Człowiek z Piwiarni” (Birahanedeki Adam) [Sait Faik Abasıyanık], *Przełąd Orientalistyczny*, 4 (112), s. 371-373.
- ↪ Bauer, Lucyna Antonowicz, (1982), “Wiersze Stambulskie” (İstanbul Şiirleri), *Przełąd Orientalistyczny*, 3-4 (123/4), s. 169-172.
- ↪ Bauer, Lucyna Antonowicz, (1988), “Wiersze Stambulskie” (İstanbul Şiirleri), *Przełąd Orientalistyczny*, 4 (148), s. 347-348.
- ↪ Bauer, Lucyna Antonowicz, (1999), “Opowieść o Łapaniu Ryb” (Balık Tutma Hikâyesi) [Sait Faik Abasıyanık], *Przełąd Orientalistyczny*, 1-2 (189-190), s. 81-82.

---

\* Bibliyografik künyeler Polonya kaynaklarından olduğu gibi alınmıştır. Sadece çalışmanın adı parantez içinde Türkçeye aktarılmış, yazar adı köşeli parantezle gösterilmiştir.



- ↪ Bauer, Lucyna Antonowicz, (2000), "Noce Na Wyspie Sivri" (Sivriada Gecelerinden) [Sait Faik Abasıyanık], *Przegląd Orientalistyczny*, 3-4 (194-195), s. 235-238.
- ↪ Bauer, Lucyna Antonowicz, (2002), "Statek" (Gemi) [Sait Faik Abasıyanık], *Przegląd Orientalistyczny*, 1-2 (200-201), s. 95-96.
- ↪ Bauer, Lucyna Antonowicz, (2004), "Bułka Czy Chleb?" (Francala mı Ekme mi?) [Sait Faik Abasıyanık], *Przegląd Orientalistyczny*, 1-2 (208-209), s. 55-57.
- ↪ Bielawski, Józef, (1950), "Poezja Turecka Okresu Republikańskiego a Twórczość Nazima Hikmeta" (Nazım Hikmet'in Eserleri ve Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri), *Przegląd Orientalistyczny*, 3 (3), s. 45-54.
- ↪ Bielawski, Józef, (1952), "Arab Hajri" (Arap Hayri) [Sabahattin Ali], *Przegląd Orientalistyczny*, 4 (4), s. 112-118.
- ↪ Chłapowa, Teresa Ciecierska, (1977), "Matka" (Ana) [Orhan Aşena], *Przegląd Orientalistyczny*, 3 (103), s. 207-214.
- ↪ Chmielowska, Danuta, (1993), "Społeczeństwo Tureckie Po I Wojnie Światowej w Twórczości Kemala Tahira" (Kemal Tahir'in Eserlerinde I. Dünya Savaşı Sonrası Türk Toplumunu), *Przegląd Orientalistyczny*, 3-4 (167-168), s. 220-224.
- ↪ Chmielowska, Danuta, (2007), *Nazywam Sie Czerwien* (Benim Adım Kırmızı) [Orhan Pamuk], Kraków.
- ↪ Haftka, Dorota, (2000), "Moje 35 Lat" (35 Yaş) [Cahit Sıtkı Tarancı], *Przegląd Orientalistyczny*, 1-2 (192-193), s. 89-90.
- ↪ Hensel, Wojciech, (1983), *Legenda Tysiaca Bykow* (Binboğalar Efsanesi) [Yaşar Kemal].
- ↪ Kozłowska, Maria, (1991), "Nur Baba" (Nur Baba) [Yakup Kadri Karaosmanoğlu], *Przegląd Orientalistyczny*, 1-4 (157-160), s. 111-115.
- ↪ Kozłowska, Maria, (1973), "Dwie Kobiety" (İki Kadın) [Sabahattin Ali], *Przegląd Orientalistyczny*, 4 (88), s. 325-330.
- ↪ Łabęcka - Koecherowa, Małgorzata, (1950), "Nazim Hikmet, Wiersze Wybrane" (Nazım Hikmet, Seçilmiş Şiirler), *Przegląd Orientalistyczny*, 3 (67) 1968, 243-244.
- ↪ Łabęcka - Koecherowa, Małgorzata, (1952), "Tęsknota" (Hasret) [Nazım Hikmet], *Przegląd Orientalistyczny*, 4 (4), s. 101-102.
- ↪ Łabęcka - Koecherowa, Małgorzata (1964), "Z Poezji Nazima Hikmeta" (Nazım Hikmet'in Şiiri), *Przegląd Orientalistyczny*, 2 (50), s. 127-130.
- ↪ Łabęcka - Koecherowa, Małgorzata (1964), "Fuad Pekin, Wiersze" (Fuad Pekin, Şiirler), *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (49), s. 52-52.
- ↪ Łabęcka - Koecherowa, Małgorzata, (1964), "Nazım Hikmet i Jego Poezja" (Nazım Hikmet ve Şiiri), *Przegląd Orientalistyczny*, 2 (50), s. 99-105.

- ↪ Łabęcka - Koecherowa, Małgorzata, (1969), "Turecka Literatura Okresu Republiki-Część I" (Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri- Bölüm I), *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (69), s. 25-31.
- ↪ Łabęcka - Koecherowa, Małgorzata, (1969), "Turecka Literatura Okresu Republiki-Część II" (Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri- Bölüm II), *Przegląd Orientalistyczny*, 2 (70), s. 127-141.
- ↪ Łabęcka - Koecherowa, Małgorzata, (1969), "Naciągacz" (Otlakçı) [Memduh Şevket Esendal], *Przegląd Orientalistyczny*, 3 (71), s. 263-265.
- ↪ Łabęcka - Koecherowa, Małgorzata, (1969), "Szerszeń" (Arı) [Yaşar Kemal], *Przegląd Orientalistyczny*, 4 (72), s. 371-374.
- ↪ Łabęcka-Koecherowa, Małgorzata (1970), "Jak Hamdi Słoń Dostał Się w Ręce Policji" (Fil Hamdi Nasıl Yakalandı?) [Aziz Nesin], *Przegląd Orientalistyczny*, 2 (74), s. 131-134.
- ↪ Łabęcka - Koecherowa, Małgorzata (1989), "Bülent Ecevit, Wiersze" (Bülent Ecevit, Şiirler), *Przegląd Orientalistyczny*, 1-2 (149-150), s. 79-85.
- ↪ Łabęcka - Koecherowa, Małgorzata, (1990), "Odys Ramiona Związane" (Kolları Bağlı Odysus) [Melih Cevdet Anday], *Przegląd Orientalistyczny*, 3-4 (155-156), s. 303-311.
- ↪ Łabęcka - Koecherowa, Małgorzata, (2001), "Oktay Rifat, Z Cyklu, Do Żony" (Oktay Rifat, Eşine Şiirler), *Przegląd Orientalistyczny*, 3-4 (198-199), s. 215-216.
- ↪ Nagrodzka, Teresa, (1964), "Czworo w Motorówce" (Motorda Dört Kişi) [Haldun Taner], *Przegląd Orientalistyczny*, 4 (52), s. 305-307.
- ↪ Nagrodzka, Teresa, (1965), "Przynieś Wody! Zmyj Naczynia" (Su Çekmek, Bulaşık) [Reşat Nuri Güntekin], *Przegląd Orientalistyczny*, 3 (55), s. 263-266.
- ↪ Nagrodzka, Teresa, (1967), "Hatidze Akdur i İrni" (Hatice Aktur Vesaire) [Orhan Kemal], *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (61), s. 39-41.
- ↪ Nagrodzka, Teresa, (1971), "Powrót" (Dönüş) [Orhan Kemal], *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (77), s. 39-43.
- ↪ Pałasz, Mirosław, (1960), "Ciasne Buty" (Dar Ayakkabı) [Aziz Nesin], *Przegląd Orientalistyczny*, 2 (34), s. 197-202.
- ↪ Plaskowicka, S. Rymkiewicz - Borzecka M. - Koechorewa - Labecka M., (1971), *Historia Literatury Tureckiej* (Türk Edebiyatı Tarihi), Wrocław.
- ↪ Polań, Anna, (2006), *Snieg* (Kar) [Orhan Pamuk], Kraków.
- ↪ Polań, Anna, (2008), *Nowe Życie* (Yeni Hayat) [Orhan Pamuk], Kraków.
- ↪ Reyhman, Jan, (1953), "Nowe Przeglądy Tureckiej Literatury w Polsce" (Türk Edebiyatından Yeni Tercümeleler), *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (5), s. 57-62.
- ↪ Rymkiewicz, Stanisława Płaskowicka, (1953), "Dla Dobra Kraju" (Beyaz Memleket İçin) [Ömer Seyfettin], *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (5), s. 38-43.

- ↪ Rymkiewicz, Stanisława Płaskowicka, (1955), "Zakłęcie" (Büyücü) [Ömer Seyfettin], *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (13), s. 77-82.
- ↪ Rymkiewicz, Stanisława Płaskowicka, (1955), "Wierzchowiec" (At) [Ömer Seyfettin], *Przegląd Orientalistyczny*, 4 (16), s. 449-454.
- ↪ Rymkiewicz, Stanisława Płaskowicka, (1957), "Szlachetny Człowiek" (Asil Adam) [Sadri Ertem], *Przegląd Orientalistyczny*, 2 (22), s. 175-180.
- ↪ Rymkiewicz, Stanisława Płaskowicka, (1958), "Białe Złoto" (Beyaz Altın) [Sait Faik Abasıyanık], *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (25), s. 61-69.
- ↪ Rymkiewicz, Stanisława Płaskowicka, (1961), "Falaka" [Ömer Seyfettin] *Przegląd Orientalistyczny*, 4 (40), s. 465-471.
- ↪ Rymkiewicz, Stanisława Płaskowicka, (1963), "Kanał" (Kanal) [Sabahattin Ali], *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (45), s. 41-44.
- ↪ Rymkiewicz, Stanisława, (1963), "Najnowsze Przekłady Utworów Nazima Hikmeta" (Nâzım Hikmet'in Eserlerinin En Yeni Tercümeleleri), *Przegląd Orientalistyczny*, 3 (47), s. 235-238.
- ↪ Sarkady, Antoni, (2005), "Pierwsza Zbrodnia" (İlk Cinayet) [Ömer Seyfettin], *Przegląd Orientalistyczny*, 1-2 (212-213), s. 91-93.
- ↪ Świętochowski, Tadeusz, (1958), "Ze Współczesnej Literatury Tureckiej: Rola Czasopisma Varlık" (Günümüz Türk Edebiyatı: Varlık Dergisinin Rolü), *Przegląd Orientalistyczny*, 2 (26), s. 198-201.
- ↪ Şamgul, Musa, (1968), "Hadzi Arif Efendi" (Hacı Arif Efendi) [Yakup Kadri Karaosmanoğlu], *Przegląd Orientalistyczny*, 3 (67), s. 239-242.
- ↪ Tatarzyńska Irena, (1977), "Poranny Spacer Sancho" (Sanço'nun Sabah Yürüyüşü) [Haldun Taner], *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (101), s. 19-26.
- ↪ Tulisow, Jerzy, (1991), "Z Poezji Orhana Velego" (Orhan Veli'nin Şiirlerinden), *Przegląd Orientalistyczny*, 1-4 (157-160), s. 103-109.
- ↪ Tulisow, Jerzy, (1987), "Z Poezji Tureckiej" (Türk Şiirinden), *Przegląd Orientalistyczny*, 2 (142), s. 199-210.
- ↪ Tulisow, Jerzy, (1996), "Z Poezji Tureckiej" (Türk Şiirinden), *Przegląd Orientalistyczny*, 1-2 (177-178), s. 53-55.
- ↪ Tulisow, Jerzy, (1999), "Oktay Rifat, Wiersze" (Oktay Rifat, Şiirler), *Przegląd Orientalistyczny*, 3-4 (190-191), s. 225-226.
- ↪ Tryjarski E. - Kaluzynski S. , (1952), *Nasza Wies* (Bizim Köy) [Mahmut Makal].
- ↪ Tryjarski, Edward, (1954), "Czajnik" (Çaydanlık) [Sabahattin Ali], *Przegląd Orientalistyczny*, 3 (11), s. 277-282.
- ↪ Tryjarski, Edward, (1958), "Poplamiony Płaszcz" (Yağmur Yüklü Bulutlar) [Orhan Kemal], *Przegląd Orientalistyczny*, 2 (26), s. 173-176.

- ☞ Zajaç, Grażyna, (1994), "Narodziny Tureckiej Powieści" (Türk Romanının Doğuşu), *Studia Orientalia*, Thaddaeo Lewicki Oblata, s. 115-143.
- ☞ Zajaç, Grażyna, (1996), "The Child in The Orhan Kemal's Output" (Orhan Kemal'in Eserlerinde Çocuk), *Folia Orientalia*, Vol. XXXII, Kraków.
- ☞ Zajaç, Grażyna, (1998), "Tersine Dünya-Orhan Kemal'in Tanınmayan Romanı", *Studia Turcologica Cracoviensia*, Vol. 5, s. 288-300.
- ☞ Zajaç, Grażyna, (1998), "Türk Romanında Kadın", *Folia Orientalia*, Vol. XXXIV, s. 209-210.
- ☞ Zajaç, Grażyna, (2000), "Kırk Yıl, The Memories by Halit Ziya Uşaklıgil" (Kırk Yıl, Halit Ziya Uşaklıgil'in Hatıraları), *Folia Orientalia*, Vol. XXXVI, s. 353-365.
- ☞ Zajaç, Grażyna, (2002), "The Ottoman School and Education of Sultan Abdulhamid Period in The Light Of The Memories Of Turkish Writers" (Türk Yazarlarının Hatıralarının Işığında Sultan Abdülhamid Dönemi Osmanlı Okulu ve Eğitimi), *Folia Orientalia*, Vol. XXXVIII, s. 203-212.
- ☞ Zajaç, Grażyna, (2003), "Mehmet Rauf and His Memories" (Mehmet Rauf ve Hatıraları), *Folia Orientalia*, Vol. 40, s. 267-278.
- ☞ Zajaç, Grażyna, (2008). *Smutna Ojczyzna, Ja Smutny* (Vatan Mahzun Ben Mahzun), Kraków.
- ☞ Wasilewski, Marek Antoni, (1973). "Turecka Liryka Miłosna" (Türkçe Aşk Lirikleri), *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (85), s. 33-36.
- ☞ Wasilewski, Marek Antoni, (1995), "Wiersze o Ojczyźnie" (Vatan Şiirleri), *Przegląd Orientalistyczny*, 3-4 (175-176), s. 169-170.
- ☞ Włodzimierz Zajączkowski, (1955), "Historia Nowej Literatury Tureckiej" (Yeni Türk Edebiyatı Tarihi), *Przegląd Orientalistyczny*, 4 (16), s. 465-466.
- ☞ (1976), *Rajski Statek* (Cennetin Gemisi), Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ☞ (1989), "Yahya Kemal Beyatlı, Wiersze" (Yahya Kemal Beyatlı, Şiirler).

## SONUÇ

Polonya'daki bazı süreli yayınlar, makaleler ve kitapların incelenmesi ile oluşturulan 'Yeni Türk Edebiyatı Bibliyografyası', Polonya'daki Yeni Türk Edebiyatı çalışmaları hakkında genel bir bilgi vermektedir. Akademik çalışmaların tematik ağırlıklı olduğu görülmektedir. Pek çok makalede yazarın biyografisi ile eserin yazıldığı dönem dikkate alınarak sonuca ulaşılmıştır. Bu ise yabancı araştırmacıların Yeni Türk Edebiyatı metinlerinden hareketle, Türk toplumunun sosyal ve siyasal yapısı hakkında düşündüğünü göstermektedir. Yabancı araştırmacıların metinlere bakış açısı ve kullandıkları yöntemler ile Türk araştırmacılarının aynı metinlere bakış açıları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar arasında yapılacak mukayeseli bir çalışmanın,

farklı kültürlerin 'Yeni Türk Edebiyatı'na olan yaklaşımlarını ortaya koyabileceğine inanılmaktadır. Daha sonra yapılacak olan çalışmaların, gerek bu konunun ortaya konulmasını, gerekse yeni makale ve tercümelemlerin tanıtılmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Bielawski, Józef, (1950), "Poezja Turecka Okresu Republikańskiego a Twórczość Nazima Hikmeta" (Nazım Hikmet'in Eserleri ve Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri), *Przegląd Orientalistyczny*, 3 (3), s. 45-54.
- Chmielowska, Danuta, (1988), "Tanzimat Yazarlarından Nabizâde Nazım'ın Zehra Adlı Eserinde Geleneksel ve Sosyal Değişiklikler", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, c. 5, S. 2, Aralık, s. 219-224.
- Chmielowska, Danuta, (1993), "Społeczeństwo Tureckie Po I Wojnie Światowej w Twórczości Kemala Tahira" (Kemal Tahir'in Eserlerinde I. Dünya Savaşı Sonrası Türk Toplumu), *Przegląd Orientalistyczny*, 3-4 (167-168), s. 220-224.
- Jankowski, Henryk, (2007), "Orientalistyka Poznańska Szkice z Dziejów Polskiej Orientalistyki", *Praca Zbiorowa Pod Redakcją Naukową*, Tom IV, Warszawa.
- Labecka - Koecherowa, Małgorzata, (1964), "Nazım Hikmet i Jego Poezja" (Nazım Hikmet ve Şiiri), *Przegląd Orientalistyczny*, 2 (50), s. 99-105.
- Labecka - Koecherowa, Małgorzata, (1969), "Turecka Literatura Okresu Republiki-Część I" (Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı-Bölüm I), *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (69), s. 25-31.
- Labecka - Koecherowa, Małgorzata, (1969), "Turecka Literatura Okresu Republiki-Część II" (Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı-Bölüm II), *Przegląd Orientalistyczny*, 2 (70), s. 127-141.
- Majda, Tadeusz, (2007), "Studia Turkologiczne "1983-2006" (Türkoloji Öğretimi 1938 2006), 75 Lat Instytutu, Orientalistycznego Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Plaskowicka, S. Rymkiewicz - Borzecka, M., - Koechorewa - Labecka M. (1971), *Historia Literatury Tureckiej* (Türk Edebiyatı Tarihi), Wrocław.
- Reychman, Jan, (1953), "Nowe Przeglady Tureckiej Literatury w Polsce" (Türk Edebiyatından Yeni Tercümelemler), *Przegląd Orientalistyczny*, 1 (5), s. 57-62.
- Rymkiewicz, Stanisława, (1963), "Najnowsze Przekłady Utworów Nazima Hikmeta" (Nazım Hikmet'in Eserlerinin En Yeni Tercümelemleri), *Przegląd Orientalistyczny*, 3 (47), s. 235-238.
- Świętochowski, Tadeusz, (1958), "Ze Współczesnej Literatury Tureckiej: Rola Czasopisma Varlık" (Günümüz Türk Edebiyatı: Varlık Dergisinin Rolü), *Przegląd Orientalistyczny*, 2 (26), s. 198-201.
- Włodzimierz, Zajaczkowski, (1955), "Historia Nowej Literatury Tureckiej" (Yeni Türk Edebiyatı Tarihi), *Przegląd Orientalistyczny*, 4 (16), s. 465-466.
- Yakar, Halil İbrahim, (2007), "Türk Dili Araştırmalarında Polonya Türkolojisi'nin Yeri", *Kazakistan ve Türkiye'nin Ortak Kültürel Değerleri Uluslararası Sempozyumu*, Kazakistan.
- Zajac, Grażyna, (1994), "Narodziny Tureckiej Powieści" (Türk Romanının Doğuşu), *Studia Orientalia*, Thaddaeo Lewicki Oblata, s. 115-143.
- Zajac, Grażyna, (1996), "The Child in The Orhan Kemal's Output" (Orhan Kemal'in Eserlerinde Çocuk), *Folia Orientalia*, Vol XXXII, Kraków.
- Zajac, Grażyna, (1998), "Tersine Dünya-Orhan Kemal'in Tanınmayan Romanı", *Studia Turcologica Cracoviensia*, Vol. V, s. 288-300.
- Zajac, Grażyna, (1998), "Türk Romanında Kadın", *Folia Orientalia*, Vol. XXXIV, s. 209-210.
- Zajac, Grażyna, (2000), "Kırk Yıl, The Memories by Halit Ziya Uşaklıgil" (Kırk Yıl, Halit Ziya Uşaklıgil'in Hatıraları), *Folia Orientalia*, Vol. XXXVI, s. 353-365.
- Zajac, Grażyna, (2002), "The Ottoman School and Education of Sultan Abdulhamid Period in The Light Of The Memories Of Turkish Writers" (Türk Yazarlarının Hatıralarının Işığında Sultan Abdülhamid Dönemi Osmanlı Okulu ve Eğitimi), *Folia Orientalia*, Vol. XXXVIII, s. 203-212.
- Zajac, Grażyna, (2003), "Mehmet Rauf and His Memories" (Mehmet Rauf ve Hatıraları), *Folia Orientalia*, Vol. 40, s. 267-278.
- Zajac, Grażyna, (2008), *Smutna Ojczyzna, Ja Smutny* (Vatan Mahzun Ben Mahzun), Kraków.

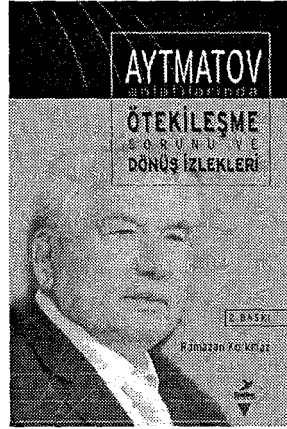
## Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme\*



Kendisi olmak ile öteki olmak arasındaki ince çizgide yürüyen insanın asırlarca süren öyküsünü Aytmatov anlatıları simgesel bir dille aktarır. Hayatın ortasında olmak ya da kıyısında kalmak tereddüdü ile kendisine sunulan zamanı içselleştirme çabasındaki "insan olma duyarlılığı"nın anlatıldığı Aytmatov anlatıları, yüzeysel bir okuma edimi neticesinde kendisini ele vermez. İşte böylesine derin bir okuma ve yorumlama estetiği ile ele alınan *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri* adlı eserin ikinci baskısı Grafiker Yayınları'ndan yapıldı. Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'ın Aytmatov anlatılarını içselleştirerek yorumladığı ve hayatın rutin akışında körleştirdiğimiz değerleri ortaya çıkaran bu çalışma, temelde iki sorun ve bu sorunların ele alındığı alt bölümlerden oluşmaktadır: 1- Ötekileşme Sorunu ve Anlamın Yitim Yerleri, 2- Kendine Dönüşün Yolları.

Aytmatov anlatılarını felsefi bir boyutta irdeleyen Korkmaz, insanın var oluş mücadelesinde katettiği mesafeyi "öteki oluş" ve "kendine dönüş" izlekleri ekseninde ele alır. "Ötekileşme Sorunu ve Anlamın Yitim Yerleri" başlığı altındaki ilk bölümde, üç ana başlık yer almaktadır: A- Sapıtılan Kutsallık, Yapay Cennet ve Tanrı Kurguları, B- Tahrir Edilen Bel-

lek Mekânları, C- İnsanlığın Üç Büyük Tuzağı Kitlese Terör; Savaş. Özellikle, kültürel değerlerinden ve geleneklerinden soyutlanan insanların sistem/rejim tarafından nasıl köle olarak kullanıldığı ilk bölümde özellikle Aytmatov'un *Gün Uzar Yüzyıl Olur*, *Dişi Kurdun Rüyalari* ve *Kasandra Damgası*'ndan hareketle ele alınır. Kültürel değerlerinden ve benliğinden uzaklaşarak bellek mekânları tahrir edilen insanın trajik durumu roman kahramanlarının yaşadıklarının ötesinde simge ve kavramların altındaki anlam yoğunluğunda gösterilir. Zira Aytmatov anlatılarında yer alan simgesel dil ve söylem; anlatıların içerisine yerleştirilmiş masallar, efsaneler, türküler, mitolojik gönder-



\* Ramazan Korkmaz, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, 2. bs., Grafiker Yayınları, Ankara, 2008, 226 s.

melerle anlam kazanır. Ramazan Korkmaz da bu simgesel değerler ile insanın varoluşunu belirleyen kültür kodlarını ele geçirerek onları ele geçirmek/yönetmek isteyenler arasındaki ilişkiyi "Bellek Mekânları" ana başlığı altında; "1- Deneyimsel / Mimetik Bellek, 2- Nesnel Belleği, 3- Dil ve İletişim Belleği, 4-Kültürel Bellek" olarak ele alır.

Bellek mekânları tahrip edilen ve ötekileşen insanın, benliğine sahip çıkması için büyük bir "dönüş" gerçekleştirilmesi lazımdır. Bu dönüş ise yine insanın kendilik değerlerini oluşturan kültürel kodlar ile sağlanacaktır. "Kendine Dönüşün Yolları" altındaki ikinci bölüm ise, "A- Eriştirici ve Dönüştürücü Değerler, B- Kurtuluş İmgeleri ve Dönüş İzlekleri" ana başlıkları altında verilir. Çalışmanın insanı kendine döndüren bir güç olduğunu "Biçimlendirici Etkinlik; Emek ve Empati" bölümünde anlatan Korkmaz, türkülerin içindeki büyü gücü geçmişten günümüze taşıdığı "Ritmin Büyümlü Gücü: Türküler" başlığı altında inceler. İnsanın hayat algısını bir anda değiştirme erkine sahip olan aşk ise eriştirici ve dönüştürücü değerlerin üçüncüsü olarak "Karşı Konulamaz Akış: Aşk" başlığı altında irdelenir.

Eserde; Aytmatov anlatılarında ötekileşme bataklığına saplanmış insanların beş temel izleğe tutunarak yeniden kendilerine dönebilecekleri vurgulanır. Bu temel izlekler: 1- eve/anneye dönüş izleği, 2- kutsal yunak; anadile dönüş izleği, 3- insana dönüş izleği, 4- doğaya dönüş izleği, 5- Tanrı'ya dönüş izleğidir. Felsefi bir okuma ile bu değerleri dönüştürücü güç olarak tespit eden Korkmaz, bu değerlerin Aytmatov anlatılarında didaktik bir öğreti olmadığına da vurgu yapar.

*Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri* adlı eser, Cengiz Aytmatov'un aslında yüzeysel okumalardan uzaklaştırılan ve simgesel ve kavramsal bir okuma neticesinde "söylemek istediklerini" yeniden kur ve temellendiren güzide bir çalışmadır. Bu bağlamda Ramazan Korkmaz'ın bu eseri, hem insanî değerlerinden koparılan ve kendine dönüş yollarını arayan insanlar adına hem de Aytmatov anlatılarını analitik ve felsefi bir okuma ile değerlendirebilmek adına köklü ve ışık tutucu bir eserdir.

M. Fatih Kanter\*\*

\*\* Yrd. Doç. Dr., Ardahan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

## Doğrandıkça Artan Ekmek\*

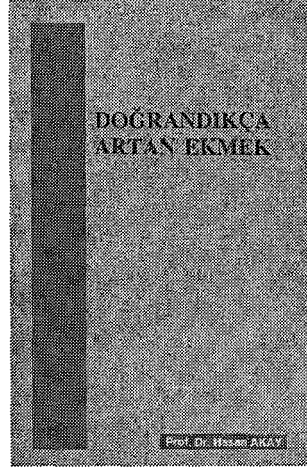
**P**rof. Dr. Hasan Akay, metne yeni ve modern metotlarla yaklaşan bir bilim adamı. Yeni bir metot demek aslında metne yeni bir gözle bakmak, onu yeni bir yordamla okumak anlamına gelir. Hâl böyle olunca Akay'ın yaptığı işin adı da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır; metni yeniden okumak...

Daha önce *Şiiri Yeniden Okumak (Bir Yapı Çözümleme Girişimi)*, 2003) adlı eseriyle dikkatleri çeken yazar, *Doğrandıkça Artan Ekmek*'te şiiri yeniden okuma ve yorumlama çabalarına devam ediyor. Kitabın adının taşıdığı anlam da bu noktada belirtmeye başlıyor. Yazar, eserinde de yer verdiği Taş-

\* Hasan Akay, *Doğrandıkça Artan Ekmek*, Akademik Kitaplar, İstanbul, 2009, 320 s.

lıcalı Yahya Bey'in bir kıtasında geçen bu ibareyi, metnin anlamının okuma biçimleri hatta okuyucular kadar çok olabileceğini vurgulamak için kitabına isim olarak benimsemiş. Dolayısıyla eserin ismi bir önceki eseri hem lafzen, hem de manen devam ettiriyor. Hasan Akay, şiiri yeniden okuma girişimlerinde bilim adamı kimliğinin dışında sahip olduğu başka bir kimliğin sağladığı avantajları da kullanıyor. Takdir edilir ki Akay, akademik camiada aynı zamanda sanatkar kimliğine de sahip ender kişilerdendir. Kendisi de bir şair olan Akay, zaman zaman bir sanatkarın sezgisinin açtığı pencerelerden bakıyor metinlere. Hatta belki de bu sezginin açtığı kapılardan giriyor/geçiyor demek daha doğru olur. Onun metne bu iki boyutlu yaklaşımı da hem bir bakıma okuma içinde okuma anlamını barındırıyor, hem de metni kuru didaktizmden, soğuk bilimsellikten kurtarıyor ve daha kolay okunur kılıyor. Yazar, ele aldığı metinleri bir bakıma bir bilim adamı, bir de şair yordamıyla yeniden yazıyor, yeniden yaratıyor. Böylece okuyucu yeni bir 'açık metin'le karşı karşıya bırakılıyor. *Doğrandıkça Artan Ekmek*'in en etkili tarafı da bu; metinleri yeniden okumayı deneyen ve yeniden okunmaya imkân veren metinler olması... Bu bakımdan eser, yazarın iddiasına uygun bir yapı arz etmektedir. Çünkü yazarın amacı metnin anlamını tüketmek değil, metnin çokyüzlü bir organizasyon olduğunu göstermektir. Dolayısıyla bu metinler okura kılavuzluk etmek yerine, yoldaş olmayı tercih eden metinlerdir. Yazar, eserin başında bu konuya şu cümlelerle temas ediyor:

*Doğrandıkça Artan Ekmek*'te nazar, bildik 'sistemi' iyi niyet standardıyla gözlemlemekte, farklı zaman ve mekânlarda, uzaktan ve yakından baka-



rak bazı tespitlerde bulunmaktadır. Her metin, nasıl kendi içindekini taşıyorsa, her inceleme de 'söz'dekileri 'söz'de saklamakta, fakat ona bir 'ek' değer katmaya uğraşmaktadır." (s. 11)

*Doğrandıkça Artan Ekmek*, toplam 320 sayfadan oluşmuş. Eserde, yazarın kısa bir biyografisinden sonra Taşlıcalı Yahya Bey'in eserin ismine ilham olan kıtasına yer verilmiş. Taşlıcalı'nın bu kıtasının epigraf olarak benimsenmesi, eserin iddiası göz önüne alınca son derece doğal görünüyor. Eser, iki sayfalık bir "Ön Söz Yerine" yazısından sonra; "Doğrandıkça Artan Ekmek: Metinler ve Ölümsüz Gül Metni" başlıklı bir yazıyla devam ediyor. Bu yazıya epigram olarak Derrida'nın hiçbir metnin tek anlamlı olmayacağını vurgulayan bir sözü benimsenmiş. Bu ilk yazı doğrandıkça artan ekmekle, çok yapraklı ve açıldıkça çoğalan bir anlama benzeyen yapısından/görsel boyutundan hareketle Türk şiirindeki gül mazmununu aynı anlam çerçevesine oturtması bakımından önemli. Yazar, bu çok katmanlı anlam arayışını Divan şiirinden başlatıyor, Tekke ve Halk şiirinden aldığı örneklerle modern şiirimize ka-



dar sürdürüyor. Yazının sonunda Taşlıcalı Yahya Bey'in doğrandıkça artan ekmeği, bütün bir Türk şiirinin en güzel mazmunu gülü ve Albert Camus'nün *Büyüyen Taş*'ı aynı anlamda buluyor. Akay'ın eseri de bu ortak anlamdan yükseliyor.

Eserde çeşitli başlıklar altında Mehmet Âkif, Cenap Şahabettin, Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Behçet Necatigil, Cahit Zarifoğlu, Can Yücel ve Cenk Koyuncu gibi şairlerin bazı şiirleri incelenmiş. Yazar, inceleme konusu edeceği metinleri seçerken belli bir titizlik göstermiştir. Yazarın deyiimiyle 'gözde şairlerin gözde metinleri' konu edinilmiştir bu incelemelere. Bu gözde şairlerin içinde Mehmet Âkif'e dolayısıyla gözde metinler içinde de *Safahat*'a "gözde" bir yer ayrıldığı da dikkat çekmektedir. Eserde Mehmet Âkif'e ve *Safahat*'a "Mukaddime", "Bülbül" ve "Leyla" gibi şiirler aracılığıyla altmış sayfaya yakın bir yer ayrılmıştır. Yazarın deyiimiyle eserde "yapılmak istenilen şey, sözel dünya sakinlerinin (sözcüklerin, imgelerin, anlam namzetlerinin, vs.nin) mensup oldukları ahval ve ehvali anlamaya, gözlerinde saklı (gizlere ulaşmaya ve mazruflarını zarfın üzerine çıkarmaya çalışmak, inceleme ve/ya çözümleme

anında sözün derinliğine dalarak özü yüze çıkarmaya yardım etmek ve katkı sağlamaktır." (s. 12)

*Doğrandıkça Artan Ekmeğ*'te dikkati çeken bir başka şey de, yazarının ele aldığı metne yaklaşırken başka disiplin ve kültürlerin birikimini yedeğine alarak işe girişmesidir. Böylelikle mesela "gül" mazmunu etrafında devirler arasında bir yolculuğa çıkan okuyucu; bazen tek bir yazıda, bazen de bütün bir kitapta şairlerin ait oldukları kültür dairesi, sahip oldukları zihniyet ya da ideolojiler ve bu unsurların oluşturdukları modern zamanın kültür katmanları hakkında fikir sahibi olabiliyor. Dolayısıyla okuyucu Hasan Akay'ın yordamıyla metinlere kimi zaman yatay, kimi zaman dikey; kimi zaman da hem yatay, hem de dikey bir perspektiften bakabiliyor. Bütün bunların ötesinde ve ayrı olarak Akay'ın bu metinleri, modern Türk edebiyatıyla okuyucu ya da uzman olarak ilgilenen kişiler için birer örnek metin olma özelliğine de sahip olarak duruyorlar karşımızda.

Bahtiyar Aslan\*\*

\*\* Dr., Muğla Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araştırma Görevlisi.

## Bir Dostunun Kaleminden Mehmet Âkif\*



Mithat Cemal Kuntay'ın, ilk basması 1939 yılında Semih Lütfi Kitabevi tarafından yapılan *Mehmed Akif* kitabı, geçen yıl Timaş Yayınları tarafından *Mehmed Akif Hayatı-Seciyesi-Sanatı* adıyla bir kez daha yayımlandı. Aradan geçen yetmiş yıllık dönemde

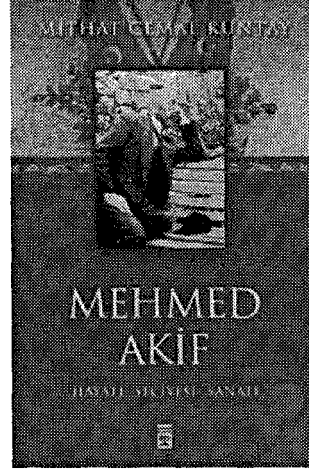
kitabın altıncı defa yayımlandığına dikkat edilirse, Mehmet Akif hakkındaki bu önemli eserin zaman içerisinde unutulmadığı anlaşılır. 2009 yılında bir kez daha Türk okuyucusunun önünde olan bu kitabı daha yakından tanımak, herhâlde bir kazanç olacaktır.

\* Mithat Cemal Kuntay, *Mehmed Akif Hayatı-Seciyesi-Sanatı*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2009, 464 s.

Mehmet Akif'le yakın bir arkadaşlığı olduğunu bildiğimiz Mithat Cemal, Türk edebiyatının tanınmış bir şairi ve romancısı olmaktan başka, bilhassa ömrünün son dönemlerinde edebiyat araştırmacılığına ilgi göstermiş bir yazar olarak da önemlidir. Onun tanıtacağımız kitabından başka, monografi türünde yazılmış *Nâmık Kemal: Devrinin İnsanları ve Olayları Arasında* ismini taşıyan hacimli bir kitabı ile *Sarıklı İhtilâlcî Ali Suavî* ismindeki diğer bir çalışması üzerinde de durulmalıdır. Hayatının son döneminde Sadullah Paşa ve Tevfik Fikret üzerine çalıştığını bildiğimiz Mithat Cemal'in bu çalışmalarını tamamlamaya ömrü vefa etmemiştir.

Mithat Cemal'in *Mehmed Akif* kitabını, onun diğer monografilerinden ayrı düşünmek gerekir. Gerek Nâmık Kemal, gerekse Ali Suavî ile ilgili çalışmalarında mümkün merteye zengin bir belge koleksiyonuna başvuran yazar, bu kitabını ise daha çok şahsî tecrübe ve hatıralarına dayandırmıştır. Bunun başlıca nedeni de yazarın Akif'e duyduğu aşırı derecedeki yakınlık olmalıdır. Mithat Cemal, Akif'i hiç şüphesiz yakın bir dostu olarak çok seviyordu; ancak onu başkalarının da sevmesini istediği anlaşılmaktadır. Onun bu isteğini, hem tanıtacağımız kitabın daha sonra da üzerinde duracağımız bazı bölümlerinden, hem de *Üç İstanbul* romanından anlamak mümkündür. Mithat Cemal, *Üç İstanbul* romanındaki Şair Raif karakteriyle büyük ölçüde yakın dostu Akif'i anlatmak istemiştir. Ancak o, bunu yeterli görmemiş olacak ki ayrıca bir kitap yazarak dostuna karşı gerçek bir vefa örneği göstermiştir.

Mithat Cemal, kitabını, isminden de anlaşıldığı gibi üç ayrı bölüme ayırmıştır. "Hayatı", "Seciyesi" ve "Sanatı" başlıklarından oluşan bu üç



bölüm, ayrıca kendi içinde de birçok alt başlıklara ayrılır. Aslında yazar, kitabının tamamını, hem birbirlerini tamamlayıcı hem de birbirlerinden bağımsız gibi duran bu küçük bölümlerden oluşturmuştur denebilir. Kitabına herhangi bir "giriş" ya da "önsöz"le başlamayan yazar, "Bir Yazı Odası" başlıklı ilk bölümde, Akif'i nasıl tanıdığını anlatır. Aslında bu bölüm, o dönem kültür hayatı hakkında az çok bilgi sahibi okuyucular için oldukça tanıdık. Çünkü yazar, Akif'i İbnü'l Emin Mahmut Kemal Bey'in konağında bir odada tanımıştır. Herhâlde bu konak, o dönemde birçok ismi yan yana getirerek böyle kalıcı dostlukların kurulmasına vesilen olan önemli bir tarih şahidiydi. Akif'i burada tanıyan yazar, onun şair olduğunu öğrendikten sonra hakkında küçük de olsa bir soruşturma yapar. Duydukları, bu ilginç edebiyatçıyı tanımak isteğini artırır. Herkesin gördüğü bir Akif vardır; ancak nihayet o da tanıdıkça yeni bir Akif görür ve onu sever. Hakkında bu yazıyı kaleme aldığımız kitabında da sevdiği Akif'i tanıtmaya çalışır.

Kitabın "Hayatı" başlığını taşıyan bu ilk bölümünde, Akif'in çeşitli hâl-

lerini, özelliklerini ve hayatının kimi dönemeçlerini takip etmek mümkündür. Burada onun hayatının kronolojik bir özetinden çok, kimi küçük anekdot ve hatıralarla sınırlı bir panoraması oluşturulmaya çalışılır. Bu panorama, onu farklı yönleriyle tanımak açısından oldukça dikkat çekicidir.

Bu bölümde öncelikle üzerinde durulan konu, Akif'in dine olan bakışıdır. Dindarlığı herkes tarafından bilinen Mehmet Akif, Peygamber'i âdeta babası gibi görür ve ona yapılan saldırıları asla affetmez. Burada yazarın üzerinde durduğu bir başka nokta da Akif'in o dönemde kimleri okuduğu ve hangi edipleri sevdiği meselesidir; özellikle Servet-i Fünûnculara karşı beslediği hayranlık önemlidir. Akif, daha sonra şiddetli bir kavgaya tutuşacağı Tefik Fikret'ten ve o dönemin büyük şairi Abdülhak Hamid'den övgüyle bahseder; belli ki onları zevkle okur. Ayrıca o dönemde Fransızcaya çalışan ve Fransız edebiyatını ciddi biçimde okuyan Akif, bu yönüyle Mithat Cemal'i de şaşırtmıştır. İlk başlarda, yeni tanıştığı bu dostunu küçümseme havasında olan Mithat Cemal, onun hem kendi edebiyatımıza hem de Fransız dili ve edebiyatına hakimiyetini gördükçe içten içe düşüncesini değiştirir ve başlangıçtaki küçümseme kısa zamanda bir hayranlığa dönüşür.

Yazar, Akif'in hayatını anlattığı bu bölümde, onun hayatının maddî tarafları üzerinde de durur. "Kovadis" başlıklı kısımda, şairin hayatını idame ettirebilmek için memuriyette bulunmaktan başka, Halkalı Mektebi'nde hocalık yaptığı ve kimi zenginlerin çocuklarına da özel ders vermeye çalıştığı ifade edilir. Akif, bu koşturmaca içinde Fransızcasını ihmal etmez, akşamları da mutlaka Fransızca bir şeyler okumaya dikkat eder. Akif'in hemen herkesçe bilinen bir tarafı gururu-

na düşkünlüğüdür. Yazar, "Bekletilen Adam" başlıklı bölümde, onun bu tarafını anlatırken şairin hayatta en kıymet verdiği şeyin gururu olduğunu ifade eder. Akif, İttihat ve Terakki'ye katılır; ancak hem prensipleri gereği hem de günlük politik kavgalardan uzak kalması nedeniyle İttihatçılarla iyi anlaşamaz. Aslında o, bu yönleriyle daha sonra çok kırıncı bir polemige gireceği Fikret'e de benzemektedir.

Akif'in o dönemde yetişen genç edebiyatçılara bakışı çok olumludur. Kendisinin aksine aruz ölçüsüyle yazmayan, hatta hece ölçüsünü yerleştirmeye çalışan Beş Hececiler'le ilgili değerlendirmelerinden de onları beğendiği anlaşılır. Bu bölümün "Çocuklar" başlıklı kısmında belirtildiğine göre şair, gençlerin Türkçelerini temiz bulur ve onları teşvik etmekten yanadır. Gururuna fazlasıyla düşkün olan bu şair, aslında tenkide açık bir yapıya sahiptir. "Bir Tenkit Bir Takdir" başlıklı bölümde Mithat Cemal, Akif'in şiiriyle ilgili Celal Sahir'den gelen eleştirileri zamanla kabul ettiğini ve onları düzeltme yoluna gittiğini ifade eder. Daha önce övgüyle bahsettiğini söylediğimiz Tefik Fikret hakkındaki düşünceleri ise zamanla değişir. "Zangoç ve Molla Sırat" başlıklı kısımda, Akif'in Fikret'e olan kızgınlığı söz konusu edilir. "Tarih-i Kadîm"deki mısralar Akif'i çok kızdırmıştır. Daha önce Peygamber'e olan bağlılığından bahsettiğimiz Akif, Fikret'in sözünü ettiğimiz şiirindeki bazı mısraları Peygamber'e hakaret olarak kabul eder ve onu affedemez. Bu kızgınlığını, hem sözleriyle hem de yazdıklarıyla gösterir.

Birinci bölümde yer alan "Ankara'da" başlıklı kısım, ayrıca üzerinde durulmayı gerektiren bir öneme sahiptir. Millî Mücadele'nin başlamasından sonra İstanbul'da durmayan ve Ankara'ya geçen Akif, kitapta da belirtildiği

gibi İstiklâl Savaşı'nın çok önemli bir figürüdür. Bu kısımda, onun Ankara'daki Taceddin Dergâhı'na yerleşmesi ve Meclis'teki faaliyetleri söz konusu edilir. Aslında Akif, iyi bir politikacı değildir; Meclis'te geçirdiği dört senelik dönemde hemen hiç konuşmaz, günlük politika hakkında beyanat verdiği hemen hiç görülmez. Ancak onun İstiklâl Marşı'nı yazması, âdeta Meclis'e damga vurması vesile olur. Bu büyük eser için düzenlenen yarışmaya hatıra için katılan Akif'in, şiiri birinci seçildiği hâlde bunu Meclis kürsüsünden okumaması, bu görevin Hamdullah Suphi tarafından yerine getirilmesi, üzerinde önemle durulması gereken konulardır. Akif'in bu mütevazı tavrı hayatının her döneminde kendisini gösterir. Mithat Cemal'in evindeki "Asım Günü"nde kendi şiirlerini okumaktan çekinmesi de onun yine bu tavrının bir yansımasıdır.

"Hayatı" bölümünün son kısımları ise Akif'in hastalığı ve ölümü ile ilgilidir. Uzun yıllar Abbas Halim Paşa'nın misafiri olarak Mısır'da kalan Akif, hastalığının artması üzerine İstanbul'a gelir. Bir süre tedavi gören şairi bu arada dostları da yalnız bırakmaz. Mithat Cemal de her gün onu ziyaret ederek sağlığı hakkında düzenli bilgi alır. Bu bölüm, Akif'in ölümü ve cenaze töreni ile ilgili ayrıntılarla sona erer.

Mithat Cemal, kitabının ikinci ana bölümü olan "Seciyesi" başlığı altında ise yakın bir dostu olarak Mehmet Akif'in karakter özellikleri hakkında ayrıntılı bilgi verir. "Kur'anlı Ev, Pehlivanlı Mahalle, Rasathaneli Mektep" başlıklı kısımda, şairin doğduğu ev, anne ve babasıyla olan ilişkileri; yetiştiği mahalle, bu arada pehlivanlığa olan merakı ve pozitif bilimlere de öğrenmesini sağlayan okulu hakkında detaylı denebilecek bilgiler yer alır. Yazara göre Akif'in seciyesi, bu üç nokta-

dan, Kur'anlı evden, pehlivanlığı öğrendiği mahalleden ve ilk gittiği okullardan doğmuştur. O kadar ki Akif kitapta "Kur'an şairi" diye nitelenir. Bu, Akif hakkında yapılmış önemli bir tespittir. Sonraki dönemde bir "karakter abidesi" şeklinde nitelenecek Akif'in yetişme tarzı, hiç şüphesiz yok ki önemli bir bahistir. Mithat Cemal, onun seciyesini oluşturan diğer unsurları sayarken özellikle seyahatleri üzerinde durur. Bursa, Edirne, Adana, Şam ve Halep'e yaptığı seyahatlerinde memleketi tanıdığı anlaşılan Akif, özellikle I. Dünya Savaşı yıllarında gönderildiği Berlin'de de Batı dünyasını tanıma fırsatı bulmuş olmalıdır. Akif'in musiki düşkünlüğü de kitapta üzerinde durulan konular arasındadır. Onun Neyzen Tevfik'ten aldığı ney dersleri, o arada Şerif Muhiddin'le olan özel dostluğu, bu konuyla ilgili ayrıntılardır.

Bu bölümde üzerinde durulan bir başka önemli nokta da Akif'in Atatürk'le olan ilişkisidir. Akif'e verildiği söylenen Kur'an tercümesi görevi, bu konuya ilişkin çıkan dedikodular ve Atatürk'ün Akif'e bakışı bu noktada önem kazanır. Şairin uzun yıllar Mısır'dan dönmemesi ve üzerine aldığı Kur'an tercümesini de tamamlaması, dedikoduların artmasına neden olur. Ancak Akif'in Atatürk'e bakışı nettir. O, Kurtuluş Savaşı'na bizzat şahit olduğunu ve bu mücadelenin de Gazi sayesinde kazanıldığını, az yaptığı bir şekilde, yemin ederek ifade eder.

Mithat Cemal, Akif'in dostları ve düşmanları hakkında kendince bir kategori oluşturur ve onun giyabındaki dost ve düşmanlarını sıralar. Akif'in giyaben dostları, şahsen tanımadığı ancak hayatlarındaki bir davranışı nedeniyle takdir ettiği insanlardır. Mesela Plevne Müdafii Gazi Osman Paşa bu isimlerden biridir. Giyaben düşmanları arasında dikkat çe-

ken bir grup da Abdülhamid'e körü körüne taptığını söylediği Şeyhülislâmlardır. Bu nokta üzerinde durmak gerekir. Dindarlığı ile bilinen Akif'in Şeyhülislâmlık makamına bağlı olacağı açıktır. Ancak o, İslâmcı bir padişah olarak da bilinen II. Abdülhamid'in karşısında yer almıştır. Dolayısıyla ona bağlılık gösteren Şeyhülislâmların da yazar tarafından onun gıyabî düşmanları olarak kabul edilmesi, herhâlde yanlış bir sınıflandırma değildir. Kitapta da belirtildiği gibi Akif, hayatının sonuna dek Abdülhamid karşıtlığında ısrar etmiştir. O, Sultan Reşat'a kızar, Sultan Hamid'den nefret eder, Vahdetin'e ise hem kızar hem ondan nefret eder.

Mithat Cemal, kitabının kimi yerlerinde Akif'in Müslümanlığı üzerinde dururken onun önemli bir tarafına dikkat çeker. Buna göre Akif, bir tekke değil, cami Müslümanıdır. Özellikle bu nokta üzerinde durulurken Akif'in kimi şiirlerinden alıntılar yapıldığı görülür. İslâm'ın tasavvufi yorumuna da itibar etmeyen Akif'in daha katı bir din yorumundan hareket ettiği anlaşılır. O kadar ki onun bu tavrı İstanbul'u sevmek noktasında da kendisini gösterir. Akif, İstanbul'u Sultan Selim Camii'nden başlatırken Galata ve Beyoğlu gibi dinî hayatı yoğun olarak yaşamayan semtlerden hazzetmez. Yeni ve eski İstanbul'u birbirinden ayrı tutar ve tavrını eski şehirden yana kullanır. Mithat Cemal, kitabının "Seciyesi" kısmında, bilhassa Akif'in ahlakı üzerinde durur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Akif'in sonraki yıllarda da bir "karakter abidesi" olarak değerlendirilmesinin başlıca nedeni, onun üstün bir ahlak anlayışına sahip olmasıdır. Mithat Cemal'e göre o, her şeyin emanet edilebileceği güvenilir bir dosttur.

Mithat Cemal, kitabının son bölümünde Akif'in sanatı hakkında ayrın-

tlara yer verir. "Sanatının Rengi" başlıklı kısımda Akif'in şiirinin esrarengiz olmadığını söyleyen yazar, aslında onun şiiri için en önemli nitelermelerden birisini de kullanmış olur. Yazara göre Akif'in şiirinde vezin ve kafiye-nin önemli bir rolü vardır. O kadar ki onu aruz ölçüsünün Mimar Sinan'ı olarak niteler. Böyle olmakla birlikte Akif, hece ölçüsüne de karşı değildir. Hatta daha önce de belirttiğimiz gibi, zamanında hece ile yazan gençleri takdir de etmektedir. Onun kesin olarak karşı olduğu şeyler, "sanat için sanat" düşüncesi, mazmunculuk, ahlaksız ve taklitçi edebiyattır. Mithat Cemal, Akif'in sanatı üzerinde dururken önemli bir noktaya temas eder. Ona göre Akif'in kudretli ya da zayıf tarafı, şiirlerinde mutlaka bir konunun bulunmasıdır. Akif, mutlaka gördüklerini yazardı. O kadar ki onun gözünde sanat, realitenin zümreleşmesiydi.

Mithat Cemal, daha önce de belirttiğimiz gibi, çok yakın bir dostu hakkında kaleme aldığı bu kitabında, zaman zaman dostunu müdafaa da etmiştir. "Yanlış Anlaşılan Adam" başlıklı kısımda, Akif'in zamanında yeterince anlaşılamayan ve gerektiği gibi değerlendirilemeyen bir şair olduğunu söyleyen yazar, onun İstanbul'da hoca, Mısır'da Hristiyan zannedildiğini söyleyerek bu konuda yaşanan ifrat ve tefriti de açıklamış olur.

Epeyce hacimli olan, fakat bizim yazımızın kapsamında sınırlı şekilde değerlendirebildiğimiz bu kitap, ilk basımının üzerinden yetmiş yıl geçtiği hâlde önemini korumaktadır. Mithat Cemal, kitabında kimi zaman fazla yakınlık ifade eden bir dil kullanıyor ve zamanında yanlış anlaşıldığını düşündüğü dostunu müdafaa ya kalkışıyorsa da bu durum kitabın önemini azaltmaz, düşüncesindeyiz. Her şeyden evvel önemli bir kaynak olarak kabul edi-

lebilecek bu kitap, Akif'in sanatı hakkında o dönemde yapılmış değerlendirmelere ulaşmayı sağlamak kadar, onun yetiştirme tarzı ve karakteri hakkında çok değerli bilgiler de vermektedir. Ölümünün üzerinden geçen yetmiş yılı aşkın zamandan sonra "İstiklâl Marşı" şairini daha iyi anlayabilmek için, herhâlde onu gerçek anlamda ta-

numak, bütün yönleriyle öğrenmek gerekir. Mithat Cemal'in bu kitabı, bilhas-sa Akif'i daha az tanıdığını düşündüğümüz genç nesle, onu daha yakından tanıyabilmek ve doğru anlayabilmek için önemli bir fırsat sunuyor.

Gürkan Yavaş\*\*

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

## Şiir Tahlili Teori - Uygulama\*



Modern Türk edebiyatı bilimiyle uğraşan hemen herkesin hakkında ortak bir yargıya sahip olduğu ender isimlerden biri de Prof. Dr. Şerif Aktaş'tır. Şerif Aktaş, akademik camiadaki saygın yerini yetiştirdiği öğrenciler ve yazdığı eserlerle pekiştirmeye devam ediyor. Aktaş'ın son olarak Akçağ Yayınları arasında *Şiir Tahlili Teori-Uygulama* adlı eseri yayımlandı. 2009 yılında yayımlanan eser 5 ana bölümden ve 280 sayfadan oluşmaktadır.

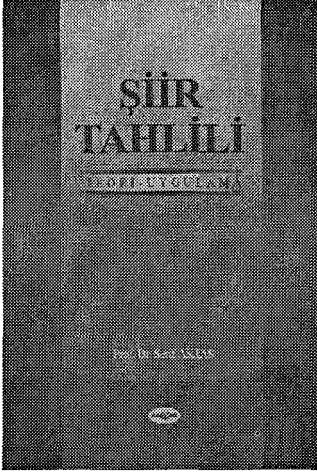
Eser önsözde de belirtildiği gibi Şerif Aktaş'ın ders hazırlıklarının ve notlarının düzenlenmesiyle meydana gelmiştir. Aktaş, edebiyat eğitimi alanında metnin esas alınması gerektiği düşüncesini sürdüren akademisyenlerden biri. Bu hususta öncelikle halledilmesi gereken birtakım temel problemler olduğu görüşündedir. Öncelikle edebî metnin başka metinlerden farkının ortaya konulması gerekmektedir. Eserin birinci bölümü bu meseleye ayrılmıştır.

Eser, adından da anlaşılacağı üzere iki ana bölümden oluşmaktadır. Teori kısmı "Edebî Metin ve Özellikleri" ile "Şiir İnceleme Yöntemi Üzerine" adlı alt başlıklardan meydana gel-

miştir. "Edebî Metin ve Özellikleri" bölümünde yazar öncelikle edebiyat ve metin kavramlarını açıklamış, ardından da edebî metnin pek çok özelliğine temas ederek bazı temel kavramlarla ilişkisini ortaya koymuştur. "Şiir İnceleme Yöntemi Üzerine" adlı ikinci alt başlıktaysa yazar öncelikle manzume ve şiir arasındaki farklılıkları değerlendirmiş, ardından şiirin hangi başlıklar altında tahlil edilmesi gerektiği üzerinde durup bu başlıkları tahlil kısmından önce ayrıntılarıyla ele almıştır. Bunlar; "Şiir ve Zihniyet", "Şiirin Yapısı", "Şiirin Teması", "Şiirin Dili", "Şiirde Ahenk" şeklinde sıralanmıştır. Böylelikle teori kısmı sona ermiş, uygulama kısmına geçilmiştir.

Uygulama bölümünde yazar, edebî eserin eskisi yenisi olmadığı düşüncesiyle Türk şiir tarihinin farklı dönemlerinden örnek birkaç metin seçmiş ve tüm bu metinlerin aynı metotla çözümleneceğini göstermek istemiştir. "En Eski Türk Şiiri" ile başlayan yazar burada *Divânü Lûgati't-Türk* ten seçtiği bir metinle birlikte Uygur dönemiyle ilgili iki metne yer vermiştir. Yazar, "XIII. yy.dan XIX. yy. ortalarına kadar olan devirden Kayıkçı Kul Mustafa,

\* Prof. Dr. Şerif Aktaş, *Şiir Tahlili Teori - Uygulama*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009, 280 s.



Karacaoğlan, Ahmedî, Necâtî, Fuzulî, Bâkî, Nedim ve Şeyh Gâlib gibi önemli isimlerin birer şiirine yer vermiş, Yunus Emre'nin Türkçenin gelişimindeki etkisi ve iki dönem arasındaki geçişte mühim bir yere sahip olmasından ötürü iki eserini incelemiştir. "Yenileşme Dönemi Şiirine Giriş" kısmındaysa Şinasi, Nâmık Kemal ve Tevfik Fikret'in şiirlerini incelemiştir. "XX. Yüzyıl Başlarında Türk Şiiri" başlıklı bölümdeyse şiirlerin, 1900'lü yılların başından 1940'a kadar özellikle edebî dönem ve ekoller çerçevesinde kategorize edildiği görülmektedir.

Aktaş, anlama ve yorumun okuyucu ile metin arasında gerçekleşen bir etkinlik olduğu görüşünü savunan bir bilim adamıdır. Eserinin önsözün-

de edebiyat tarihçiliği ve edebiyat biliminin birbirinden ayrılması gerektiğini savunan bir görüşü dillendiriyor. Edebî metni farklı disiplinlerin metodlarıyla incelemenin, *biraz tarihî bilgi vermenin, metnin çağrışımlarından yola çıkarak başka alanlardaki bilgileri sergilemenin şiir çözümlemesi olmayacağını* sezdirmek istiyor yazar. Bir anlamda edebiyat tarihçiliğini metin incelemelerinin merkezine alan anlayışı da tenkit ediyor. Farklı disiplinlere mensup kişilerin kendi bakış açılarıyla, mensup oldukları disiplinlerin imkânlarıyla edebî metne yaklaşımlarına karşı değil yazar. Ancak işi edebî metinleri çözümlemek olan kişilerin farklı davranması gerektiği görüşündedir: *"İşî edebî metinleri çözümleme ve değerlendirme olan kişilerin, edebiyat tarihinde söylenmiş olanları tekrar etmesi pek doğru değil sanıyorum. Dilbilim çevresinde ortaya çıkan yeni çalışma alanlarından da yararlanarak bir sistem dâhilinde metinleri çözümleyip değerlendirme edebiyat fakültelerinde görevli öğretim üyelerinin işi olmalıdır."* (s. 10). Aktaş, kitabın hazırlanmasının gerisinde böyle bir endişenin yattığını da söylüyor.

Prof. Dr. Şerif Aktaş'ın bu eseri, hem edebiyat tahsil eden öğrenciler, hem de edebiyat bilimiyle uğraşanlar için önemli bir el kitabı, örnek bir metin olma özelliğine sahiptir.

Burcu Aslan

## Edebiyatın Toplumla Olan İlişkisi: Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum\*

Edebiyat ve toplum ilişkisi bilimsel açıdan Mme de Stael ve Hippolyte Adolphe Taine'nin eserlerinde ele

alınmış; dil, kültür, hayat, yazar, eser ve okuyucu inceleme konusu edilmiştir. Özellikle 1940'lardan sonra bu tür

\* Prof. Dr. Kemal Karpat, *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2009, 278 s.

incelemelerin başladığını görmekteyiz. Bu, edebiyat biliminin ve sosyolojinin bir alt dalı olarak gelişme göstermiş ve buna edebiyat sosyolojisi denilmiştir. Toplumların biçimlendirilmesinde ise edebiyatın gücünden hep faydalanılmıştır.

Timaş Yayınları'ndan Eylül 2009'da çıkan *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum* adlı Kemal Karpat'ın eseri bu konuda hazırlanmış önemli bir çalışmadır. Özellikle Osmanlı'nın son döneminden günümüze kadar toplumsal değişim ve bu süreçte Türk edebiyatının rolü ele alınmıştır. Eserde, toplumun sorunlarıyla ilgilenmenin herhangi bir ideolojinin tekelinde olmadığı da vurgulanıyor.

"Edebiyat ve Toplumun Keşfi" başlığıyla yazılan önsöz, "Edebiyat Eğitimi ve İnsan", "Roman ve Sosyal Sınıf", "Roman, Sanat, Kimlik ve Toplum", "Edebiyat Rüyasından Sosyal Gerçeklere", "Tekrar Orta Sınıf, Millet ve Roman İlişkilerine Dair", "Edebiyat Memleketi Keşfediyor", "Bir Sosyal Olay Olarak Anadolu Orta Sınıfı" alt başlıklarını içermektedir. Geniş yer tutan önsözden sonra 1959'dan itibaren yurt dışında yayımlanmış olan "Çağdaş Türk Edebiyatı", "Türk Sosyal Edebiyatı'nın Gelişimi", "Sosyal Ortam ve Edebiyat: Ömer Seyfettin'in (1884-1920) Edebî Eserlerinde Jön Türk Döneminin (1908-1918) Yansıması", "Ahmet Midhat, Çehov ve Orta Sınıf Edebiyatı", "Ulus Arayışı İçinde Bir Dil: Ulus-Devlet'te Türkçe" adlı konferans ve makaleler yer almaktadır. Kitabın sonunda "indeks" kısmı da bulunmaktadır.

287 sayfalık kitabın 52 sayfasını oluşturan önsözde yazar bir anlamda otobiyografisini de yazmıştır. Önsözün ilk alt başlığı "Edebiyat Eğitimi ve İnsan"dır. Burada Kemal Karpat eserdeki edebî yazıların nasıl

oluşturulduğu hakkında bilgi verir. Türk edebiyatının sosyal konuları nasıl gördüğünü ve nasıl ele aldığını anlatacak bir tebliğden bu eserin doğduğunu belirtmektedir. Ancak o dönemde edebiyatın sosyal konularla ilişkilendirilmesi hem Türkiye'de hem de Harvard Üniversitesi'nde tepkiyle karşılanır. Yukarıda edebiyat ve toplum ilişkisinin 1940'lardan sonra bilimsel olarak incelenmeye başlandığını belirtmiştik. Bu eserdeki konferans ve yazılar da o dönem ve sonrasını kapsamaktadır.

Kemal Karpat doğduğu yer olan Dobruca'da edebiyat eğitimini nasıl aldığını ve bu eğitimin sosyal konuları, sosyal değişimleri anlamakta ne kadar önemli bir yer tuttuğunu vurgular.

"Roman ve Sosyal Sınıf" başlığı altında ise sanayileşme ve pazar ekonomisinin Batı'da bir orta sınıf oluşturduğunu belirtir. Aynı durumun 19. yüzyıldan itibaren büyük değişimlere sahne olan ülkemiz için de geçerli olduğu görülmektedir. Bu bölümde ülkemizde orta sınıfın doğmasına neden olan şartlar ve bu şartların edebiyata yansımaları üzerinde durulur.

"Roman, Sanat, Kimlik, Toplum" kısmında okunan her romanın ait olduğu millet hakkında bilgiler sunduğu; ancak bu bilgilerin gerçekleri tam yansıtmadığı vurgulanır. Edebî eserin gerçekleri tam olarak yansıtmasa da sosyal hayat hakkında çok önemli veriler sunduğu açıklanır.

Kemal Karpat, 1942 yılında Türkiye'ye geldiğinde Robindranath Tagore dâhil dünya klasiklerinin büyük bir kısmını okumuştur. Okuduğu kitaplara ve edindiği bilgilere dayanarak "Edebiyat Rüyasından Sosyal Gerçeklere" kısmında edebiyatın sosyal yapı ile çok yakın ilgisi olduğunu belirtir. Özellikle 19. yüzyıl ve sonrasında sosyal ve siyasal incelemelere kaynak ola-



bilecek çok sayıda eser yayımlanmıştır. Bu eserlerin incelenmesi önerilir.

"Millet ve Roman İlişkisine Dair" başlığı altında millileşme konusunun hangi evrelerden geçerek olgunlaştığı üzerinde durulur. Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazarlar millet olma bilincini eserlerine yansıtırlar daha sonraki dönemde sosyal ve ekonomik konular edebiyat yoluyla ön plana çıkarılmıştır. Karpat, millî edebiyatın ve romanın oluşması için memleketin keşfedilmesi gerektiğini önemle vurgular. Memleketin keşfedilmesi sözü bize Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı eserinde türküler hakkında söylediği sözü hatırlatır. Tanpınar, Anadolu'nun romanını yazmak isteyenlerin mutlaka türkülerden başlaması gerektiğini söylemiş ve millî olanın önemine dikkat çekmiştir.

Önsözün alt başlıklarından biri de "Edebiyat Memleketi Keşfediyor" şeklindedir. Bu başlık altında Cumhuriyet'in ilk yıllarında memleket edebiyatının vücuda getirilmesinde hangi yazarların etkili olduğu üzerinde durulur. Önsözün son kısmında sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda Türkiye'de bir orta sınıf olduğu ve edebiyata da bunun yansıdığı belirtilir.

Uzun bir önsözden sonra kitabın ilk makalesini "Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular" başlıklı yazı oluşturur. Bu yazı 1959 tarihinde Harvard Üniversitesi'nde konferans olarak sunulmuştur. İlk kez 1962, ikinci kez 1971 yılında Varlık Yayınları tarafından ülkemizde yayımlanmıştır.

Kemal Karpat makalenin amacından bahseder ve asıl amacının "edebiyatın toplum içindeki fonksiyonunu belirtmek" olduğunu söyler. Edebiyatın toplum içerisinde geliştiğini belirterek onu "toplumun bugününü anlatan ve yarınını hazırlayan bir kuvvet" olarak görür. Edebiyatın sosyal an-

lamda işlevini anlamak için edebiyat sosyolojisinin önemine vurgu yapar.

Bu bölümde, edebiyatın olaylara farklı pencerelerden bakmak için değerli olduğu üzerinde önemle durulur.

Karpat, mevcut edebiyat eğitimi-ne teklifler de getirir ve bunun insanı düşündürmekten uzak tuttuğunu belirtir. Hiçbir eğitim alanının insan kafasını ve ruhunu geliştirmekte edebiyat kadar etkili olamayacağına dikkat çeker. Makalenin ilk bölümünde Tanzimat'tan 1960'lara kadar olan süreçte meydana gelmiş sosyal olaylar ve bunların edebiyata yansımaları incelenmiştir. Türk edebiyatının devlet siyasetinden yararlanarak gelişme gösterdiği de vurgulanır. Özellikle Batı kültürüne açılan yolda devlet, edebiyatçılarına ön ayak olmuştur

Kemal Karpat ikinci bölümde Fakir Baykurt'un "Hasret" adlı hikâyesinden bir örnek verir. Yoksulluk ve kaderciliğin insanı her şeye karşı ilgisiz hâle getirdiğini; ancak buna karşı yazarların eserlerinde çağdaş kavramlara karşı hareketli olmasını istediğini söyler. "Hasret" adlı hikâyeden yaptığı alıntı şu şekildedir: "Hepimiz ölüm gömüleceğiz... O kara topraktaki oyuntuya girmekten hiçbirimiz kurtulamayacağız. İşte orada her şey tersine olacak arkadaşlarım... Siz sadece bu dünyada sabredin. Ama şöyle gerçekten sabır. Orayı burayı kurcalamayın. Yarın orada fakirler zengin olacak, zenginler de fakir... Bu dünyadaki zengini siz öbür dünyada uşak tutacaksınız. Onlar size eşek gibi hizmet edecekler. Bundan başka huri kızlarından güzel karılarınız olacak. Tavus kuşunun tüyünden döşekleriniz..."

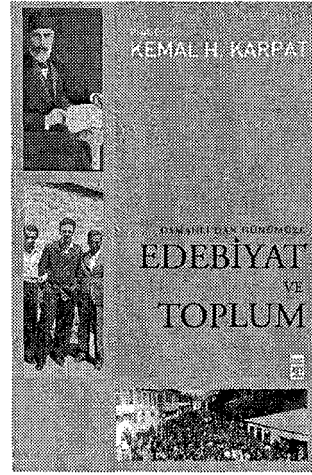
Karpat, bu tür hayallerin Anadolu insanını ilkel durumda tutamadığını, fikrî alanda da başarılarla ulaşıldığını, cahilliğin zamanla ortadan kaldırıldığını belirtir. Ayrıca edebî eserlere yan-

siyan eski - yeni çatışması, kasaba - köy hayatı ve sosyal hattaki değişimler üzerinde durur.

Kitapta yer alan diğer bir makalenin başlığı "Çağdaş Türk Edebiyatı"dır. Bu makale, ilk olarak 1962 yılında *Literary Review*'de yayımlanmıştır. Karpat makalesinde Türk edebiyatı ile ilgili önemli tespitlerde bulunur. Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihi ile çağdaş Türk edebiyatının tarihinin birbiriyle çok yakın ilişkisi olduğunu belirtir. "Cumhuriyet Türk kültürünü yeniden yoğurmaya giriştiğinde bireyi ve sosyal düşünceyi kendi kalıpları doğrultusunda şekillendirmenin temel amacı olarak edebiyatı seçtiği"ni dile getirir. İnsanların hayatları, alışkanlıkları, düşünce ve konuşma tarzları çok hızlı ve köklü bir şekilde değişmiş, bu da edebiyata yansımıştır. Sosyal konuların edebiyata girişi modern romanın gelişimine de büyük katkı sağlamıştır. Bu makalesinde Karpat, çağdaş Türk edebiyatını anlatmış, şair, yazar ve eserlerden bahsederek bir döneme ayna tutmaya çalışmıştır.

"Türk Sosyal Edebiyatı'nın Gelişimi" adlı yazı 1976 yılında Princeton Üniversitesi'nde sempozyumda sunulmak üzere hazırlanmış. Karpat, bu yazısında Türk edebiyatının sosyal içeriğinin belirlenmesinde; sosyal çevre, edebî ifade biçimleri ve yazarın toplum içerisindeki rolü üzerinde durmuş, aynı zamanda 'Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın sosyal yönlerini anlatmıştır. Sosyal çevre ekseninde önce yazarın çevreyi değerlendiren eserine yansırken onun geçmiş deneyimleri, sosyal statüsü, ideoloji ve benzeri etkenlerin etkili olabileceğini belirtilmiştir. Burada ifade biçimlerine de değinilmektedir.

"Sosyal Ortam ve Edebiyat: Ömer Seyfettin'in (1884-1920) Edebî Eserlerinde Jön Türk Döneminin (1908-



1918) Yansıması" başlıklı makale 1989 yılında *New Jersey*'de yayımlanmıştır. Bu, bir edebî eserin sosyolojik açıdan nasıl incelendiğine dair somut bir örnektir. Kitabın başından beri toplum ve edebiyat arasında sıkı bir münasebet bulunduğu belirtilmiş, söylemiş. "Sosyal Ortam ve Edebiyat" başlığı altında da Karpat bu ilişkiyi belirterek Ömer Seyfettin'in aile kökenleri, edebiyatçı kimliği, milliyetçilik düşüncesinin gelişimi -eserlerinden hareketle- üzerinde durmuştur. Yazar - eser ilişkisine örnek olarak Ömer Seyfettin'in geçim kaynağının yazarlık olduğuna, maddî sıkıntıdan ötürü bazı hikâyelerini aceleyle yazmak zorunda kaldığına dikkat çeker. Ömer Seyfettin'in milliyetçilik anlayışındaki değişimleri, bu değişime sebep olan unsurları ve bu durumun eserlerine nasıl yansıdığını Karpat burada belirtir. Bu makalenin dipnotları da kanaatimizce çok önemlidir. Çünkü Ömer Seyfettin'in hayatı ve döneminin sosyal olayları hakkında ulaşılabilecek kaynaklar burada yer almaktadır.

Kemal Karpat'ın "Ahmet Midhat, Çehov ve Orta Sınıf Edebiyatı" baş-

lıklı yazısı 2007'de *Taraf* gazetesinde yayımlanmış bir çalışmadır. Karpat, bir gün Ahmet Midhat'ın Beykoz'daki konağını ziyaret ettiğinde onun Çehov ile karşılaştırılması gerektiğini düşünmüştür. İkisi arasında birçok benzerlik olmasına rağmen Çehov'un dünyaca tanınmış bir yazar olduğunu; ancak Ahmet Midhat Efendi'nin ülkemizde bile yeterince tanınmadığını dile getirir. Yazısında Ahmet Midhat'ın eserlerinin okunmamasını ya da eserlerinin geri planda kalmasını, temel kimliği nedeniyle ahlakına, toplumu ve devleti ön plana çıkarmasına bir de diline bağlamıştır.

Kitapta yer alan bir yazı da "Ulus Arayışı İçinde Bir Dil: Ulus-Devlette Türkçe" başlığını taşıyor. Bu, 1984 yılında *Emergence of National Languages* adlı bir kitapta yayımlanmıştır. Kendisinin de giriş bölümünde başlığının titizlikle seçilmediğini belirttiği bu yazı Türkçenin tarihsel gelişimini şekillendiren kültürel ve siyasal güçlerin analizine dayanır.

Makale "Giriş", "Dilsel Ayrımlar ve Tarihsel Arka Plan", "İslâmiyet'in

Kabulünden Sonra Türkçenin Kaderi", "Osmanlı Türkçesi", "Cumhuriyet Döneminde Dil Sorunu ve Sonuç" bölümlerinden oluşmaktadır.

Okuyucusuna her anlamda bilgiler sunan ve onu düşündürmeye yönlendiren bu eser, bilim dallarının birbirinden bağımsız olamayacağını en güzel örneklerinden biridir. Bu açıdan edebiyatın sosyolojik açıdan incelenmesinde ulaşılabilecek veriler dikkate değerdir.

Tarihçi kimliğiyle tanıdığımız Kemal Karpat'ın titiz bir çalışması olan *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum* adlı eseri tarihe, edebiyata, toplumsal ve kültürel değişimlere ışık tutmaktadır. Titiz bir çalışma ve birikim sonucu ortaya çıkmış olan eserin, hem okuyuculara hem de araştırmacılara çok faydalı olacağı aşîkârdır. Çünkü eser, Türkiye'de edebiyat ve toplum üzerine çok önemli bir başvuru kaynağı niteliği taşımaktadır.

*Sabahattin Gültekin* \*\*

\*\* Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans 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 ilmî ve hukukî 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 belirtilmek 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 yayının 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, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s. 250-300.

Cemil Meriç, *Bu Ülke*, (hızl. 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 Sükûnun Felsefesi", *Türk Edebiyatı*, S. 400, Şubat 2007, s. 101-106.

d) Çeviri yazılar için; John Updike, "Gerçeklik ve Roman", (çev. İpek Babacan), *Kitaplık*, 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:	<i>a.mlf.</i>
Aynı yazar:	<i>a.yzt.</i>
Bakınız:	<i>bk.</i>
Baskı, basım:	<i>bs.</i>
Cilt:	<i>c.</i>
Çeviren/ler:	<i>çev.</i>
Editör/ler:	<i>ed.</i>
Hazırlayan/lar:	<i>hızl.</i>
Sayfa:	<i>s.</i>
Sayı:	<i>S.</i>
Tarihsiz:	<i>ts.</i>

# YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

♦♦ Makale MEHMET NARLI: *Anlatım Tutumu ve Teknikleri ile Öykü Kişilerinin İlişkisi* BAKİ ASİLTÜRK: *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Doktor Tipleri* ARİF YILMAZ: *Sosyal ve Siyasal Değişmeler Açısından Peyami Safa'nın Mahşer Romanı* KUBİLAY YILDIZ: *Edebiyat Sosyolojisi Işığında Mahur Beste* BETÜL COŞKUN: *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâye ve Romanlarında Mekân - Rüya İlişkisi Üzerine Bir İnceleme: Mekân İçinde Rüya, Rüya İçinde Mekân* TAMER KÜTÜKÇÜ: *Primo Türk Çocuğu "Irkıçı", "Şoven", "Faşizan" Bir Hikâye midir?* ESRA POYRAZ: *Durali Yılmaz'ın Hikâyelerinde Gelenek* GÜRKAN YAVAŞ: *II. Abdülhamid'e Dair Manzum Bir Oyun: Liberte* EMEL KOŞAR: *Vural Bahadır Bayrıl'ın Şiirlerinde Ölüm Teması* ♦♦ Bibliyografya KAHRAMAN BOSTANCI: *Ali Kemal'in Öncülüğünde Yayınlanan Bir Sanat ve Edebiyat Mecmuası: Gülşen İLYAS DİRİN-ÜBEYDULLAH KISACIK: Özel Sayı ve Dosyalar Bibliyografyası - II (1929-1990)* GİZEM AKYOL: *Polonya'da Yeni Türk Edebiyatı Çalışmaları* ♦♦ Kitap Tanıtımı M. FATİH KANTER: *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme* BAHTİYAR ASLAN: *Doğrandıkça Artan Ekmek* GÜRKAN YAVAŞ: *Bir Dostunun Kaleminden Mehmet Akif* BURCU ASLAN: *Şiir Tahlili Teori - Uygulama* SABAHATTİN GÜLTEKİN: *Edebiyatın Topluma Olan İlişkisi: Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*

Modern Turkish Literature Researches

ISSN 1302-8203



9 771302 820009